



ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN DAS CALDAS DA RAINHA

**FALAR SOBRE O INEFÁVEL, MAS MESMO ASSIM FALAR
MANOBRAS DE DIVERSÃO**

FRANCISCO VENÂNCIO

ORIENTADORA: PROFESSORA ISABEL BARAONA

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS – CALDAS DA RAINHA, 2015

ÍNDICE

RESUMO/ <i>ABSTRACT</i> , CINCO PALAVRAS-CHAVE	3
INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I – PREQUELA DESTE E DAQUELE DESENHO	7
CAPÍTULO II – FAZER ESTE E AQUELE DESENHO	19
II.1 – SÉRIES, ARDÓSIA	
CAPÍTULO III – NOTAS SOBRE ESTE E AQUELE DESENHO	33
CONCLUSÃO	39
BIBLIOGRAFIA	41

RESUMO/ABSTRACT

O meu trabalho desenvolve-se, essencialmente, no desenho e na pintura. Está muito presente um carácter de ensaio e de experimentação. Isto advém de uma ideia de algo em constante construção. Um processo contínuo que varia entre si.

Há, em certa medida, um jogo que não quero que acabe. Para tal acontecer arranjam-se problemas de ordem plástica. Tratando-se de um jogo, é permitido errar, corrigir ou descobrir – acima de tudo, se bem jogado, permite continuar a jogar. Um desenho dita o próximo e com isto surge um grau de experimentação que me interessa. A intuição, o corrigir, refazer, apagar, rasurar, tapar, esboçar, são alguns termos que podem definir esta ideia de processo e exercício incessante. O desenho pode, porventura, tornar-se inefável.

Essentially, my work develops in drawing and painting. It contains a dimension of essay and experiment. That fact comes from the idea of something in permanent movement, i.e. a continuous process that changes permanently.

In a certain way this is a game that I do not want to be finished. In order that it may happen I search for plastic problems. Being a game it is allowed to fail, correct or discover – moreover, if well played, it is apt me to go on playing. A drawing dictates the next one and along it comes a degree of experiment that I am interested in. Intuition, correction, redoing, eliminating, erasing, covering and sketching are expressions that can define the idea of this process and relentless exercise. The drawing may, eventually, become ineffable.

Palavras-chave: experimentação, ensaio, variação, processo, *doodling*.

Keywords: *experimentation, essay, variation, process, doodling.*

INTRODUÇÃO

Esta dissertação está dividida por três capítulos. O primeiro, *prequela deste e daquele desenho*, ajudou-me a situar o início da construção do meu trabalho de desenho. Assim, enumero assuntos que para mim tiveram importância nesse início de percurso nas artes plásticas.

O segundo, *fazer este e aquele desenho*, relaciona-se com o trabalho realizado nestes dois anos de Mestrado em Artes Plásticas. Os assuntos tratados neste capítulo são os processos do trabalho de *atelier* e algumas ideias que me pareceram pertinentes.

O terceiro e último, *notas sobre este desenho*, reúne uma panóplia de ideias transversais a alguns assuntos que me interessam neste contexto. São notas que apontam possíveis investigações futuras, feitas à medida da evolução da dissertação, e que não se enquadravam nos restantes capítulos. Assim, decidi, em modo de apontamento, deixá-las aparecer aqui neste documento.

PREQUELA DESTE E DAQUELE DESENHO

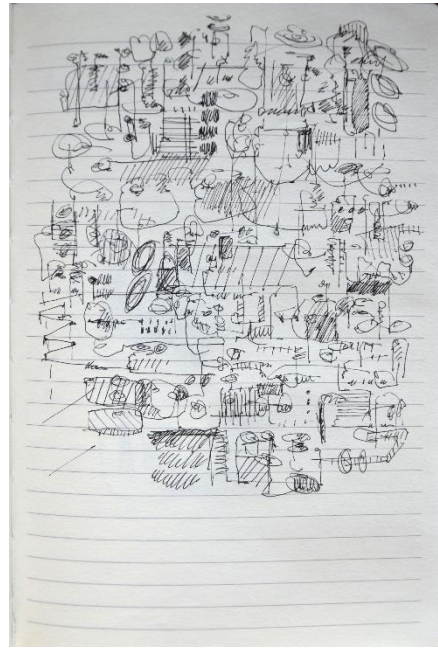
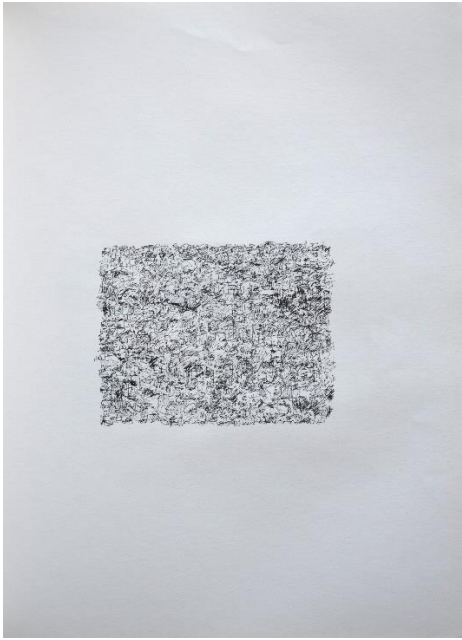
Faz sentido falar de como apareceu. Não a única razão, mas uma de que me lembro agora, tem que ver com os cadernos. O diário gráfico – o *doodling* - o desenho desprovido de preconceitos. Um caderno compõe-se de páginas agarradas umas às outras, mas isso não implica que tenham ligações óbvias de composição ou de sequência. Antes pelo contrário, as imagens nestas páginas vão-se construindo quase por acaso das diversas circunstâncias. São desenhos que tanto não crescem de ideias pré-concebidas como também não possuem limites de liberdade traçados – não se limitam a uma construção precisa, vão-se construindo pela acumulação de episódios. Os desenhos nas páginas dos cadernos são, na maior parte das vezes, feitos com riscadores. Existem alguns feitos com aguarela ou acrílico mas é menos habitual devido ao tempo de secagem que estes materiais exigem.

Estes cadernos têm-me acompanhado desde o início do meu percurso escolar/artístico. Têm dimensões variadas, sendo o A4 o maior formato. Não maior que isso. Inicialmente eram apenas cadernos que me iam servindo tanto de diário gráfico como de agenda ou de caderno de aula. Assim, iam-se compondo e era do meu interesse preenchê-los individualmente até passar ao próximo. Não deixar folhas em branco. Depois folheá-los quer fosse para rever desenhos, apontamentos ou ideias. Revejo várias vezes os cadernos e há um momento em que me deixo cativar por estas imagens.

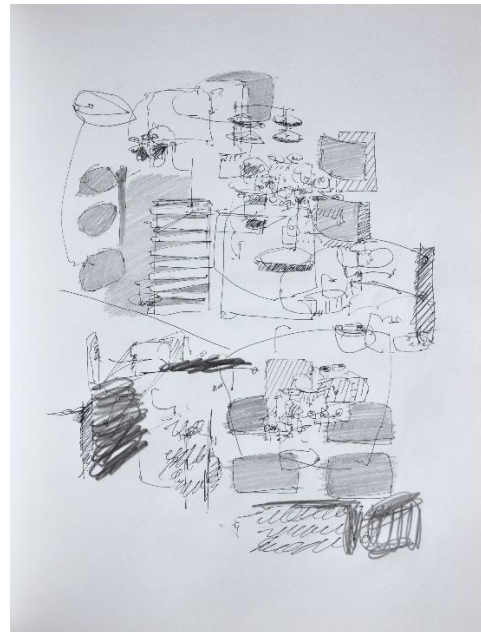
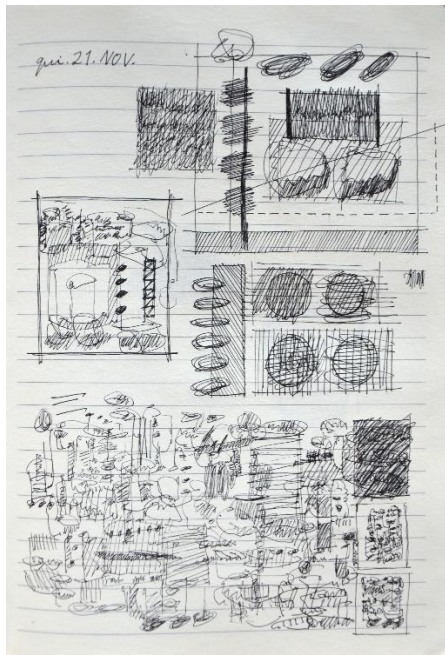
Estes desenhos podem, também, estar relacionados com as matérias de engenharia que sempre me habituei a ver em cadernos de apontamentos e contas num contexto familiar. Há alguma influência no início destes desenhos por parte deste conjunto de elementos. A certa altura comecei a deixar-me seduzir por aquelas imagens – anotações e rascunhos que para mim ganhavam outro valor e sentido para além daquele que lhes era normalmente atribuído e para o qual serviam o efeito.

Então, quando olhei com alguma distância para os cadernos e percebi que estes desenhos que lá apareciam me interessavam, surgiram novas ideias. Desenho após desenho achei que estava a criar uma espécie de linguagem plástica própria.

Para além desta relação com as imagens havia qualquer coisa nos meus – agora falo nos meus próprios cadernos – que me atraía. Olhava para aquilo – que muitas vezes surgia em momentos de tédio – e pensava: como é que tenho estes desenhos, que foram quase feitos sem atenção e de uma liberdade invejável, no caderno e depois no trabalho de *atelier* parece-me tudo mais difícil de ser feito? E até menos interessante.



- 1 Cadernos, sem título, 2014.
- 2 Cadernos, sem título, 2014.

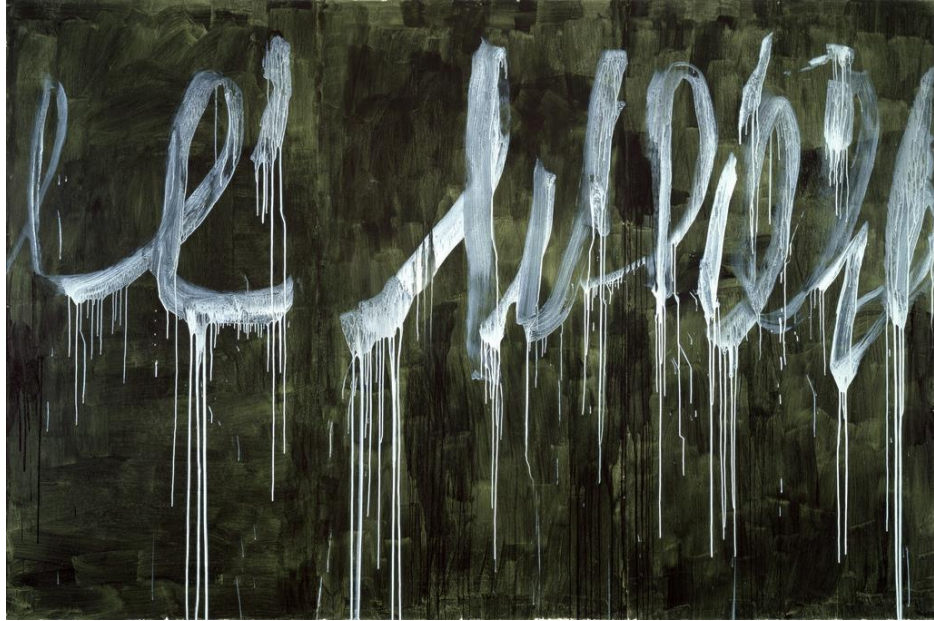


- 3 Cadernos, sem título, 2014.
- 4 Cadernos, sem título, 2015.

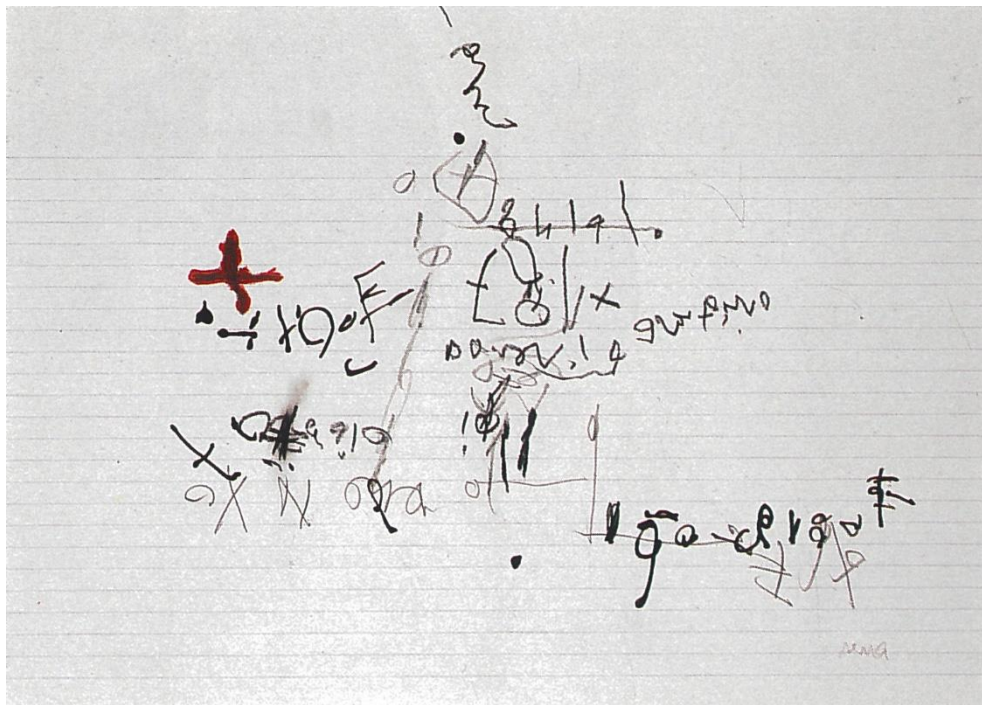
Se isto realmente me interessa, porque não trabalhá-lo a fundo? Claro que não seria assim tão fácil. Como nunca é. Simplesmente, e como o que estava a fazer no *atelier* até tinha alguma ligação ao que estava nos cadernos – o desenho está sempre lá, sempre foi uma maneira de pensar o trabalho – restava-me aproximar estas duas experiências de desenho. Assim, surgem as ideias fortes do desenho como a rasura, o esboço, o rascunho, o *doodling*, etc. Ideias estas que estavam mais fortemente presentes nos desenhos dos cadernos do que propriamente no trabalho de *atelier*. Pensei eu que estava mais livre no sentido de desenhar e na prática de *atelier*. Nada disso. Os problemas estão lá sempre. Havia uma espécie de seriedade que na altura acompanhava o trabalho de *atelier* que, por muito que quisesse, não conseguia compatibilizar com a liberdade de desenhar num caderno. Talvez porque, à partida, os cadernos não são mostrados a outras pessoas e o trabalho de *atelier*, habitualmente, é. Boa parte do trabalho de *atelier* é mostrado e discutido em avaliações de disciplinas da escola.

O uso dos cadernos acontece maioritariamente fora do *atelier*. Talvez por ser a maneira mais óbvia e acessível que tenho para desenhar. Levo os cadernos comigo para qualquer lado e estes servem quase de bloco de notas. Quando não tenho acesso ao *atelier* ou mesmo quando não tenho atelier é quando mais me servem os cadernos – aulas, cafés, férias, tempo livre, etc.

Os cadernos continuam a ser parte importante do meu trabalho. O caderno sempre foi um palco de ensaio – o que tento agora é que o trabalho de *atelier* também tenha esse lado ensaístico. Não há, então, uma pretensão de espetáculo final. Uma coreografia pronta a ser exibida. O final será sempre o primeiro ou o antecessor de muitos outros – o que porventura poderá ser exposto são os ensaios. E por isso mesmo, numa avaliação escolar, não houve, para mim, preferência em mostrar os desenhos “mais bem conseguidos”. Se assim o são, mais “ricos” ou “melhores”, é porque por outros “piores” tive que passar e que tanta ou mais importância tiveram para chegar a esses ditos “melhores”. A liberdade que assumo na reorganização dos desenhos num espaço expositivo faz com que alguns ganhem maior presença. Há este percurso que é percorrido, plasticamente, que depois numa mostra de trabalho entendo que deve ser exibido sem criar hierarquias. Daí se tratar de um *work in progress*, um trabalho em constante construção, sobre o que mais à frente irei escrever. O processo. Com isto, surge a experimentação que me permite, de alguma maneira, ser livre na prática. Continuo a recorrer aos cadernos. Continuo a desenhar nos cadernos.



5 Cy Twombly, "III Notes From Salah, Note I", 2005-07.



6 António Sena, S/ TÍTULO, 1965.

Fundiu-se o interesse pelos cadernos e as páginas que neles apareciam com o trabalho a ser feito no atelier. Interessavam-me os cadernos por várias razões – as imagens, o desenho em si, desprezioso, a liberdade. Esta atenção aos cadernos pode também ter despoletado o interesse e a ligação à escrita, no desenho.

Por norma, os cadernos não são só garatujas. Há palavras, ideias, textos. Sempre me interessou a página no seu todo, a imagem que contém esta panóplia de episódios – apontamentos da ordem do desenho ou da escrita (ou da junção dos dois) que, reunidos numa página, formam a imagem que me interessa.

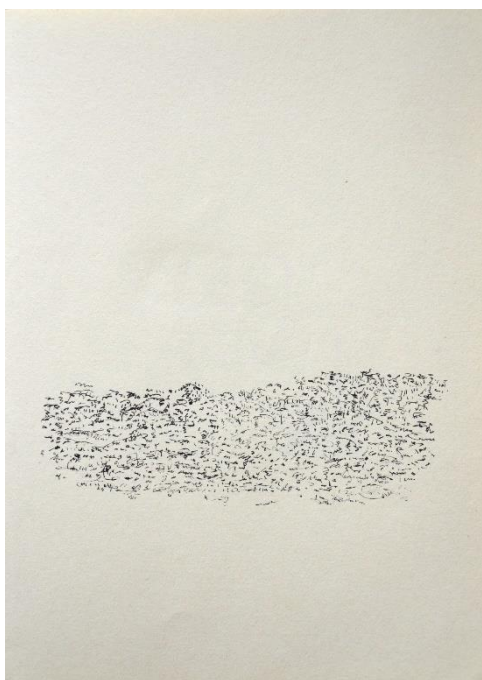
A escrita não passou literalmente para o trabalho de *atelier*. Prefiro pensar que passou uma ideia de escrita. Não me interessa tanto a ideia de desconstrução da escrita, por enquanto, como se vê objetivamente, por exemplo, no trabalho de Cy Twombly ou de António Sena. Nos desenhos/pinturas destes artistas existe um registo caligráfico acentuado que cumpre algumas regras da formação da escrita e que de certa forma podem ser úteis para abordar esta questão. Isto não quer dizer que existem palavras que umas juntas às outras formam um texto, um nexos. Como, em 1961, a propósito da ligação entre a escrita comum e a linguagem de Twombly, Pierre Restany afirmou “ (...) não tem sintaxe nem lógica, mas vibra com a vida (...) ”¹. Interessa, sobretudo, uma ação, que apesar de ter vestígios caligráficos, prevalece enquanto potência no campo da pintura ou do desenho. Por outro lado, Richard Shiff acrescenta, sobre a linha de Twombly, que “ (...) nunca saberemos o que é, mas apenas o que está a acontecer(...)”². Roland Barthes também aponta um comentário oportuno sobre este assunto na prática de Twombly: “ (...) o seu trabalho não deriva de um conceito (marca), mas de uma atividade (marcação) (...) ”³. Roland Barthes acentua, então, que o trabalho de Twombly tem mais que ver com a sua ação plástica, a gestualidade em si, do que com outro conceito anterior a essa ação. Jean-Michel Rabaté, em consequência dos textos de Barthes, conclui que é necessário, da parte do espectador, um recuo “ (...) do produto para a produção (...) ”⁴. Não basta olhar, tem que se saber ver. De alguma maneira tentar uma melhor compreensão daqueles que foram os processos plásticos do artista e assim “desfragmentar” a pintura ou o desenho de Cy Twombly.

¹ Restany, P. (1961). The Revolution of the Sign. em Shiff, R, (2008). Cy Twombly: Cycles and Seasons. London: Tate/D.A.P. pp.17 (tradução livre)

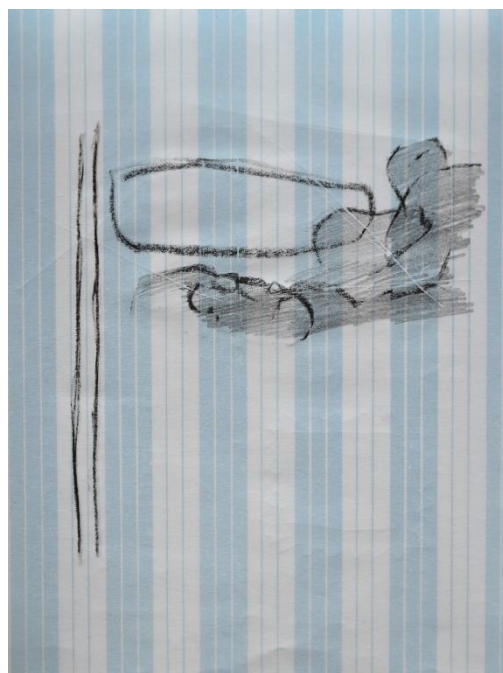
² Shiff, R, (2008). Cy Twombly: Cycles and Seasons. London: Tate/D.A.P. pp.19 (tradução livre)

³ Citação de Roland Barthes em: Rabaté, JM, (2012). Writing the Image After Roland Barthes. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. pp.222 (tradução livre)

⁴ “About Twombly, for instance, he shows that the “reader” must regress from the trace to the tracing, from the line to the movement of the hand, from the product to the production”, Rabaté, JM, (2012). Writing the Image After Roland Barthes. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. pp.222 (tradução livre)



7 Cadernos, sem título, 2015.



8 Cadernos, sem título, 2015.



9 Henri Michaux, "Sem Título", 1961.

António Sena, apesar da sua ligação à escrita, também se distancia dos habituais preceitos desta no seu trabalho. Não se entende a sua escrita, ou antes, “des-crita”⁵, como António Rodrigues denomina num texto introdutório ao catálogo de exposição de Sena no CAM, enquanto mediadora de um nexu linguístico. As palavras são “ (...) esvaziadas dos seus respectivos referentes realargando no campo pictórico as intensidades expressivas da imagem”⁶.

Não pude, também, deixar de achar curioso e elucidativo da sua prática quando Sena, num documentário a propósito do seu trabalho, diz qualquer coisa como “os desenhos lêem-se assim”⁷. Esta fala aparece quando Sena dispõe alguns desenhos numa posição indicada para a sua visualização tornando-se espelho da maneira como pensa e olha para o seu trabalho.

Por outro lado, existe um tipo de escrita que também se torna essencial na ligação ao meu trabalho. Como afirma Nuno Faria numa aula dada em 2013 na Oficina Bartolomeu Cid dos Santos, “vários artistas, poetas (...) como Michaux, como Artaud (...) tentaram reencontrar essa espécie de escrita que não é mediada pelo intelecto. A escrita não racional. Escrita de corpo”⁸.

O poeta e artista Henri Michaux questionou a “ (...) distância entre a poesia e as artes plásticas (...) ”⁹ através dos inúmeros desenhos que realizou, entre outros materiais, a tinta-da-china ou a aguarela. De um quase “registro sismográfico de energias”¹⁰ surge esta escrita corporal que tem que ver com um impulso motor, com um gesto deliberadamente irracional. Aliada a isto está, também, a velocidade de execução que como o próprio afirma “ (...) é um médium muito rápido. A tinta permite ir muito depressa.”¹¹.

⁵ Molder, J, Ribeiro, JS. (1990). António Sena: Obras sobre papel. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna.

⁶ Molder, J, Ribeiro, JS. (1990). António Sena: Obras sobre papel. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna.

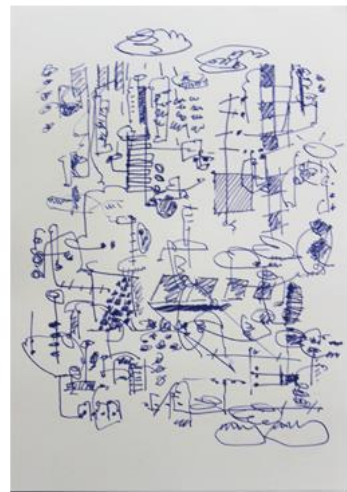
⁷ Silva Melo, J. (2009). António Sena: A Mão Esquiva. Lisboa: Artistas Unidos.

⁸ REPLICAS2013: Master Class Nuno Faria – consultado a 14-09-2015 (https://www.youtube.com/watch?v=yZIMkP0g_HY)

⁹ Hernández León, JM em (2006). Henri Michaux: Icebergs. Madrid: Ediciones Exposiciones. pp.6 (tradução livre)

¹⁰ Jonffroy, A. em (2006). Henri Michaux: Icebergs. Madrid: Ediciones Exposiciones. pp.227 (tradução livre)

¹¹ “ (...) es un medio muy rápido. La tinta permite ir muy deprisa”. Michaux, H. (S/D). Henri Michaux: Icebergs. Madrid: Ediciones Exposiciones. pp.233 (tradução livre)



10 Cadernos, sem título, 2013.



11 Still de: Fall II, Amsterdam, Bas Jan Ader, 16mm, 19 sec.

Voltando aos cadernos. Por habituação, o que é escrito começa à esquerda da página e avança até ao fim da mesma para depois voltar a fazer o mesmo percurso num patamar ou linha a baixo. O desenho talvez tenha “agarrado” algumas reações da escrita. Por exemplo, a linha que percorre mais vezes o sentido da escrita do que o contrário. Esta ideia de escrita não se prende nem com a palavra nem com o texto mas antes com o desenho que está implícito nessa caligrafia. As palavras não passam para os desenhos de *atelier*, passa antes uma espécie de impulso do gesto caligráfico. O desenho da escrita. Os desenhos já a tinham, mas quando tive a distância necessária percebi que estava presente. Muitas vezes o desenho dá-se, e pode até nem ser legível, no sentido da escrita. Ou seja, talvez por influência da cultura e linguística ocidentais em que a escrita acontece da esquerda para a direita, de cima para baixo.

De maneira a contrariar esta qualidade do gesto da escrita que, quase involuntariamente passa para o desenho, bem como outros impulsos que se possam revelar automáticos, por vezes tento opor-me a esses movimentos/gestos.

Como aponta Paul Valery em “Degas Dança Desenho”: “Para deixar a mão livre no sentido do olho, é preciso suprimir uma liberdade no sentido dos músculos; em particular, amaciá-la para traçar em qualquer direção, o que ela não gosta de fazer.”¹²

Para quebrar estes potenciais automatismos (e interessa-me essa tentativa de oposição) existem várias maneiras que me servem. O uso da mão esquerda, por exemplo, permite-me contornar as vias mais automáticas do desenho – que são aquelas que tendem a evidenciar aquilo a que chamo tiques de desenho.

A mão esquerda é “ (...) menos gasta que a outra, menos especializada em virtuosismos automáticos (...) ”¹³.

Como refere Henri Focillon: “O que existe de “desajeitado” na mão esquerda, é certamente necessário a uma civilização superior; ela liga-nos ao passado venerável do homem, quando ele não era ainda tão hábil, quando estava longe de poder fazer, segundo o dito popular “tudo o que quer dos seus dez dedos”. Se fosse de outra maneira, ficaríamos submersos por um terrível excesso de virtuosidade. Teríamos provavelmente levado às últimas possibilidades a arte dos malabaristas – e provavelmente nada mais”¹⁴.

¹² Valery, P. (2012). Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosacnaify. pp.70

¹³ Focillon, H. (2000). A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70.

¹⁴ Focillon, H. (2000). A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70.



12 Sem título, técnica mista sobre papel. 65 cm x 50.5 cm, 2015.



13 Sem título, caneta sobre papel. 42 cm x 30 cm, 2015.

E, talvez, me interessem menos o domínio e o controle total. Criar condições para o erro ou para o fracasso pode promover novas possibilidades de trabalho. Atrai-me mais a queda da clava de malabarismo do que a acrobacia que a não deixa cair. Bas Jan Ader, por exemplo, levou estes termos ao seu expoente máximo naquela que foi a sua última *performance* (“*In search of the miraculous*”). Aqui, (imagem 11) trata-se de um *still* de um dos vídeos feitos pelo artista acerca das matérias da gravidade e queda que lhe interessavam.

O pegar “inapropriado” dos utensílios de desenho, ou mesmo o uso de ferramentas que à partida seriam inúteis para esta prática, também ajudam nesse sentido. Assim, descobrem-se novas coisas. Novas maneiras de desenhar, talvez. Tentar entrar num imediato jogo de descoberta não tão espectacular e previsível quanto seria nas condições mais confortáveis e até comodistas. Claro que esta ação de resistência não está sempre a acontecer. Ou por não me apetecer ou não me lembrar de o fazer, mas também porque estes gestos quase involuntários também me esgotam e esgotam-se a eles mesmos. Se me interessam a resistência e a oposição, e para que essa resistência não se torne também ela repetitiva, vou acabar por resistir a ela mesma. Ou seja, chego a um jogo onde a regra tem tanta importância quanto a não-regra. Ou então já não sei definir qual é qual, resta-me a intuição. Citando José Gil, em *O experimentador do acaso*, qualidade necessária ao experimentador é, entre outras, “o sentido da ocasião – que capta a tendência do movimento, entre o caos e a necessidade”¹⁵.

¹⁵ José Gil, Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso em: Gil, J. (2005). Sem Título. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

FAZER ESTE E AQUELE DESENHO

As ideias de rascunho e esboço, que muitas vezes estão presentes nos desenhos, ganharam ainda mais força quando percebi que a experimentação é um assunto de considerável importância no meu trabalho. O desenho, feito em tom de esboço, rápido, faz aparecer outros diversos desenhos num curto intervalo de tempo. A experimentação aliada a este desenho rápido permitiu-me elevar o ritmo de trabalho. Trabalhar ideias de desenho rápidas experimentando vários materiais e o que me interessa nesses mesmos materiais – os seus resultados, compatibilidades entre eles ou mesmo incompatibilidades. Tal como este texto, que vou rasurando e riscando, o desenho também vai precisando de ajustes. As palavras substituem-se por rasuras, riscos a que habitualmente chamo episódios. Quando digo riscos posso também dizer manchas que tapam, escorrimentos que atravessam, etc.

Ou seja, o meu trabalho tem este carácter ensaístico que permite experimentar, errar, refazer, enfim, jogar. Quando trabalho como se de um jogo se tratasse os desenhos fazem-se de maneira mais natural, mais livre, mais divertida. A diversão é-me importante para o trabalho e o jogo, esse, é uma forma de liberdade. Citando Miguel Leal, “ (...) é livre porque o jogo só se joga voluntariamente, podendo-se entrar e sair a qualquer momento”¹⁶. Por outro lado, o jogo é uma atividade “ (...) incerta porque incorpora mecanismos destinados a manter até ao fim a dúvida sobre o seu resultado”¹⁷. E esta será uma das características do jogo que mais me favorece na produtividade de trabalho. Enquanto houver dúvida, haverá sempre novas e diferentes maneiras de jogar. Trata-se de ações que não abolirão a possibilidade de surpresa e de descoberta. Simplificando, quando digo jogo, falo de uma hipótese de abordar os elementos envolventes no meu trabalho – quer seja o suporte, os materiais, etc. – como peças fulcrais para conduzir esse mesmo exercício. É a partir dos elementos envolventes do trabalho que faço crescer possibilidades, desenhos. Serve este processo, também, como muleta para a criação de uma estrutura de trabalho mais organizada. Citando Philip Cabau, o desenho é um lugar onde é permitido “ (...) explorar um vasto leque de materiais, formas e tradições à medida que promove uma consciencialização do desenho como prática organizadora de pensamentos e sensações”¹⁸.

¹⁶ Leal, M. (2009). A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea. Porto: FBAUP. pp.25

¹⁷ Leal, M. (2009). A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea. Porto: FBAUP. pp.25

¹⁸ Cabau, P. (2015). o prazer e o exercício de desenhar em: Do Ensaio à Investigação. Leiria: Edições ESAD.CR/IPL. pp. 105



14 Francis Bacon, sem título, 1946.



15 Conjunto de quatro desenhos, sem título. Técnica mista sobre papel.
42 cm x 30 cm (cada), 2015.

Tratando-se de um jogo, e sabendo que a dúvida e a surpresa permanecem, nem todas as jogadas são bem efetuadas, nem bem sucedidas. No entanto, para o meu trabalho, essa não é uma questão impeditiva da sua saudável continuação e progresso. Os eventuais acasos e acidentes que acontecem no processo de trabalho podem bem ser as boas respostas aos problemas existentes. Ou seja, aquilo que à primeira vista me parecerá um erro de cálculo, mais tarde poderá ser uma hipótese ou um bom caminho. Este erro, no processo de trabalho, serve muitas vezes de desbloqueio e determina novas possibilidades plásticas a explorar. Como refere Henri Focillon: “O artista recebe com gratidão este dom do acaso e, respeitosamente, põe-no em evidência. Ele vem-lhe de um deus, e o acaso da sua mão também. Dele se aproveita com prontidão para daí fazer surgir um novo sonho”¹⁹.

Francis Bacon numa entrevista com David Sylvester conta que, por acidente, em 1946, fez uma pintura que se assemelha a um talho em vez de “ (...) um pássaro pousado num campo (...) ”²⁰ previamente pensado. Mais acrescenta que aquilo que ia aparecendo na tela lhe sugeria outras coisas que não as espectáveis.

“Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.”²¹

Percebi então, já que o erro muitas vezes me ajuda, porque não assumi-lo ou até por vezes usá-lo/forçá-lo. Isto dá-se muitas vezes (o usá-lo) quando trabalho em vários suportes em simultâneo – em várias folhas. Enquanto faço um desenho muitas vezes já estou a “sujar” outro. Este é um erro voluntário que é assumido e propositado. E, segundo Maria Filomena Molder, a pintura, ou o desenho neste caso, “ (...) começa por ser sujar alguma coisa”²². Assim, mais facilmente me desbloqueio no sentido de desenhar – quando chegar a essa folha, já “suja”, será mais fácil encaminhar o desenho do que seria se estivesse ainda intacta. Por vezes, encaminhado este ritmo de trabalho, surgem as séries, que serão mais à frente abordadas.

¹⁹ Focillon, H. (2000). *A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão*. Lisboa: Edições 70.

²⁰ “*Well, one of the pictures I did in 1946, the one like a butcher's shop, came to me as an accident. I was attempting to make a bird alighting on a field. And it may have been bound up in some way with the three forms that had gone before, but suddenly the lines that I'd drawn suggested something totally different, and out of this suggestion arose this picture. I had no intention to do this picture; I never thought of it in that way. It was like one continuous accident mounting on top of another.*” em: Sylvester, D. (1997). *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson.

²¹ Beckett, S. (1996) *últimos trabalhos de Samuel Beckett – tradução de Miguel Esteves Cardoso*. Lisboa: O Independente/Assírio & Alvim.

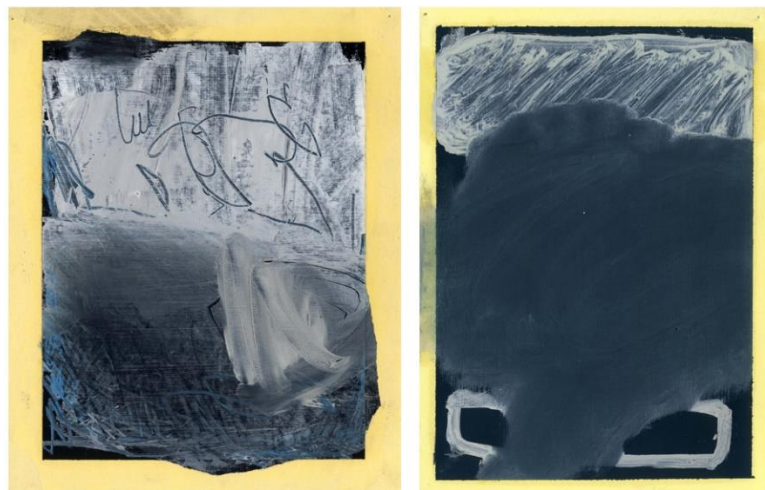
²² Molder, MF. (2015). *Stanca Luce (conversa aberta com João Queiroz)*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa.



16 Desenho sobre caderno de pautas musicais, técnica mista. 16 cm x 23 cm, 2015.



17 Desenho sobre madeira, técnica mista. 35 cm x 45 cm, 2015.



18 Desenhos sobre papel reaproveitado, técnica mista. 22 cm x 15 cm (cada), 2015.

Neste sentido, e como me interessa este desbloqueio que advém do suporte que não está intacto, será pertinente abordar outro caso. Penso que terá começado numa altura em que não tinha folhas para trabalhar e surgiu a hipótese de reaproveitar outras de um colega, com a devida permissão. Folhas que iriam para o lixo.

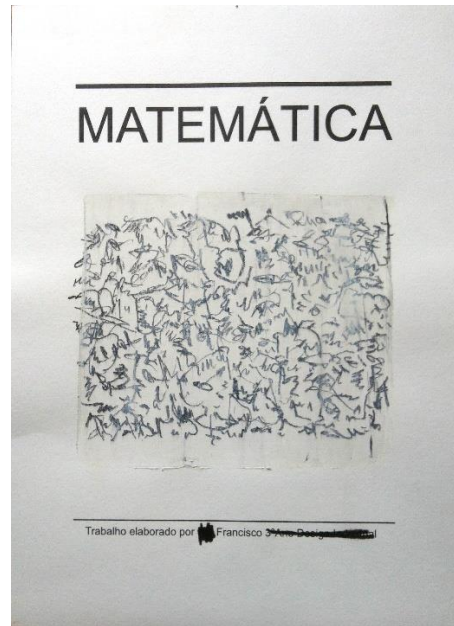
O trabalho deste colega é, em qualidades plásticas e visuais, muito diferente do meu. A meu ver, e aqui reforço que abordo unicamente as características visuais, estas imagens que me serviam de impulso são em muito díspares do meu trabalho, essencialmente, pela rigidez de formas que apresentam. Essa rigidez era o que me ajudava a trabalhar por cima. Penso eu que estaria a trabalhar por cima quase como uma correção. Usar aqueles que são os meus “argumentos plásticos” sobre estas imagens que previamente já tinham passado por um outro método, um outro processo.

Já anteriormente acontecia, no meu trabalho, servir-me de formas como a grelha, por exemplo, para construir uma imagem. Estas formas mais rígidas que vão aparecendo servem-me para, a partir delas, desenhar por cima. São organizadoras de um espaço fixo, imóvel, que pretendo romper desenhando por cima. Mesmo tendo características em comum, as folhas reaproveitadas diferem no sentido em que não fui eu que fiz a primeira intervenção. Pelo mesmo motivo, e como me interessa o “desenhar por cima”, também desenhei sobre um livro de pautas musicais, placas de madeira, cartões de publicidade ou fotocópias.

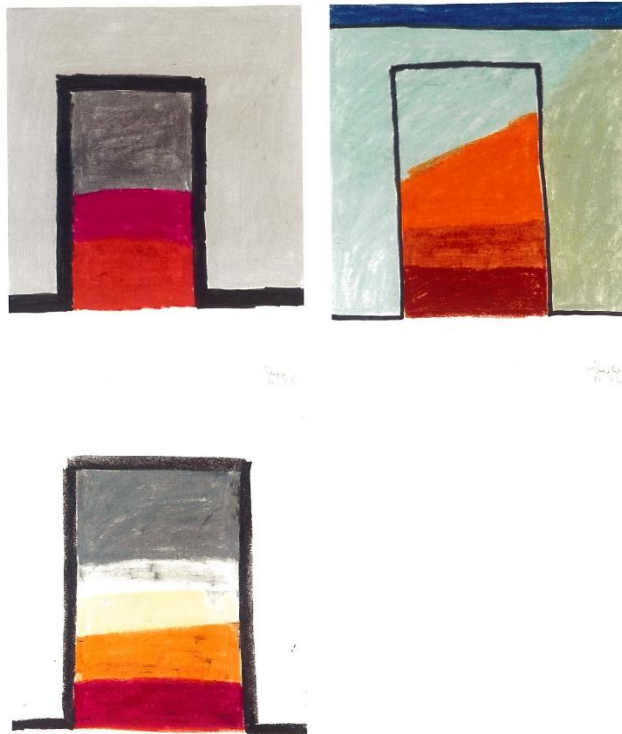
Voltando um pouco atrás, ao *atelier*, à rotina. É-me difícil estabelecer um programa de trabalho a não ser que seja trabalho de preparação como esticar folhas, telas, limpar, fotografar, arrumar, etc. Há, então, um começar de novo, uma nova etapa.

Por um lado, às vezes, esta “ignorância” ao chegar ao *atelier* não me reserva muita esperança e segurança. Por outro interessa-me pelo lado imprevisível. Interessa-me a imprevisibilidade e a surpresa no trabalho. Dar lugar à intuição para seja lá o que for. Acredito que, mesmo não havendo um lado programático no trabalho, ele vá ao encontro das ideias que me interessam. No fundo, quero acreditar que aquela que sinto ser a minha linguagem plástica se evidencie, independentemente de ponderar muito ou pouco as minhas ações, os meus gestos. Se assim for, no fim, as coisas acabam por se justificar umas às outras. Estarão inevitavelmente ligadas. Citando Júlio Resende: “O artista é, por natureza, um intuitivo a que a Ciência acabará por dar razão”.²³

²³ Resende, J. (1987). Autobiografia. Lisboa: O Jornal. pp.32



- 19 Desenho sobre papel reaproveitado, óleo sobre papel. 22 cm x 15 cm, 2015.
20 Desenho sobre fotocópia, grafite e acrílico sobre papel. 24 cm x 17 cm, 2015.



21 Ângelo de Sousa (S/D).

O trabalho vai respondendo a ele próprio. Há decisões que são tomadas no decorrer do trabalho mas muitas vezes são até mediadas pelo próprio fazer. O atrito dos materiais e do que deles provém é importante na linha do fazer, do processo. Este lado ensaístico, de experimentação, ajuda muitas vezes na definição de um caminho plástico a desenvolver. Serve muitas vezes de auxílio para as decisões, para as perguntas. E experimentar, para mim, é isto. É dispor de uma abertura à surpresa, à intuição e ao erro.

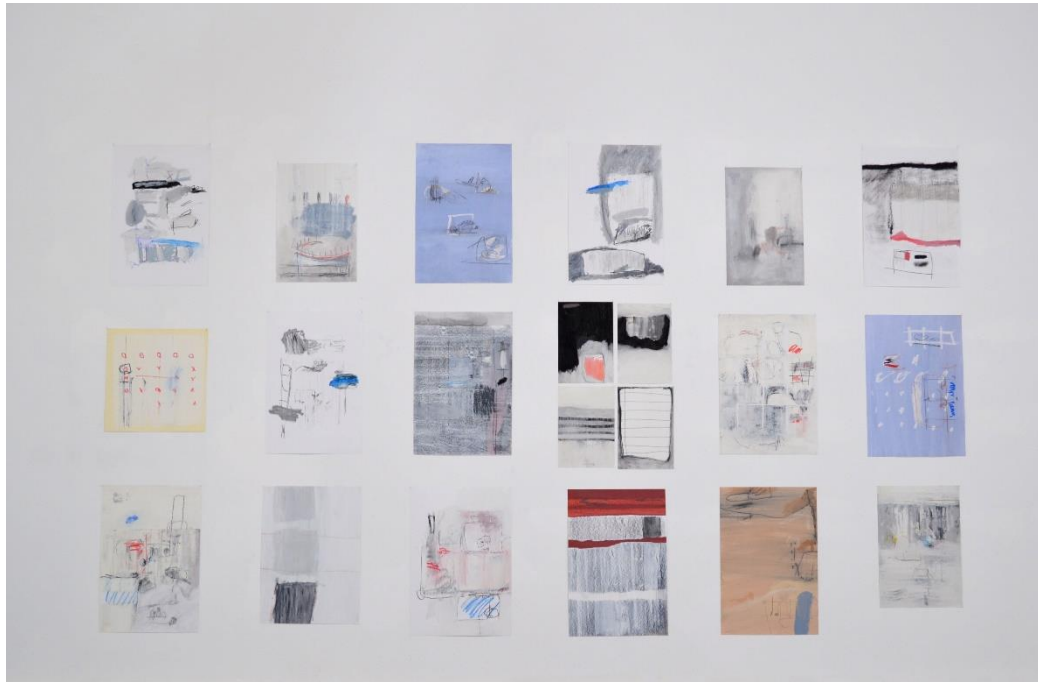
Em alguns conjuntos de desenhos, é também deixar os materiais assumirem importância e até às vezes protagonismo no trabalho. Compenetrar-me nos processos que vão acontecendo e tirar deles o que mais me interessa. Saber fazer a pergunta correta e encaminhar o trabalho nesse sentido. Como afirma José Gil em *O experimentador do acaso*, “ (...) o experimentador suscita o acaso dentro de uma linha programática que não deve impedir a possibilidade da descoberta”²⁴. Ou seja, há uma pequena programação das ações que não deixa de parte a possibilidade de descobrir e encaminhar novas sugestões de trabalho, de desenho. Interessa-me conseguir conciliar esta imprevisibilidade com aquilo que pode ser uma ação mais familiar é algo que me interessa e tento preservá-lo no processo de trabalho. Por vezes o caminho que me é menos familiar e mais imprevisível é aquele a que acabo por dar seguimento.

Citando novamente José Gil: “O experimentador põe a experiência ao serviço da experimentação”.²⁵ Em certa medida, as coisas invertem-se – o acaso sobrepõe-se à certeza de modo a abrir caminho à espontaneidade, à intuição. Este *modus operandi*, que assume a experimentação, suscita um leque de possíveis caminhos bastante vasto, por vezes. Essa é uma altura de definição e de escolha. Perante este cenário de diversas possibilidades resta optar pela que, talvez por intuição, será a mais pertinente. Para José Gil esta fase do trabalho consiste na ideia de se “ (...) provocar o caos e saber captar nele um nexo nascente”²⁶. Este *nexo* não só define uma hipótese de trabalho como, porventura, suscita outras. Por isso, o trabalho de desenho, pode tornar-se inesgotável. Há sempre desenhos por fazer, desde que a atenção ao caos e ao *nexo* permaneça.

²⁴ José Gil, Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso em: Gil, J. (2005). Sem Título. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

²⁵ José Gil, Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso em: Gil, J. (2005). Sem Título. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

²⁶ José Gil, Ângelo de Sousa - O experimentador do acaso em: Gil, J. (2005). Sem Título. Lisboa: Relógio d'Água Editores.



22 Exemplo de montagem de trabalho, Close-up 25 anos de Artes Plásticas nas Caldas da Rainha, Pavilhão 31 - Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos, Lisboa. Dimensões variáveis, 2015.



23 Sem título, técnica mista sobre papel. 45 cm x 67 cm / 65 cm x 46, 2015.

Assim, penso numa ideia de infinito. O sucessivo aparecimento de possibilidades de trabalho está na origem deste ritmo que se pode tornar incessante.

Os desenhos vão respondendo uns aos outros. Há assuntos de ordem plástica de um desenho que me interessam e que passam para outro. Ou para mais que um. Por vezes há quebras neste ritmo de sucessão de acções, que passam de um desenho para outro, originando novas possibilidades – às vezes o processo é menos programático. Aqui evidenciam-se mais as diferenças e contrastes de ideias que, no decorrer do trabalho, também acontecem. Estes contrastes também têm a capacidade de anunciar novas vias de trabalho. O trabalho está sempre inacabado, é um exercício incessante, sem fim.

A ideia que Delfim Sardo aponta ao trabalho de Jorge Queiroz, e que para mim se torna essencial na relação com a minha prática, é aquela em que diz que “ (...) o seu processo e método de trabalho se desenvolvem em contínuo, como um processo de realização que ganha as suas regras na própria execução”²⁷. Mais acrescenta que há, então, um “(...) acto de desenhar que (...) se constrói necessariamente no processo do fazer”²⁸. Neste sentido, a mão tem papel principal nesta trama de acções e é dela que, fazendo de fronteira entre o corpo, o seu gesto, a visão e o suporte, provém o desenho. Segundo Henri Focillon “a mão é acção: ela agarra, ela cria, e, por vezes, poder-se-ia dizer que ela pensa”. Mais acrescenta que *ela* “explora com uma segurança inaudita os recursos de uma longa ciência, mas ela explora também este imprevisível (...) - o acidente”²⁹.

²⁷ Sardo, D. (2011). A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas. Lisboa: Athena. pp.209

²⁸ Sardo, D. (2011). A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas. Lisboa: Athena. pp.209

²⁹ Focillon, H. (2000). A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70.



24 Série 1, técnica mista sobre papel. 40 cm x 28 cm, 2015.



25 Série 2, técnica mista sobre papel. 35 cm x 55 cm, 2015.

SÉRIES

As séries de desenho aparecem de diversas maneiras. Aparecem por três diferentes motivos. As duas primeiras no decorrer do processo de trabalho e a terceira já num momento pós-trabalho – como irei já enunciar.

Há as voluntárias, em que sei, à partida, que estou a fazer uma série se tudo for encaminhado como pretendo. As involuntárias, que aparecem quase por surpresa. E depois há as que designo por conjuntos e que são resultado de tentativas de montagens quer seja numa exposição pública ou simplesmente como exercício de *atelier*.

As primeiras, as voluntárias (imagem 24 e 25), mais programáticas também, acontecem quando há um interesse num determinado tipo de materiais e o que deles posso tirar, conforme o uso que lhes dou. Aqui, apenas faço variar a “montagem” dos elementos inscritos no suporte. Ou seja, há um programa já definido no que diz respeito aos elementos técnicos a serem usados que depois vai variando de desenho para desenho.

As involuntárias (imagem 26), assim são porque aparecem do decorrer do trabalho por ocasião desse processo. Por vezes, e como há coisas que passam de um desenho para outro, enquanto trabalho vou produzindo imagens que de alguma forma se ligam umas às outras. Quer seja por repetição do uso de materiais ou dos gestos que são usados ao aplicá-los no suporte. Assim, estes trabalhos que contêm algumas fronteiras em comum sugerem-me possíveis séries.

Por outro lado, e mais uma vez para não criar regra, interessa-me abordar não só plasticamente, mas também evidenciar e conjugar as diferenças que os trabalhos têm entre eles. O ecletismo. Isto porque tanto acontece numa sessão de trabalho haver ligações óbvias entre uns desenhos e outros, como por vezes, em tom de rutura, uma disparidade entre eles. Então, neste caso, os conjuntos são criados por regra inversa àquela que junta uns trabalhos aos outros por familiaridades plásticas. Estes conjuntos são elaborados precisamente para clarificar que o lado experimental do trabalho proporciona resultados bastante diversos e até díspares. À semelhança de Pedro Calapez, que afirma numa entrevista dada à Arte Capital “ (...) apetece-me combinar as diferentes séries porque o meu trabalho também é revelar misturas e contrastes.”



26 Série 3, técnica mista sobre papel. Dimensões variáveis, 2015.



27 Giz sobre ardósia, 50 cm x 70 cm (cada), 2015.

Acrescenta ainda que, no seu processo de trabalho aborda “vários caminhos ao mesmo tempo” e que gosta de “combinar essa dispersão”³⁰.

Um pouco à semelhança dos ritmos das séries, em resposta a um exercício proposto numa das disciplinas do mestrado, fiz uma série de desenhos em ardósia. Desenhos que deles só resta um registo fotográfico. Estes desenhos são importantes pela ação livre e ajudaram nesse sentido, tal como os cadernos. Já sabia logo à partida que iam ser apagados. Ficava o registo fotográfico, é certo, mas o desenho, esse, era apagado. Visto que o trabalho, o desenho em si, era efémero, tornei-me mais livre e preocupei-me mais com a própria ação do que com o resultado final. Linha e mancha era tudo o que conseguia fazer com o material usado – o giz e o suporte, a ardósia. Esta restrição dos materiais a que me sujeitei obrigou-me a um grau de inventividade superior. O trabalho deu-se intuitivamente. Restava habituar-me ao ritmo que achava necessário. Com isto surgiu rapidez e um grau de experimentação exigente – dentro do que o giz sobre a ardósia me permitia – enfim, muitos desenhos, uma ação contínua.

³⁰ Vahia, L. (S/D). Snapshot. No atelier de... (<http://www.artecapital.net/snapshot-16-pedro-calapez>) Consultado a 15-09-2015.

NOTAS SOBRE ESTE DESENHO

O capítulo que se segue aborda algumas questões às quais reservo atenção e que me parecem pertinentes para a dissertação. São ideias, apontamentos soltos, que por alguma razão não se enquadraram nos capítulos anteriores.

Estas ideias foram surgindo – em apontamentos, pequenos textos, referências, imagens, etc – e serviram de ajuda para desenvolver alguns assuntos da dissertação e para mais tarde arranjar definição e organização deste documento. Estas ideias acompanharam o processo de realização da dissertação, mas quando foi feita uma divisão geral, por temáticas que iria abordar, e à medida que ia escrevendo iam ficando de parte – como restos de tinta que secam de um dia para o outro. Ainda assim são, para mim, oportunas quando se pensa neste documento enquanto elucidativo do trabalho plástico. Por serem ideias soltas assim as apresento e, por vezes, acompanhadas de pouco esclarecimento. Serve para isso de exemplo o poema de Manuel António Pina.

Não existem palavras suficientemente sustentáveis que saiam em defesa de um desenho (ou do desenho), ou melhor, do trabalho. Penso que o discurso e o raciocínio, quando têm o papel de elucidar sobre este assunto, estarão sempre num plano aquém do que é a prática artística, propriamente dita. O desenho, em si, é um discurso. Está lá, resta organizá-lo. Mas essa não é tarefa fácil. Acredito nesta prática, do desenho, como um caminho para uma experimentação em aberto. No fazer estão os problemas, está o erro. Interessando-me esta experimentação, o erro aparece como pretexto para fazer crescer coisas. Alarga as possibilidades de trabalho. Agrada-me pensar no que faço como um ensaio de música. O experimentar. O improvisar. O lado jazzístico. A mim interessa-me o deslize do desenho – uma abertura à surpresa, ao inesperado – acreditar na intuição, talvez. Desenho é rascunho. É imediato, intuitivo, esboçado. Interessa-me a leveza do desenho. A sua fragilidade. A rapidez.

“Espontaneidade e o carácter imediato da sua execução, pelas possibilidades de experimentação que proporciona, pela economia de meios, pelo carácter inacabado dos seus resultados, pela capacidade de dizer o essencial através do mínimo”³¹.

³¹ Wandschneider, M, Faria, N. (1999). A indisciplina do desenho. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea. pp.17

Como se desenha uma casa

Primeiro abre-se a porta
por dentro sobre a tela imatura onde previamente
se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impresente,
a mãe para sempre morta.

Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,
como uma foto que se guarda na carteira,
iluminam-se no quintal as flores da macieira
e, no papel de parede, agitam-se as recordações.

Protege-te delas, das recordações,
dos seus ócios, das suas conspirações;
usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso.

28 Como se desenha uma casa, Manuel António Pina³²

³² António Pina, M. (2012). Como se desenha uma casa. Lisboa: Assírio & Alvim.

A mão medeia o desenho e a visão, o pensar. O desenho está ali, à vista. O resto não. E o que não está à vista, e que não me parece conter os mesmos níveis de pragmatismo, é-me ainda muito difícil de expressar. Ao contrário do desenho que, dadas as condições, é feito.

A folha limita o desenho e este não foge às margens. Se fugir, não é visível. O desenho dá a ver, afinal, cadências motoras do fazer e do pensar. E nesse registo está, quanto a mim, tudo o que importa. Está lá tudo o que estaria num texto ou num discurso – melhor, nas palavras. Mais até, muito mais. E as palavras, por vezes, não me parecem suficientemente assertivas. Neste assunto que envolve o desenho e as palavras que o tentam definir há sempre qualquer coisa que escapa à definição.

O desenho não é uma ideia. Conduz a uma ideia. E, citando Nuno Faria: “O desenho já era tradicionalmente o lugar dinâmico onde as ideias e as imagens ganhavam forma”³³. Por isso tem tanta ligação àquilo que é processual. Muitas vezes o meu trabalho de desenho trata do próprio desenho. Ou seja, aquilo que seria espectável de ser pensado e só depois realizado acontece logo no *atelier*, no fazer. Cria-se um ciclo de trabalho onde só me interessa esse mesmo ciclo. É o próprio desenho que sugere coisas novas. Estou à procura de alguma coisa. Não sei é do quê – vou fazendo. Reunidas as condições, vou fazendo coisas. Enquanto penso, desenho. Enquanto desenho, trabalho. Agora, o que eu pensei, já me esqueci.

Como afirma Jorge Molder num texto introdutório ao livro *Transcrições e Orquestrações*, *Desenhos de Ângelo de Sousa* “é essa a natureza deste desenho que tudo desenha, mesmo o próprio desenho, como uma escrita anterior à escrita e que a escreve”³⁴.

Quanto a mim, o pretexto para trabalhar não vem só do *atelier*. Também vem de uma vivência diária – e essa vivência, que envolve também assuntos alheios às artes plásticas, é, para mim, parte importante da prática artística. Pode até condicioná-la.

O assunto alheio às artes plásticas que, para mim, terá mais importância é a música. Como já referi anteriormente, o lado ensaístico e de improvisação da música é algo que me interessa. Identifico-me com esse sentido de liberdade que existe na música – dentro do que o alfabeto musical permite. Também tem um papel importante na minha concentração. Penso que a música se apresenta de uma forma mais crua, mais simples e sincera.

³³ Wandschneider, M, Faria, N. (1999). *A indisciplina do desenho*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea.

³⁴ Molder, J. (2003). *Transcrições e Orquestrações*, *desenhos de Ângelo de Sousa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



29 Processo de atelier, 2015.

No entanto, o que mais me interessa na música tem que ver, claro, com a sensação, o prazer. E isso não se explica e é inesgotável.

CONCLUSÃO

Esta dissertação ajudou-me a encontrar uma terminologia que me serviu para elaborar um discurso sobre a minha prática artística. Com a organização de um raciocínio e de um discurso, em relação ao trabalho, assimilei algumas questões que o envolveram nestes dois anos e que, aqui, se tornaram mais lúcidas. Para isso, foi preciso abordar esta tarefa com uma análise distanciada do processo de trabalho. Desta maneira, com a devida distância com a prática artística, foram-se formando com maior solidez alguns assuntos que antes já se teriam revelado de uma forma menos metódica. No entanto, bem sei que estas ideias são mutáveis. O que penso hoje amanhã já será diferente. Por isso, estas ideias que se apresentam neste documento não são impermeáveis ao tempo. O trabalho é que as dita e, sabendo que há sempre trabalho a fazer, elas mudam. Servem, então, estes textos como um registo de uma etapa que se encerra. Isto porque, a dissertação encerra este ciclo, académico, que pouco ou nada terá em comum com aquele que se inicia de agora em diante. Trata-se menos de um ponto final, se pensarmos que o que exponho aqui encerra um assunto e posteriormente irá determinar o caminho do trabalho de *atelier*, mas antes de uma *reticência*. Esta *reticência* assume-se tanto no seu sentido em que “ (...) indica a suspensão do discurso ou do pensamento (...) ”³⁵, mas também naquele que a define como uma “ (...) atitude de hesitação ou de reserva em relação a algo (...) ”³⁶. A *reticência* está entre dois universos, quer sejam eles plásticos ou mesmo linguísticos, que não se esgotam e que se vão complementando.

“Nós não somos do século d’inventar as palavras. As palavras já foram todas inventadas. Nós somos do século d’inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.”³⁷

³⁵ "reticência", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/chave> [consultado em 16-09-2015].

³⁶ "reticência", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/chave> [consultado em 16-09-2015].

³⁷ Almada Negreiros, J. (2005). *A Invenção do Dia Claro*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BIBLIOGRAFIA

- Shiff, R, (2008). Cy Twombly: Cycles and Seasons. London: Tate/D.A.P;
- Rabaté, JM, (2012). Writing the Image After Roland Barthes. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press;
- Molder, J, Ribeiro, JS. (1990). António Sena: Obras sobre papel. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna;
- Silva Melo, J. (2009). António Sena: A Mão Esquiva. Lisboa: Artistas Unidos;
- REPLICA2013: Master Class Nuno Faria – consultado a 14-09-2015 (https://www.youtube.com/watch?v=yZIMkP0g_HY);
- Michaux, H. (2006). Henri Michaux: Icebergs. Madrid: Ediciones Exposiciones;
- Valery, P. (2012). Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosacnaify;
- Focillon, H. (2000). A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão. Lisboa: Edições 70;
- Gil, J. (2005). Sem Título. Lisboa: Relógio d'Água Editores;
- Leal, M. (2009). A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea. Porto: FBAUP;
- Cabau, P. (2015). o prazer e o exercício de desenhar em: Do Ensaio à Investigação. Leiria: Edições ESAD.CR/IPL;
- Sylvester, D. (1997). Interviews with Francis Bacon. London: Thames and Hudson;
- Beckett, S. (1996) últimos trabalhos de Samuel Beckett – tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: O Independente/Assírio & Alvim;
- Molder, MF. (2015). Stanca Luce (conversa aberta com João Queiroz). Lisboa: Fundação Carmona e Costa;
- Resende, J. (1987). Autobiografia. Lisboa: O Jornal;
- Sardo, D. (2011). A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas. Lisboa: Athena;
- Vahia, L. (S/D). Snapshot. No atelier de... (<http://www.artecapital.net/snapshot-16-pedro-calapez>) Consultado a 15-09-2015;
- Wandschneider, M, Faria, N. (1999). A indisciplina do desenho. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea;

Molder, J. (2003). Transcrições e Orquestrações, desenhos de Ângelo de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

Almada Negreiros, J. (2005). A Invenção do Dia Claro. Lisboa: Assírio & Alvim;