

## **A Obra como Rasto**

Jorge Miguel Matias Marques

Mestrado em Artes Plásticas

Caldas da Rainha, Setembro de 2025

# **A Obra como Rasto**

Jorge Miguel Matias Marques

Mestrado em Artes Plásticas

Trabalho de Projeto realizado sob a orientação do Professor Nuno Faria  
e da Professora Célia Bragança

Caldas da Rainha, Setembro de 2025

# Agradecimentos

Agradeço à minha família por todo o apoio, especialmente no período da escrita deste documento.

Agradeço ao professor Nuno Faria por todas as referências e sugestões de leitura, pela sua ajuda na redação da presente dissertação, e por me dar a conhecer a obra de Georges Didi-Huberman.

Agradeço à professora Célia Bragança por todos os conselhos e sugestões, pelo apoio e ajuda indispensáveis na produção deste projeto, e pela disponibilidade e sensibilidade que sempre demonstrou na sua orientação.

A todos muito obrigado.

## Resumo

O presente documento tem por objetivo refletir acerca de um conceito particular que identifiquei como sendo central à minha prática artística em gravura: o conceito de “rasto”. O termo “rasto” refere-se a um resto material deixado após uma ação. Assim, procuro estabelecer uma aproximação entre a prática da gravura e o conceito de rasto, ao delimitar um conjunto de características comuns a ambos os processos, numa reflexão que articula os conceitos de aura e informe. Ao longo deste documento demonstrarei como rasto e gravura se assemelham nas características materiais dos processos que englobam, bem como nos seus produtos e a forma particular como estes se significam. Em particular destacarei a forma como os seus processos compreendem a mesma conjuntura onde uma substância que agindo como matriz transfere as suas características para uma superfície recetora.

**Palavras-chave:** “rasto”, “gravura”, “informe”, “aura”, “matriz”, “transferência”

# Abstract

The present document aims to reflect on a specific concept that I identified as central to my artistic practice in printmaking: the concept of “trace”. The term “trace” refers to a material remnant left by an action. Therefore, I seek to establish a proximity between the practice of printmaking and the concept of trace, by delimiting a set of characteristics common to both processes, in a reflection that articulates the concepts of aura and formless. Throughout this document I will demonstrate how trace and printmaking resemble each other in the material characteristics of the processes they comprise, as well as in their products and the particular way they signify. In particular, I will highlight how their processes encompass the same juncture in which a substance acting as a matrix transfers its characteristics to a receiving surface.

**Keywords:** “trace”, “printmaking”, “formless”, “aura”, “matrix”, “transference”

# Índice

<b>Agradecimentos</b> .....	iii
<b>Resumo</b> .....	iv
<b>Abstract</b> .....	v
<b>Lista de Figuras</b> .....	vii
<b>1. Introdução</b> .....	10
<b>2. Rasto</b> .....	13
2.1. Rasto: Matéria e Memória.....	15
2.2. Rasto e Significação.....	19
2.3. Rasto Informe.....	24
2.4. Rasto e Aura.....	30
2.5. O Conceito de Rasto nas Artes Plásticas.....	33
<b>3. Gravura</b> .....	47
3.1. Gravura e as suas Especificidades.....	52
3.2. Aura e Reprodução.....	58
3.3. Gravura e Rasto.....	62
<b>4. Projeto</b> .....	68
4.1. O Corpo como Rasto e como Matriz.....	76
4.2. Negativo-Positivo.....	81
<b>5. Conclusão</b> .....	93
<b>Bibliografia</b> .....	96

# Lista de Figuras

- Figura 1.** Orozco, G. (1993). *Breath on Piano (Aliento sobre Piano)*. Impressão cromogénica a cores (C-print). 16 x 20 in. (40.6 x 50.8 cm). [Fotografia]. 3881. Marian Goodman Gallery. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.mariangoodman.com/artists/56-gabriel%20orozco/works/39151/>).....34
- Figura 2.** Miyako, I. (1991). *Scars #51 (Illness 1980)*. Impressão em gelatina de prata. imagem: 37.9 × 54.6 cm (14 15/16 × 21 1/2 in.), folha: 50.6 × 60.6 cm (19 15/16 × 23 7/8 in.). [Fotografia]. 2009.96.14, © Ishiuchi Miyako. The J. Paul Getty Museum Collection. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.getty.edu/art/collection/object/109E4S>).....35
- Figura 3.** Miyako, I. (1994). *I-9-4-7 #29*. Impressão em gelatina de prata. imagem: 39.5 × 54.6 cm (15 9/16 × 21 1/2 in.), folha: 50.6 × 60.5 cm (19 15/16 × 23 13/16 in.). [Fotografia]. 2009.96.12, © Ishiuchi Miyako. The J. Paul Getty Museum Collection. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.getty.edu/art/collection/object/109E4M>).....36
- Figura 4.** Boltanski, C. (1990). *The Reserve of Dead Swiss (La Réserve des Suisses morts)*. 42 fotografias sobre papel, 42 lâmpadas elétricas, tecido e madeira. 3120 x 6040 x 4530mm ou 3120 x 4530 x 6040mm. [Instalação]. T06605, T06605, © ADAGP, Paris and DACS, London 2025, Tate. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605>).....38
- Figura 5.** Emin, T. (1998). *My Bed*. cama, colchão, roupa de cama, almofadas e vários objetos, dimensões variadas. [Instalação]. L03662, © Tracey Emin. Tate. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>).....39
- Figura 6.** Rotella, M. (1962). *With a Smile (Con un sorriso)*. papeis impressos sobre tela. suporte: 1540 x 1320 mm, moldura: 1555 x 1335 x 25 mm. [Pintura].T12854, © The estate of Mimmo Rotella. Tate. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rotella-with-a-smile-t12854>).....40
- Figura 7.** Jasse, D. (2024). *Esgotada #5*. Cianotipia e serigrafia sobre papel. 39 2/5 × 55 1/10 × 2 in | 100 × 140 × 5 cm. [Cianotipia]. Galeria Filomena Soares, Artsy. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.artsy.net/artwork/delio-jasse-esgotada-number-5>).....42
- Figura 8.** Rauschenberg, R. & Weil, S. (1950). *Untitled [double Rauschenberg]*. Cianotipia, 82 1/2 x 36 1/4 in. (209.6 x 92.1 cm). [Cianotipia].Collection Cy Twombly Foundation, RRF50.E001. Robert Rauschenberg Foundation. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-double-rauschenberg>).....43
- Figura 9.** Molder, J. (2006-2009). *Pinocchio*. Tiragem digital sobre papel Arches, 640 grs, 96 x 96 cm. © Jorge Molder. Artecapiatal. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.artecapital.net/exposicao-241>).....45
- Figura 10.** Molder, J. (2006-2009). *Pinocchio*. Tiragem digital sobre papel Arches, 640 grs, 96 x 96 cm. © Jorge Molder. Artecapiatal. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de (<https://www.artecapital.net/exposicao-241>).....45

<b>Figura 11.</b> Marques, J. (2025). <i>Gravação de uma matriz em madeira com o uso de uma goiva.</i> [Fotografia].....	48
<b>Figura 12.</b> Marques, J. (2025). <i>Processo de tintagem de uma matriz de madeira com o uso de um rolo.</i> [Fotografia].....	49
<b>Figura 13.</b> Marques, J. (2025). <i>Processo de impressão de uma xilogravura da série Marca I.</i> [Fotografia].....	50
<b>Figura 14.</b> Marques, J. (2025). <i>Matriz de madeira e prova após serem retiradas da prensa.</i> [Fotografia].....	50
<b>Figura 15.</b> Marques, J. (2025). <i>Marca I N<sup>o</sup>1.</i> Xilogravura sobre pano cru. 29,7 x 42 cm. [Xilogravura].....	51
<b>Figura 16.</b> Kirchner, E. L. (1918). <i>Head of Ludwig Schames ( Kopf Ludwig Schames).</i> composição: 22 3/4 x 10 1/16" (57.8 x 25.5 cm); folha: 24 x 16 1/8" (60.9 x 40.9 cm). [Xilogravura]. 10.1947. MoMA. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de ( <a href="https://www.moma.org/collection/works/59798">https://www.moma.org/collection/works/59798</a> ).....	56
<b>Figura 17.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto IV N<sup>o</sup>1.</i> Xilogravura sobre pano cru. 52 x 110 cm. [Xilogravura].....	68
<b>Figura 18.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto IV N<sup>o</sup>2.</i> Xilogravura sobre pano cru. 52 x 110 cm. [Xilogravura].....	69
<b>Figura 19.</b> Marques, J. (2023). <i>Rosto II.</i> Tinta acrílica sobre papel, 29,7 x 42 cm. [Pintura].....	70
<b>Figura 20.</b> Marques, J. (2024). <i>Traço I.</i> Monotipia sobre papel, 29,7 x 42 cm. [Monotipia].....	71
<b>Figura 21.</b> Marques, J. (2025). <i>Marcas produzidas por a impressão de sulcos de baixa profundidade.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	73
<b>Figura 22.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto III N<sup>o</sup>2.</i> Xilogravura sobre pano cru. 52 x 145 cm. [Xilogravura].....	74
<b>Figura 23.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto II N<sup>o</sup>1.</i> Xilogravura sobre pano cru. 52 x 145 cm. [Xilogravura].....	75
<b>Figura 24.</b> Marques, J. (2024). <i>Sobreposto.</i> Linogravura sobre papel. 14,8 x 21 cm. [Linogravura].....	76
<b>Figura 25.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto I N<sup>o</sup>1.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	78
<b>Figura 26.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto I N<sup>o</sup>2.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	79
<b>Figura 27.</b> Marques, J. (2025). <i>Experiências com diferentes tintas offset.</i> [Fotografia].....	81

<b>Figura 28.</b> Marques, J. (2025). <i>Registo de resultados de experiências com tintas offset.</i> [Fotografia].....	82
<b>Figura 29.</b> Marques, J. (2025). <i>Registo de resultados de experiências com tintas offset.</i> [Fotografia].....	82
<b>Figura 30.</b> Marques, J. (2025). <i>Detalhe: Rasto I N°3.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	83
<b>Figura 31.</b> Marques, J. (2025). <i>Matriz de madeira usada para imprimir a série Rasto I.</i> [Fotografia].....	85
<b>Figura 32.</b> Marques, J. (2025). <i>Detalhe: Rasto I N°4.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	86
<b>Figura 33.</b> Marques, J. (2025). <i>Matriz de madeira usada para imprimir a série Rasto IV.</i> [Fotografia].....	87
<b>Figura 34.</b> Marques, J. (2025). <i>Detalhe: Rasto IV N°3.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	88
<b>Figura 35.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto I N°5.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	89
<b>Figura 36.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto I N°6.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	89
<b>Figura 37.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto II N°3.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	90
<b>Figura 38.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto II N°4.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	90
<b>Figura 39.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto III N°4.</i> Xilogravura sobre pano cru. 52 x 145 cm. [Xilogravura].....	91
<b>Figura 40.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto III N°5.</i> Xilogravura sobre pano cru. 52 x 145 cm. [Xilogravura].....	91
<b>Figura 41.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto IV N°4.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	92
<b>Figura 42.</b> Marques, J. (2025). <i>Rasto IV N°5.</i> Xilogravura sobre pano cru. 54 x 145 cm. [Xilogravura].....	92

# 1. Introdução

Uma dissertação pode ser motivada pelas mais diferentes razões. Motivações estas moldadas pelas circunstâncias e experiências que advêm do percurso de cada aluno.

A motivação para esta dissertação, tal como para todo o meu pensamento em arte, encontra-se, invariavelmente, no meu próprio processo de trabalho, que me impele a pensar as suas dinâmicas e especificidades. É este trabalho, desenvolvido ao longo do mestrado, que espoletou as meditações, esboços e apontamentos que dariam lugar a esta dissertação. O escrutínio do trabalho permitiu-me encontrar um conjunto de questões que me surgiram, gradualmente, como cada vez mais pertinentes e, até mesmo orientadoras do tratamento plástico e das temáticas pictóricas presentes nas minhas obras. Os temas que dominam a presente dissertação nascem, deste modo, do que identifiquei como sendo a principal linha orientadora do meu trabalho: o conceito de rasto.

Por “rasto” entende-se os restos materiais deixados por alguém ou algo após um determinado ato. É, simultaneamente, de um fascínio por estas marcas e indícios, da vontade de explorar as dinâmicas e lógicas de significação que evocam, da necessidade de entender a relação que mantemos com estes objetos deixados, mas acima de tudo de compreender o motivo do seu surgimento e lugar que ocupam na minha prática artística, que surge o tema desta investigação.

A presente dissertação compreende três capítulos, compostos por um conjunto de pequenas secções. Cada capítulo trata um tema, que é subdividido em pequenas secções que abordam aspetos particulares deste tema, ou a sua relação com outros temas e conceitos que lhe são próximos.

O capítulo 2. *Rasto* tem por objetivo introduzir o conceito de rasto, demonstrando que apesar da sua aparente abrangência em termos de significado, existe um conjunto de características transversais a todas as noções que este compreende. Este capítulo tenta, assim, estabelecer as especificidades essenciais do rasto, criando uma base sobre a qual os próximos capítulos irão operar.

O capítulo seguinte 2.1. *Rasto: Matéria e Memória* isola as dinâmicas materiais do processo de criação de um rasto, especificando as dinâmicas de cada etapa deste processo, e demonstrando as suas implicações, com ênfase particular na sua relação íntima com a memória. Em 2.2. *Rasto e Significação* irei adotar uma linguagem e termos característicos da semiótica, para analisar a razão pela qual o rasto se distingue, grandemente, de outros objetos. Em seguida, 2.3. *Rasto Informe*, segue as conclusões das duas últimas secções, para incidir sobre como estas condições determinam a aparência de um rasto, articulando, para este efeito, o conceito de “informe” de Georges Bataille.

Já na secção 2.4. *Rasto e Aura*, reflito acerca da sensação peculiar que o rasto provoca no seu observador, sensação que identifico como aura. A aura é aqui pensada segundo a conceção de Walter Benjamin, conceito a que regressarei em outras secções adiante. O capítulo termina com a secção 2.5. *O Conceito de Rasto nas Artes Plásticas*, onde reúno um conjunto de artistas cuja prática artística acredito evocar o conceito de rasto.

Ao longo do segundo capítulo, ao analisar as especificidades do rasto, escolhi adotar uma linguagem que se aproxima, lentamente, da impressão e da gravura. Uma proximidade que irei abordar de forma explícita no terceiro capítulo. O terceiro capítulo inicia-se com uma pequena introdução (3. *Gravura*) ao *medium* da gravura, onde descrevo as lógicas e dinâmicas dos processos de gravação e impressão em gravura, sendo que adiante incido, particularmente, sobre a técnica da xilogravura, uma vez que este é o *medium* com o qual desenvolvi o meu Projeto.

Já em 3.1. *Gravura e as suas Especificidades*, reconhecendo a diversidade de técnicas que a gravura engloba, procuro isolar um conjunto de especificidades transversais a todos os métodos de reprodução da gravura. Em seguida, na secção 3.2. *Aura e Reprodução* recorro à oposição entre reprodução e aura proposta por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, para refletir acerca da originalidade e reprodução em gravura.

O capítulo termina com a secção 3.3. *Gravura e Rasto*, onde procuro demonstrar a semelhança entre os processos compreendidos na gravura e no rasto. Para encontrar esta semelhança evoco o conceito de “*empreinte*” de Georges Didi-Huberman (2008), que acredito permitir enquadrar gravura e rasto, sob a categoria de métodos de reprodução através da pressão e contacto (p. 27).

No capítulo 4. *Projeto* irei, por fim, refletir acerca do meu Projeto e as suas particularidades, nomeadamente as mudanças que ocorreram no processo de criação em gravura, a razão pela qual escolhi desenvolver este Projeto usando a técnica da xilogravura e o tecido como suporte para estas impressões, bem como as escolhas em termos da aparência conferida às imagens que crio através da xilogravura.

## 2. Rasto

O conceito de rasto pode ser encontrado nas mais variadas áreas das ciências humanas, desde a filosofia, semiótica, arqueologia ou, até mesmo, as artes plásticas.

O termo “rasto” engloba as noções de vestígio, pegada, indício ou sinal, pista e marca (Dicionário da Língua Portuguesa - Academia das Ciências de Lisboa, s.d.)<sup>1</sup>. Apesar de se poder admitir um carácter abrangente do termo “rasto”, uma vez que este remete para noções que contém em si um conjunto de especificidades muito particulares, existem, não obstante, um conjunto de características comuns a todas elas. Todas estas noções supõem uma ação sobre uma substância, que se desenrolou num determinado espaço e tempo, e que terminou. Desta ação resultará num resto material, que configura um indício deste momento fugaz.

Assim um rasto refere-se, por exemplo, numa carta, à letra deixada sobre o papel, ou no cenário de um acidente, às cicatrizes presentes no corpo do ferido. Em ambos os casos seria, igualmente, rasto algo como a impressão deixada pela mão suada ou ensanguentada do indivíduo – sobre o papel, no primeiro caso, ou sobre uma outra superfície, no segundo –, ou até as incisões ou manchas deixadas sobre alguma superfície, após este ato.

No documentário *José Saramago. O Tempo de uma Memória*, o escritor José Saramago (2003) reflete brevemente acerca deste processo, afirmando:

Essa ideia de que as vidas humanas que são tão breves ... que passam (...) que não são nada ... no tempo. E que apesar de tudo deixam sinais, deixam marcas. E um sinal que pode ser a Capela Sistina, pode ser também a sombra no muro de

---

1 Dicionário da Língua Portuguesa - Academia das Ciências de Lisboa. (s.d.). *rasto*. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/rasto>

Hiroshima, uma sombra que está a dizer: “(...) Aqui estava um homem que já não está. Deixou o seu perfil, enquanto que o resto do muro ficou queimado, aquela parte ocupada por o corpo dele ficou numa tonalidade mais clara. (...)”. E cada coisa que fica esta a dizer-nos: “Aqui esteve um ser humano, já não está”. A mão em Lascaux, era a mão de um ser humano, onde está esse ser humano? A única coisa que resta dele é essa mão numa parede (...)<sup>2</sup>. (49:17)

Através da reflexão de Saramago, notamos que o rasto pode ser utilizado para se referir a uma grande quantidade de objetos que nós seres humanos deixamos, seja uma marca sobre uma superfície, um caderno de apontamentos ou esboços ou mesmo até a nossa contribuição para a construção de um edifício monumental.

Este documento procura, contudo, incidir sobre um núcleo particular das possíveis significações do termo “rasto”. A minha escolha do termo “rasto” advém da sua capacidade de englobar objetos fruto de: um ação de pressão (como o caso da impressão de uma mão, ou uma pegada), uma incisão (como é o caso do corte), um arrastamento (termo que deriva de rasto), o ato de impregnar, parcialmente, um superfície com uma substância (como o caso da mancha) e o ato de deixar restos (compreendendo fragmentos materiais de outros objetos ou despojos humanos). Por outras palavras irei incidir sobre restos materiais que foram deixados, restos esses cuja morfologia indica um determinado ato ou evento.

Este apontamento evoca, igualmente, um outro aspeto essencial do rasto. Embora este se trate de um objeto fugaz, até mesmo frágil – seja ele uma impressão de uma mão coberta de tinta sobre uma parede, uma cicatriz ou um conjunto de cacos de um vaso de barro antigo –, o rasto coloca sempre em jogo uma dinâmica particular: ele apresenta-se, como um resto material de uma ação, pois é perceptível que alguém esteve presente num determinado local e momento, deixando este rasto, mas também evidencia o facto de que este indivíduo já não se encontra presente. Por outras palavras o rasto é – na fugacidade

---

2 Transcrição de um excerto do documentário *José Saramago. O Tempo de uma Memória* de 2003, realizado por Carmen Castillo. Ver: Saramago, J. (2003). [Transcrição de documentário]. In Castillo, C. (Dir.). *José Saramago. O Tempo de uma Memória*. ARTE France, Les Films à Lou.

que lhe é inerente –, um indicador de, simultaneamente, uma presença e uma ausência (Gagnebin, 2012, p. 27).

Aquilo que um rasto comunica, assume sempre este carácter duplo: ele expressa uma presença, pois ao olhá-lo é perceptível que um determinado ato tomou lugar, deixando um resto material, isto é, o observador conclui que alguém esteve ali; e expressa, igualmente, uma ausência, dado que apesar de se poder supor uma presença, o autor deste ato já não se encontra presente, pelo que os rastos deixados evidenciam a sua ausência. Por conseguinte, compreender o rasto significa compreender as especificidades deste jogo entre presença e ausência. Por esta razão, o conceito de rasto está, intimamente, ligado à sua origem material, dado que o seu próprio estatuto como rasto, supõem um processo no qual o observador remete as marcas que observa para um determinado evento, que supõem estar na sua origem<sup>3</sup>.

## 2.1. Rasto: Matéria e Memória

No seu livro *A fábrica do olhar: Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)*, a investigadora Monique Sicard dedica o 10º capítulo, denominado *A construção do vestígio*, a uma tentativa de isolar as características singulares do rasto<sup>4</sup>, sobretudo as suas lógicas internas de significação. Sicard ([1998] 2006), irá definir o rasto como: “(...) o resto visível, ténue, material e imperfeito da interação entre duas coisas: a neve e a lebre, o papel e o gesto da mão, a roda e o asfalto. (...)” (p. 259).

O rasto é, pois, um indício ou resto material resultante do contacto<sup>5</sup> entre um indivíduo ou objeto e uma superfície. No momento do contacto o indivíduo ou objeto, assumem o papel

3 O aspeto da significação do rasto será tratado mais adiante na secção 2.2. *Rasto e Significação*.

4 No seu texto Monique Sicard utiliza o termo “vestígio” e “traço” ao invés do termo “rasto”, contudo acredito que os dois termos, tendo em conta o modo como são pensados pela autora, possam ser considerados sinónimos do conceito de rasto que desenvolvo no presente documento.

5 A questão do contacto é pensada, de forma extensa, por Georges Didi-Huberman na sua obra *La Ressemblance Par Contact : Archéologie, Anachronisme Et Modernité De L'Empreinte* de 2008, que irei abordar em diversos momentos ao longo deste documento.

de uma matriz agindo sobre uma superfície, que reage a este toque, e como substância recetora permite que uma marca seja deixada.

O processo de criação de um rasto segue, conseqüentemente, sempre a mesma fórmula: em primeiro lugar ocorre um momento de contacto, onde uma substância matricial age (pressão, corte, toque, etc.) sobre uma superfície recetora. Em seguida, ocorre a transmissão, na qual algumas das características materiais da substância matricial são transferidas para a superfície – sendo este o momento em que o rasto é formado –, este evento dá, por sua vez, lugar a um processo de afastamento e revelação, onde a substância matricial e a superfície recetora distanciam-se, permitindo que o rasto se torne visível.

Note-se que nesta operação a superfície, além do seu papel como substância recetora, que recebe o toque, também desempenha um papel como substância mnemónica, uma vez que conserva o toque que recebera sob a forma de rasto. A superfície é, assim, responsável por conservar este momento de contacto entre si e uma substância matricial, uma ação que se desenrolou num determinado momento e espaço, e terminou, deixando apenas este objeto como prova do sucedido.

Este carácter mnemónico do rasto implica, por isso, um conjunto de conseqüências, que derivam desta sua relação com a memória. Como lembra Gagnebin (2002): “(...) o rasto pode-se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar a sua segurança<sup>6</sup>.” (p. 130). Ou seja, um rasto, como objeto mnemónico, pode-se tornar perigoso para aquele que o deixou, pois tendo registado um indício das suas ações (sob a forma de uma incisão, impressão, marca, etc.), torna-se uma substância sempre passível de reconstituir os atos que estiveram na sua origem.

As conseqüências que resultam da capacidade do rasto de possibilitar a reconstituição dos eventos que estão na sua origem, poderão ter diferentes contornos no que diz respeito à memória destes eventos. De modo geral pode-se dizer que a descoberta de determinados

---

6 A presente citação foi ligeiramente adaptada, da versão original: “(...) o rasto pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança.” (Gagnebin, 2002, p. 130).

rastos pode alterar, substancialmente, o estatuto e a visão acerca de um indivíduo ou evento. Um rasto pode ser responsável por dotar algo de uma significação particular, como é o caso de um objeto que adquire um estatuto específico quando é provado que este foi usado por uma figura relevante num determinado contexto, ou pela sua simples presença nesse contexto. Algo que se sucede, geralmente, com o caso dos artigos de colecionador, que sendo autenticados como objetos produzidos num determinado contexto ou usados por um indivíduo particular, adquirem um estatuto de objetos colecionáveis. Sendo que este mesmo processo pode originar, contrariamente, a perda do estatuto do objeto.

De igual modo, o rasto pode alterar de forma definitiva, ou influenciar uma narrativa histórica, visto que encontrar um rasto num contexto particular – mesmo que este seja um período sobre qual se teceram teses tidas como incontestáveis –, que se prove pertencer a uma determinada época histórica, pode alterar a forma como é percecionado esse período.

O rasto funciona, assim, de dois modos em relação à memória: ele pode confirmar continuamente o que se crê acerca de um objeto, evento ou indivíduo na sua origem, ou pode pôr em questão a narrativa anterior acerca deste, originando novas narrativas. Pode-se dizer que uma parte da memória histórica e pessoal de um determinado evento ou período, é sem dúvida influenciada pelos rastos deixados por quem viveu e agiu nesse momento.

Existem mesmo áreas particulares das ciências humanas cujo conhecimento, ou melhor as narrativas que compõem acerca dos seus objetos de estudo, se baseiam fortemente na recolha dos rastos e uso da sua capacidade de reconstituir eventos. Este é, por exemplo, o princípio sobre o qual parte da investigação acerca das impressões de mãos pré-históricas assenta. Neste caso particular, os arqueólogos analisam as características destas impressões e conduzem experiências que visam encenar os métodos utilizados, na tentativa de reconstituir a forma como estas foram, originalmente, produzidas – seja o modo particular como a mão foi colocada sobre a parede, a área de contacto entre a rocha e a palma da mão, ou qual a matéria utilizada e o seu modo de emprego –, tendo em conta o resultado

visual produzido por estas experiências e a sua semelhança aos originais (Didi-Huberman, 2008, p. 45).

Compreendemos, em primeiro lugar, que a riqueza dos dados fornecidos pelos rastos é verdadeiramente notável, mas também compreendemos que entre todas as possibilidades de reconstituição que um rasto possibilita, existem algumas em particular que alteram, substancialmente, a visão acerca de um tema. No caso de, por exemplo, uma impressão pré-histórica encontrada sugerir um pensamento de matriz mais complexa, ou evidenciar um conhecimento da matéria que não se suponha ser detido pelos seres que a criaram, este facto teria um impacto sobre a narrativa deste período.

Contudo acredito que este vínculo entre rasto e memória, não evidencia apenas a influência do rasto sobre a memória, mas também uma proximidade entre os dois conceitos. O papel de reconstrução do passado que os rastos podem assumir, e portanto a sua relação particular com a memória, leva-nos de regresso ao jogo entre presença e ausência que o rasto evoca. A relação entre memória e a dupla presença/ausência no rasto, é discutida por Gagnebin (2006), que aponta:

(...) o rasto inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que corre sempre o risco de se apagar definitivamente. (...) a memória vive essa tensão entre presença e ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz a sua irrupção num presente evanescente. (...) <sup>7</sup>. (p. 44)

A dinâmica entre presença e ausência é de facto a essência da memória e do rasto. Recorrer à memória e aos rastos na sua tentativa de construir uma narrativa, é uma operação que se inscreve, invariavelmente, num regime de fragilidade, que lhes é inerente, pois ambos

---

7 A presente citação foi ligeiramente adaptada, da versão original: “(...) o rasto inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. (...) a memória vive essa tensão entre presença e ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz a sua irrupção em um presente evanescente. (...)” (Gagnebin, 2006, p. 44).

lidam com presenças de objetos e seres ausentes, que por essa razão se encontram sempre na iminência de desaparecer (Gagnebin, 2006, p. 44). Torna-se, deste modo, impossível conviver ou usar, de algum modo, os rastos deixados por alguém, sem que neste ato se articule a memória.

## 2.2. Rasto e Significação

A forma como entendemos um rasto não compreende unicamente as dinâmicas materiais da sua origem, ela é, também, fruto do modo como um rasto se apresenta. O título do 10º capítulo da obra de Sicard<sup>8</sup>: *A construção do vestígio*, não é despropositado. Um rasto é de facto uma construção, visto que o recetor só reconhecerá um objeto particular como um resto material de uma outra coisa, se este o inscrever no que a autora nomeia: “lógica da prova”(Sicard, 2006 [1998], p. 247), noutros termos se este reconhecer o rasto como um resto material – portanto uma prova – do ato que lhe deu origem.

O rasto é pois um objeto que existe num estado de inércia em termos de significação. Neste estado de inércia, o objeto não é ainda, a bem dizer, um rasto, trata-se apenas de uma marca à qual não é atribuído qualquer significado. Para que um objeto se torne um rasto, ele precisa, primeiramente, de captar a atenção de alguém. Apenas após captar a atenção de um observador, ele obtém uma oportunidade de se significar. Note-se que este processo não é infalível, pois mesmo que alguém se aperceba de um rasto, este pode não atribuir qualquer valor a este objeto, fazendo com que este permaneça no estado anterior, uma vez que não se significa. Não obstante, se o rasto realmente se significar, o recetor olhará para este objeto e reconhecerá nele uma outra coisa ausente. No caso do rasto, este será reconhecido como um resto material de uma ação, significando-se como uma prova do sucedido, e adquirindo o seu estatuto como rasto. Resumidamente, o rasto requer, de certo modo, que um observador o “ative”, sendo que é neste observador que reside a

---

8 Sicard, M., ([1998] 2006). Capítulo XX, A construção do vestígio (P. E. Duarte, Trad.) In *A fábrica do olhar, Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)* [pp. 247-260]. Edições 70.

possibilidade de este objeto se significar, pois só este (observador) lhe pode atribuir o seu estatuto como rasto.

Surge, deste modo uma questão: para que alguém reconheça algo como um rasto, isto é para que considere algo como um resto material de uma outra coisa, não teria que conhecer esta coisa para a qual o rasto remete e que lhe dera origem? Sicard ([1998] 2006) rejeita esta tese, pois defende que apesar de aprendermos e descobrirmos através da comparação, o conhecimento nasce também através da surpresa, isto é, do desfasamento entre o esperado e o descoberto (pp. 247-249). Por essa razão a autora considera que o ato de interpretar um fragmento material como rasto, pressupõe um equilíbrio da nossa disposição, um equilíbrio entre o que nos é conhecido e o que nos é desconhecido (Sicard, [1998] 2006, p. 249).

Os resultados visuais criados por atos que deixam rastos, assumem geralmente formas que conhecemos. Todos sabemos que uma pegada significa que um ser pressionou a superfície do chão que pisamos. Sabemo-lo porque a determinado momento da nossa vida tentamos esses atos e reconhecemos que estes produziam rastos específicos. Ao pressionar a areia com os pés aprendemos que poderíamos produzir pegadas, ao pressionar e arrastar um graveto aprendemos que poderíamos riscar o chão, ao pressionar a nossa mão coberta de tinta sobre uma parede descobrimos que deixávamos uma impressão da nossa mão, e assim por diante. Logo estas experiências permitiram-nos apreender a identificar a morfologia do rasto tipicamente produzida por um determinado ato.

É possível, contudo, que a forma de algo como uma pegada se apresente para nós como estranha. Algo que ocorre quando a configuração desta pegada não se assemelha a nada deixado por algo que conheçamos, como é o caso de não conseguirmos identificar o ser que a deixou. Ainda assim, mesmo sendo incapazes de identificar o que deixara esta marca, continuamos a reconhecê-la como pegada. O motivo pelo qual isto ocorre encontra-se no modo como reconhecemos um rasto. Reconhecer um rasto implica, creio, um sistema singular. Neste sistema o processo que deu origem ao rasto é reconstituído

psicologicamente pelo seu observador, mas mantém, simultaneamente, em aberto esta interpretação, caso surjam elementos que se distingam do que está habituado a ver<sup>9</sup>. Assim, não é necessário saber exatamente tudo acerca da origem do rasto para que o possamos reconhecer como tal, e para que este se possa significar. Porém, ao analisar o modo como um rasto se significa, torna-se óbvio que este se distingue grandemente de outros signos. Para descrevermos a forma como o rasto se diferencia de outros signos teremos de, em primeiro lugar, olhar para os restantes signos.

Como nota a investigadora Martine Joly ([1994] 1999), um signo é todo o objeto, ato ou evento que comunica algo ao seu recetor, por outras palavras, o que suscita uma interpretação no seu observador; uma operação que é apenas possível graças à sua materialidade, que o torna perceptível para nós, através dos nossos sentidos, e que lhe permite significar uma outra coisa que está ausente (pp. 32-33).

A obra *Humanismo do Outro Homem*, do filósofo Emmanuel Lévinas, contém uma secção dedicada ao conceito de rasto, no qual o autor demonstra que é, justamente, a forma como o rasto se significa que o distingue dos restantes signos, uma vez que:

(...) significa fora de qualquer intenção de produzir um signo e fora de qualquer projeto que a visasse. (...) A sua significância original é desenhada na impressão deixada por aquele que pretendeu apagar os seus rastos (...). Aquele que deixou rastos enquanto apagava os seus rastos, não quis dizer ou fazer algo com os rastos que deixou. Ele perturbou a ordem de forma irreparável. Porque passou absolutamente. Ser na medida em que deixa um rasto é passar, deixar, absolver-se<sup>10</sup>. (Lévinas, [1972] 2006, pp. 41-42).

---

9 Sicard ([1998] 2006) afirma algo semelhante: “Assim se constrói o vestígio, nascido simultaneamente do aparecimento do desconhecido e da lembrança dos factos conhecidos.” (p. 249).

10 Tradução livre a partir da tradução inglesa: “(...) it signifies outside of all intention of making a sign and outside of any project that would sight it (...) Its original significance is designed in the imprint left by the one who wanted to erase his traces (...) The one who left traces while erasing his traces didn't want to say or do anything by the traces he leaves. He irreparably disturbed order. Because he passed absolutely. Being, as leaving a trace, is passing, leaving, absolving oneself.” (Lévinas, [1972] 2006, pp. 41-42).

Notamos que o modo como um rasto se significa suscita um paradoxo: ele significa-se, pois caso não o fizesse não seria reconhecido como rasto, mas ao significar-se nega a própria estrutura de significação comum a todos os signos. O modo pelo qual os signos operam compreende, invariavelmente, um processo no qual existe um recetor, um autor, uma intenção e um signo por este produzido. Quando alguém cria um signo, fá-lo com uma intenção específica, isto é, um objetivo, que pretende cumprir com este signo que criou. Por outras palavras, os signos são criados para comunicar alguma coisa que seja nosso objetivo comunicar. Após criarmos um signo, desejamos que este seja recebido por um recetor que, idealmente, o irá interpretar reconhecendo neste o significado que quisemos atribuir a este signo. Porém esta mesma estrutura não pode ser encontrada no rasto, onde nenhum dos elementos que compreende o processo de significação de um signo – recetor e intenção – pode ser encontrado, ou se estes estão presentes são subvertidos pelo processo de significação do rasto – autor e signo.

Em primeiro lugar, o rasto nunca expressa uma intenção, já que o autor não pretendeu que este obtivesse qualquer significação (Lévinas, [1972] 2006, pp. 41-42). Por esta mesma razão não encontramos neste procedimento um recetor, uma vez que se não existe uma intenção prévia, também não irá existir uma vontade de que o rasto seja recebido por alguém e interpretado. As restantes duas dimensões que encontramos em outros signos: autor e signo, estão presentes no rasto, todavia estes dois elementos não surgem sob a sua forma comum. Como Gagnebin (2002) nota: “(...) rastos não são criados (...), mas, sim, deixados ou esquecidos.” (p. 130). No rasto, a autoria e estatuto do signo são subvertidos, pois estamos perante um processo onde não existe a intenção de criar um signo.

Um rasto é sempre um indício que resulta de um evento inesperado, que não permite ao indivíduo planear as suas ações, pelo que é impossível encontrar no rasto uma vontade de que este seja entendido como signo, por outros que não quem o deixou. O rasto é muitas vezes indesejável, é algo como um pequena gota de sangue que cai de um corte e que mancha o nosso livro favorito, ou a impressão digital deixada pela nossa mão sobre um objeto que nos fora emprestado. Ninguém deseja deixar estes rastos ou mesmo que estes se

signifiquem, e alguns tentam mesmo apagar estes rastos deixados, algo que resulta, invariavelmente, em deixar outros rastos.

O exemplo daquele que deixa rastos ao tentar apagar os rastos que deixara anteriormente, demonstra uma impossibilidade de dominar a significação do rasto. Esta impossibilidade de controlar a significação de um rasto aparece, creio, no próprio momento em que este é deixado. Há algo no modo como surge um rasto, nesta operação no qual é deixado, que origina um sinal com qualidades particulares. Isto porque não é possível deixar um rasto sem que este novo objeto detenha a particularidade de um rasto: o facto de evocar, simultaneamente, uma presença e uma ausência (Gagnebin, 2012, p. 27).

Esta ausência é pensada por Lévinas ([1972] 2006) como uma passagem, ou seja um processo de absolvição, por várias razões (p. 42). A primeira será, a meu ver, a brevidade e efemeridade deste momento, alguém caminha ou faz a sua mão deslizar sobre uma superfície, deixando um rasto, geralmente sem se aperceber que o faz. E mesmo que se aperceba tentará abandonar o mais rapidamente possível esse local ou tentará apagar estes rastos, ou fará uma outra coisa que impeça que o que deixou se signifique. No fundo aquele que apaga os seus rastos, ou que simplesmente deseja que estes não se signifiquem, pretende que o ambiente em que esteve presente, e onde deixou um rasto, seja semelhante ao estado anterior à sua presença, isto é, que o ambiente expresse a sua ausência. Uma outra razão será o facto de os atos que o rasto compreende serem, habitualmente, realizados enquanto alguém se encontra em movimento, isto é em passagem, o que implica que o indivíduo não irá interromper este movimento para contemplar os resultados das suas ações.

Lévinas ([1972] 2006) destaca ainda um outro aspeto particular do rasto, presente no modo particular como se significa: “(...) o que permanece especificamente rasto (...) não revela nem esconde nada. (...) A revelação que restitui ao mundo e retorna ao mundo, que é própria de um signo ou significação, é abolida nesse rasto<sup>11</sup>.” (p. 42). O rasto é um produto

---

11 Tradução livre a partir da tradução inglesa: “(...) that which remains specifically trace (...) does not reveal or hide anything at all. (...) The unveiling that restitutes the world and brings back to the world,

de um acidente, de uma conjuntura na qual algo é deixado sem que essa fosse a intenção de quem o deixou, pelo que este sujeito não pretendeu que este objeto se significasse. Sendo fruto desta conjuntura o rasto não pode significar da mesma forma que os restantes signos. O seu carácter accidental tem uma consequência clara: o sacrifício da sua legibilidade.

Esta mesma qualidade ilegível do rasto, é mencionada por Sicard ([1998] 2006) quando refere que o rasto: “(...) não se assemelha em nada – a não ser parcialmente – às dinâmicas que lhe deram origem (...)” (p. 253), acrescentando que em si mesmo este “(...) nada significa e só tem sentido por esta relação com uma coisa a que se não assemelha, mas da qual nasceu. (...)” (p. 259-260). Ao contrário de Lévinas, Sicard remete a questão da ilegibilidade do rasto para a dimensão da semelhança, propondo que esta (ilegibilidade) se pode justificar pela ausência de uma semelhança direta entre o rasto e a substância que lhe deu origem.

### 2.3. Rasto Informe

O facto de Sicard colocar a questão da ilegibilidade do rasto em termos de semelhança, indica que existe algo no rasto que durante o seu processo de conceção origina uma dissemelhança em relação a uma outra coisa. Creio que esta coisa à qual o rasto não se assemelha é a substância matricial que lhe deu origem, ao tocar uma determinada superfície. Concluimos que é no momento em que as duas substâncias que dão forma ao rasto interagem, que se verifica uma falha no processo de transferência, pelo que esta operação é incapaz de produzir uma semelhança entre ambas as substâncias.

Na sua obra *Semelhança Informe: ou o Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille*, Didi-Huberman ([1995] 2015) nomeia esta semelhança falha, “semelhança informe” (p. 36). O conceito de “informe”, aqui utilizado, foi cunhado por Georges Bataille na sua célebre entrada do *Dictionnaire critique*, intitulada *Informe*:

---

that is proper to a sign or signification, is abolished in that trace.” (Lévinas, [1972] 2006, p.42)

INFORME. – Um dicionário começaria a partir do momento em que já não fornecesse os significados das palavras, mas as suas tarefas. Assim, informe não é apenas um adjetivo com este ou aquele significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo em geral que cada coisa tenha uma forma. O que designa não possui, em nenhum sentido, direitos e é esmagado em todo o lado como uma aranha ou uma minhoca. Para que os académicos ficassem satisfeitos, seria necessário, com efeito, que o universo assumisse uma forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de colocar o que existe numa sobrecasaca, uma sobrecasaca matemática. Afirmar, pelo contrário, que o universo não se assemelha a nada e que é apenas informe, equivale a dizer que o universo é algo semelhante a uma aranha ou a um escarro.<sup>12</sup> (Bataille, [1929] 1991, p. 382)

O termo “informe”, pressupõe algo que não assume uma forma, opondo-se ao que Bataille afirma ser a exigência de “toda a filosofia” (“*la philosophie entière*”), bem como dos “académicos” (“*les hommes académiques*”) de que tudo assuma uma forma, o que Bataille confronta quando cunha o termo “informe”. O termo “informe”, impede que aquilo a que se refere ganhe uma forma, impossibilitando que este possa ser definido e as suas características delimitadas. Acredito que o que Bataille deseja é destituir todos aqueles que critica de todos os processos teóricos pelos quais um termo pode adquirir uma forma, pois reconhece que estes processos têm sobre as coisas um efeito neutralizador, ao fixá-las sobre uma forma sólida e imutável. O informe, por outro lado, encontra-se numa espécie de metamorfose, é inconstante, instável, indefinido, não é, por isso, um conceito

---

12 Tradução livre a partir do texto original: “INFORME. – Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble a rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.” (Bataille, 1929, p.382). Ver: Bataille, G. ([1929] 1991). Informe. *Documents: Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, 1(7), 382. Éditions Jean-Michel Place, Gallica – Bnf. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/fl.item>

manipulável por nenhuma teoria. Bataille concebeu, deste modo, o informe como uma espécie de substância em mutação que escapa a qualquer molde onde a desejem colocar.

O uso de uma linguagem próxima da impressão pode parecer um pouco peculiar, mas um olhar mais atento revela como esta é adequada aqui. Notemos: se algo é informe é porque não se assemelha a nada, portanto supõem-se que existem padrões de semelhança entre determinadas substâncias ou seres, que de certo modo são transferidos de um exemplar para um outro. A semelhança só existe se tiver ocorrido uma transferência, esta é a base sobre a qual opera, pois sem que este processo tenha ocorrido uma forma não terá meio de se reproduzir. O informe partilha de facto a mesma base com as restantes formas: ele é fruto de uma transferência, e conseqüentemente é uma reprodução. Contudo esta transferência não ocorre como noutros casos, pois falha em reproduzir a forma.

Repare-se inclusive nas imagens que Bataille ([1929] 1991) usa: a aranha, a minhoca e o escarro (p. 382). Todas são imagens bastante incomuns, mas eficazes segundo a operação que o conceito de informe compreende. Os aracnídeos são seres cuja morfologia não encontra semelhantes no reino animal (as suas múltiplas patas, o formato peculiar dos seus corpos, etc). O mesmo se sucede com a minhoca, que a bem dizer, não tem uma forma definida ou que por alguém possa ser identificada como semelhante a uma outra coisa. O escarro é talvez o mais abjeto<sup>13</sup> de todos os exemplos a que recorre, mas é exatamente na estranheza desse exemplo que compreendemos as escolhas de Bataille. Quando alguém encontra uma aranha no seu quarto, provavelmente irá eliminá-la imediatamente, pois dota-a deste carácter abjeto, o mesmo sucede com a minhoca e o escarro. Todos estes exemplos denominam coisas abjetas, que são descartadas ou eliminadas pelo ser humano inadvertidamente.

Esta mesma característica pode ser encontrada na maioria dos rastos, que tratando-se de restos materiais humanos, adquirem um carácter abjeto, sendo conseqüentemente

---

13 Rosalind Krauss irá, igualmente, discutir a relação do “abjeto” com o conceito de informe, no seu ensaio *The Destiny of the Informe*. Ver: Krauss, R. E. (1997). *The Destiny of the Informe*. In Y. A. Bois & R. E. Krauss (Eds.), *Formless: A User's Guide* (pp. 235-252). Zone Books.

eliminados. Alguns rastos, são imediatamente reconhecidos como abjetos, como é o caso de manchas deixadas por fluídos corporais ou os restos mortais, ambas substâncias das quais o ser humano se deseja despossar o mais rapidamente possível.

De acordo com Bois (1997) a intenção de Bataille ao comparar o conceito de informe a estas imagens abjetas foi a de caracterizar o informe como um conceito que não tem qualquer sentido (p. 79). Bataille teria, assim, concebido o informe como um termo puramente operativo, cujo valor reside unicamente no seu valor operacional: o de desclassificar (“*déclasser*”) oposições binárias entre fenómenos, tais como vertical e horizontal, forma e conteúdo, ou visual e carnal, substituindo-os por um materialismo de base (“*base materialism*”), onde a matéria não pode ser alvo de nenhuma análise idealista, pois nunca assume uma forma, permanecendo incompreensível (Bois, 1997, pp. 15-16, 21, 25-32).

Novamente encontramos uma semelhança entre informe e rasto. Do mesmo modo que uma substância informe, quando um rasto é deixado torna-se difícil de classificar, uma vez que todos os rastos acabam por ser colocados sob a categoria do que foi deixado, a categoria do resto, apesar da diversidade dos objetos a que se referem. Creio que o objetivo de Bataille ao reunir e aproximar estas imagens é, exatamente, criar objetos que pelo seu caráter informe, pela sua permanente indefinição, diluem os mecanismos pelos quais se pode classificar precisamente um determinado objeto.

Didi-Huberman ([1995] 2015) acredita que esta constelação de imagens são fruto de um projeto particular de Bataille, e que devem ser concebidas como um elemento da tendência particular que a obra de Bataille toma no período em que assume a direção da revista *Documents*: a vontade de “dilacerar” a noção de semelhança (pp. 21-22). De acordo com o autor, este projeto de desmantelamento da semelhança incide sobre algo particular que Bataille reconhecia na estrutura da semelhança: a hierarquia entre matriz e cópia, nascida de uma construção mítica da semelhança – onde um objeto “alto”, agindo como matriz, imprime o seu cunho sobre um objeto “baixo”, a prova, produzindo uma semelhança

perfeita –, que Bataille nega com a sua “semelhança informe”, onde o resultado da tentativa da matriz de imprimir o seu cunho sobre a prova resulta na transgressão da forma<sup>14</sup> (Didi-Huberman, [1995] 2015, pp. 37-39).

O autor lembra igualmente que a construção mítica da semelhança compreende, ainda, uma interdição fundamental: “(...) quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supõe-se normalmente que elas não se tocam, que permanecem num afastamento material mais ou menos afirmado. (...)” (Didi-Huberman, [1995] 2015, p. 38). O que o autor descreve neste momento obtém uma nova significação quando remetido para o processo pelo qual um rasto é deixado. No instante em que um objeto ou sujeito age como matriz transferindo algo para uma superfície, este momento de contacto terá eventualmente de terminar, isto é, a matriz e a prova terão que se distanciar materialmente. Noutros termos, não é possível que o rasto se forme, nem que seja visível se a matriz continuar a cobrir a superfície da prova, portanto este processo só termina quando a matriz se afasta desta superfície, produzindo um forma e permitindo que esta seja visível. A existência desta nova forma criada pelo contacto, o rasto, compreende sempre este afastamento entre a matriz e a prova, pois essa é a lógica sobre a qual toda a transferência entre duas substâncias assenta. Sem esta distância material, o rasto não ganharia forma.

O processo supramencionado reveste-se de grande importância, já que neste processo desenha-se uma linha de aproximação mais íntima entre rasto e informe. Utilizemos um exemplo: se um indivíduo aplicar tinta sobre a sua mão e a pressionar sobre uma superfície, irá transferir essa tinta produzindo um rasto, o mesmo se sucede com um objeto cortante pressionado sobre uma superfície, que criará um corte, ou uma pegada deixada ao pressionar a areia com a planta do pé. Ao olharmos um corte, uma impressão de uma mão, ou uma pegada compreendemos do que se tratam estes objetos, estamos habituados a vê-los e reconhecemos quais os processos que lhes deram origem, mas não podemos afirmar que se tratem de figurações dos objetos que lhe deram origem, mesmo no caso da pegada ou impressão onde existe uma proximidade maior entre matriz e prova. Logo, existe algo

---

14 Neste momento adotei uma linguagem própria da impressão, pois acredito que a ideia de uma matriz que imprime o seu cunho sobre a prova, está subentendida no pensamento de Georges Didi-Huberman.

neste instante em que matriz e prova se tocam que origina uma desfiguração, e que torna os nossos rastos informes.

As implicações deste caráter informe do rasto são discutidas por Didi-Huberman no seu ensaio *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*, quando este reflete acerca das dinâmicas visuais e perceptivas convocadas pelas manchas presentes no Santo Sudário de Turim. No seu ensaio, o autor nota acerca do Sudário de Turim: “Parece resultar de uma pura contingência. Em si não revela nada acerca da sua origem. (...) É apenas uma cadeia de ocorrências fortuitas não-miméticas, nem imperceptíveis nem perceptíveis, mesmo como figuras<sup>15</sup>.” (Didi-Huberman, [1984] 2008, p. 66). Tratando-se de um resto material resultante de um determinado contacto, as manchas presentes no Santo Sudário de Turim são o lugar onde a figuração é abolida, visto que tal como todo o rasto são informes, não-icónicas e não-miméticas, ou seja o contacto na origem do rasto é ele mesmo o motivo da sua desfiguração, da sua qualidade informe (Didi-Huberman, [1984] 2008, pp. 66-68).

Em suma, o rasto como substância informe, impossibilita a reprodução integral da forma. Como podemos observar, a transferência entre matriz e prova que está subentendida no contacto, é sempre um processo transgressor, que impede a produção de semelhanças totais. Sendo que este processo apenas pode produzir semelhanças falhas entre estas duas substâncias, o rasto jamais se poderá assemelhar, integralmente, à substância matricial que lhe deu origem. O rasto é, assim, um objeto cujo processo de que é originário só poderá resultar num objeto informe.

---

15 Tradução livre a partir da versão inglesa do ensaio: “(...) It seems to arise from pure contingency. It tells nothing in itself about its origin. (...) It is only a chain of nonmimetic, chance occurrences, neither imperceptible nor yet perceptible as figures.” (Didi Huberman, [1984] 2008, p. 66). Ver: Didi-Huberman, G. ([1984] 2008). *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*. *October*, 29, 63-81. The MIT Press. Jstor. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://doi.org/10.2307/778307>

## 2.4. Rasto e Aura

Entender o conceito de rasto implica, igualmente, entender o modo como este capta a nossa atenção, isto é, perceber a razão pela qual os restos materiais deixados por algo ou alguém exercem sobre o observador uma sensação tão peculiar. As dinâmicas desta sensação tornam-se claras quando esta é enquadrada, não como um ocorrência isolada, mas como um elemento de um par. Refiro-me, neste momento, ao pequeno apontamento M16a,4 de Walter Benjamin ([1982] 2002), no qual afirma:

Rasto<sup>16</sup> e aura. O rasto é a manifestação de uma proximidade, por mais longe que esteja aquilo que o deixou. A aura é a manifestação de uma lonjura, por mais perto que esteja a coisa que a provoca. No rasto nós tomamos posse da coisa; na aura, ela é que toma posse de nós<sup>17</sup>. (p. 447).

É curioso este pequeno apontamento de Benjamin. Em apenas quatro linhas retoma o seu conceito de aura, – que aqui surge segundo a definição proposta em *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*: “(...) manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja. (...)” (Benjamin, [1936-1939] 1992, p.81) –, e relaciona-o com o conceito de rasto.

Em primeiro lugar, Benjamin sugere uma proximidade entre os dois termos, uma ideia que é reforçada pela descrição da operação que os dois conceitos compreendem. Ambos funcionam sobre uma dinâmica particular entre distância e proximidade, no rasto tomamos um distante como próximo, na aura tomamos um próximo como distante. Poderá parecer que se trata então de um relação antagónica, uma vez que o rasto apresenta uma dinâmica

---

16 Escolhi traduzir o termo “*trace*” utilizado na tradução inglesa deste fragmento [Benjamin, W. ([1982] 2002). *Convolutés* (H. Eiland & K. McLaughlin Trads.). In *The Arcades Project* (pp. 27-824). Harvard University Press.], como “rasto”.

17 Tradução livre a partir da tradução inglesa: “Trace and aura. The trace is appearance of a nearness, however far removed the thing that left it behind may be. The aura is appearance of a distance, however close the thing that calls it forth. In the trace, we gain possession of the thing; in the aura, it takes possession of us.” (Benjamin, [1982] 2002, p. 447).

inversa daquela expressa pela aura, mas não creio que fosse essa a intenção do autor<sup>18</sup>. A aura e o rasto são antes pensados por Benjamin como par. O que pretendo afirmar é que os dois conceitos não agem isoladamente, mas que desenvolvem uma ação conjunta que surge sempre que observamos um determinado rasto.

Primeiramente, tentarei descrever como o rasto coloca a sua operação em jogo: ao olhar algo como uma pegada sobre a areia, portanto um objeto que supomos estar exatamente à nossa frente, iremos em primeiro lugar reconhecer este objeto como um resto de uma ação – alguém caminhou sobre a areia deixando estas pegadas –, ação essa executada por alguém que está ausente, pelo que, desse modo, esta origem nos é inacessível. Existe pois uma vontade de reconstituir a origem desse objeto, do rasto que olhamos ou seguramos, origem essa que nos parece inacessível, longínqua. Esta é a operação do rasto.

Refletindo acerca deste pequeno apontamento, a filósofa Maria Filomena Molder (2018) argumenta que neste par se encontra expressa uma determinada hierarquia (p. 50). Segundo Molder (2018), a procura por rastos<sup>19</sup> é, em si, uma forma de poder, ou pelo menos uma tentativa de domínio, que o observador intenta quando segue os rastos deixados por algo ou alguém (p. 50). Existe uma sensação de controlo que advém de ter na sua posse um rasto. Este é o caso dos objetos deixados por alguém que se encontra ausente mas que desejamos recordar, pelo que mantemos na nossa pose determinados objetos que outrora lhe pertenceram. Acreditamos que deter estes objetos fará com que a lembrança dessa pessoa não se extinga, que seja de certo modo palpável, e sempre acessível, para que possam ser olhados ou tocados e novamente se possam significar, fazendo-nos recordar de quem possuía estes objetos. É esta sensação – de que a posse de um determinado rasto carrega a promessa da perpetuação, tendencialmente ilimitada, da lembrança de um indivíduo ou evento –, a razão pela qual guardamos objetos associados a um evento ou indivíduo. Do mesmo modo, somos impelidos a procurar continuamente novos rastos, a

---

18 No seu ensaio *Ausente e Presente, Sobre o Paradoxo da Aura e do Vestígio*, Rolf-Peter Janz (2012) afirma, igualmente, que não acredita que possa existir uma diferença entre rasto e aura como sugere o fragmento de Benjamin (p. 20).

19 Tal como na obra de Monique Sicard *A fábrica do olhar, Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)*, Maria Filomena Molder utiliza o termo “vestígio” e não rasto, no seu ensaio.

recolhe-los e a conservá-los, pois acreditamos que com estes podemos compor continuamente uma narrativa, e que cada rasto será determinante para esta. Narrativa, essa que cumpre, unicamente, a função de suprir a ausência da origem do rasto, que a bem dizer poderá nunca poder ser reconstituída.

Já a operação da aura, supõem um momento posterior ao encontro do rasto, onde o sujeito procura, efetivamente, a origem longínqua do rasto. Quando o faz, portanto seguindo as pegadas na areia (servindo-me aqui do mesmo exemplo), o sujeito estará a cada nova pegada encontrada efetivamente mais próximo da origem do rasto, contudo esta origem irá apresentar-se para este como estando progressivamente mais inacessível, mais longínqua. É esta a ação da aura, apesar do sujeito estar efetivamente mais próximo da origem do rasto, surge uma distância entre ele e este objeto que parece crescer não importa o quanto se aproxima.

Regressando ao apontamento de Benjamin, veremos que no rasto surge a operação inversa, dado que tal como nota Rolf-Peter Janz (2012): “(...) Benjamin vê-se como um leitor de rastros<sup>20</sup>, que percebe em fenómenos próximos, porém concretos, que muitas vezes são insignificantes ou banais, algo distante, algo escondido<sup>21</sup>. (...)” (p. 20).

O rasto, apesar de se tratar de um objeto com o qual o observador convive quotidianamente, algo que lhe é próximo — seja uma mancha sobre a mesa da sua secretária, uma cicatriz presente no braço de um amigo, uma incisão deixada sobre uma parede, ou mesmo uma impressão digital deixada sobre a página de um livro —, convoca, nas suas diversas manifestações, uma lonjura, isto é, ao observá-las o indivíduo compreende que algo tomou lugar e que antecedeu este objeto, mas que se encontra longe, e que lhe é de certo modo inacessível. Um rasto é no fundo um objeto deixado que nos é próximo, mas que encerra um mistério essencial: o da sua origem. O conhecimento da origem do rasto é algo que é, continuamente, negado ao observador, pelo facto do rasto

---

20 Novamente escolhi substituir o termo “rastros”, por “rasto”.

21 A presente citação foi ligeiramente adaptada, da versão original: “(...) Benjamin se vê como um leitor de rastros, que percebe em fenómenos próximos, porém concretos, que muitas vezes são insignificantes ou banais, algo distante, algo escondido. (...)” (Janz, 2012, p. 20).

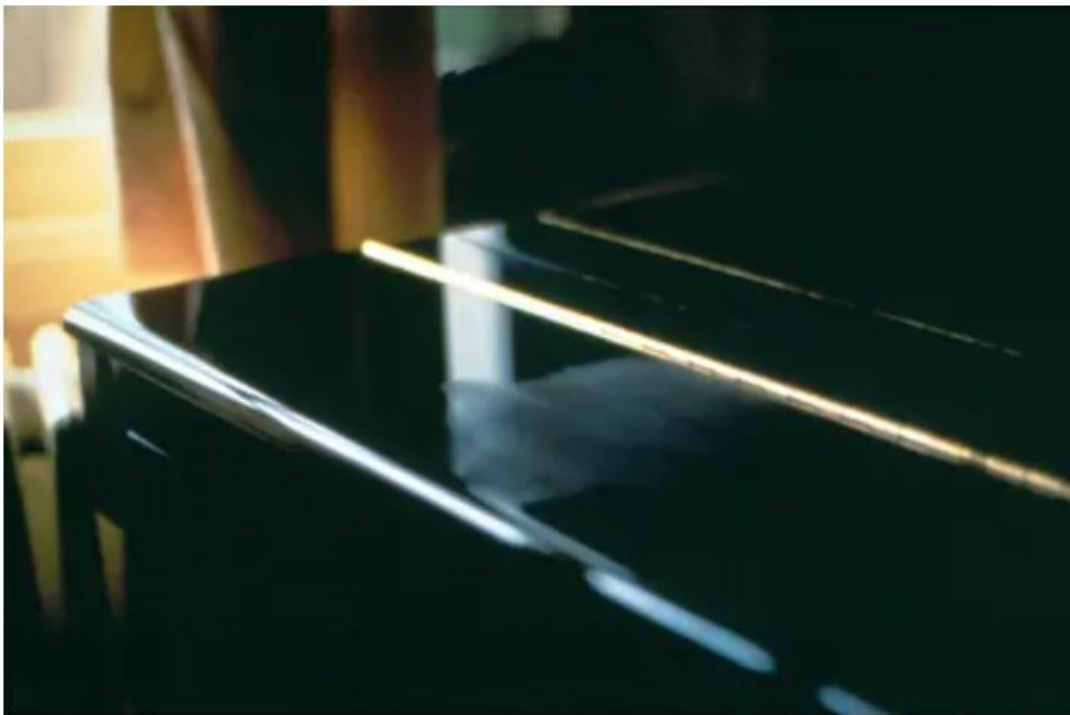
nunca comunicar de forma explícita as condições em que surgiu. Esta negação é vivida sob a forma de um fascínio, pois o sujeito deseja saber qual o mistério que o rasto encerra, e como uma inquietação, dado que por mais próximo que o sujeito possa estar do rasto, a sua origem mantém-se sempre distante. Esta experiência de um fascínio e de uma inquietação é, creio, aquilo que Benjamin define como aura.

## 2.5. O Conceito de Rasto nas Artes Plásticas

O conceito de rasto surge de diferentes formas no território das artes plásticas. Este termo, embora não seja comumente aplicado para descrever uma obra, está intimamente ligado às práticas de artistas plásticos que fazem uso de conceitos como memória, tempo, lembrança e arquivo. É deste modo possível delinear momentos particulares da obra de artistas onde o conceito de rasto se encontra, de certo modo, subentendido. Necessário será constatar que a presente secção não tem por objetivo produzir uma espécie de história do termo “rasto” nas artes plásticas, mas sim o modo como ao longo do tempo artistas vêm usando rastos como matéria para a sua prática artística, ressaltando a diversidade de expressões plásticas e formatos que estas obras podem assumir. Escolhi pois, reunir um conjunto de autores que partilham entre si o facto de na sua obra terem feito uso de restos, marcas ou sinais humanos deixados ou de alguma forma os evocarem no seu trabalho.

O *medium* que mais frequentemente origina discursos onde se pode notar a forte presença de noções como rasto, sinal ou vestígio é, provavelmente, a fotografia, quer ela surja na obra de um artista, sob a forma da imagem de arquivo (pessoal, institucional, etc.), ou fotografias da sua autoria. Joly ([2002] 2003) descreve, inclusivamente, a fotografia como uma típica “imagem-vestígio”, uma vez que as fotografias são imagens captadas diretamente do real, sem que seja necessária a mediação da mão humana, pelo que as imagens fotográficas contêm uma forte componente de prova (pp. 122-123).

Uma imagem particular do fotógrafo Gabriel Orozco, *Breath on Piano* (1993, Figura 1), é um exemplo excelente da capacidade do *medium* da fotografia de capturar indícios da presença humana, que de outro modo não poderiam ser representados. Na fotografia, Orozco capta a mancha de humidade criada pela respiração humana sobre a superfície negra de um piano. A fotografia de Orozco demonstra esta especificidade da imagem fotográfica, a capacidade de suspender o tempo, fixando um momento particular sobre a forma de uma imagem.



**Figura 1.** Gabriel Orozco - *Breath on Piano (Aliento sobre piano)*, 1993, Impressão cromogénica a cores (C-print), 16 x 20 in. (40.6 x 50.8 cm), 3881, Marian Goodman Gallery (<https://www.mariangoodman.com/artists/56-gabriel-orozco/works/39151/>)

Um outro caso notável é o da fotógrafa Ishiuchi Miyako, que vêm desenvolvendo ao longo dos anos um conjunto de séries de fotografias de objetos e marcas de caráter pessoal e íntimo. Numa entrevista ao Museu de Arte Moderna de São Francisco, acerca da sua série de fotografias *Scars* (1991–2003, Figura 2), onde fotografa cicatrizes presentes nos corpos de diferentes indivíduos, Miyako (2018) afirma:

Resumidamente, eu queria fotografar o tempo. Uma cicatriz é uma manifestação de todo o passado de alguém. Assim comecei a série *Scars* (1991–2003) com o sentido de retomar fotografias antigas. Uma cicatriz é como uma fotografia antiga. Por de trás de todas as fotografias antigas existe uma história (...). Uma fotografia antiga está cheia de memórias. O mesmo se verifica com as cicatrizes (...). Acredito que uma cicatriz é um testemunho do nosso passado. Ela simboliza a passagem do tempo. É a prova da existência de alguém (...).<sup>22</sup> (2:02).



**Figura 2.** Ishiuchi Miyako - *Scars #51 (Illness 1980)*, 1991, Impressão em gelatina de prata, imagem: 37.9 × 54.6 cm (14 15/16 × 21 1/2 in.), folha: 50.6 × 60.6 cm (19 15/16 × 23 7/8 in.), 2009.96.14, © Ishiuchi Miyako, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (<https://www.getty.edu/art/collection/object/109E4S>)

---

22 Tradução livre a partir da entrevista original: “In short, I wanted to photograh time. A scar is a display of one’s entire past. So I started the Scars series with a sense of retaking old photographs. A scar is like an old photograph. Behind every old photograph is a story (...) An old phto is filled with memories. It’s the same with scars. (...) I think a scar is a testimony to your past. It symbolizes the passage of time. It’s proof of one’s existence (...)” (Miyako, 2018, 2:02). Ver: Miyako, I. (2018, Dezembro 10). [Transcrição de vídeo]. In San Francisco Museum of Modern Art. *Ishiuchi Miyako: What is a scar?*. YouTube. Recuperado em 26 de agosto, 2025 de <https://www.youtube.com/watch?v=mmeC668SO40>

A vontade que a artista expressa em fotografar o tempo, resultou numa procura de diferentes rastos deixados por determinados eventos, seja sobre o corpo dos indivíduos, os seus pertences, ou o ambiente em que vivem. A artista compreendeu que o rasto tem essa faculdade de constituir um testemunho de eventos da experiência humana, dado que sob a forma de uma marca conserva momentos de contacto que tomaram lugar durante esses acontecimentos.

Na sua obra os rastos que escolhe fotografar são diversos, tratando-se geralmente de objetos e marcas de carácter pessoal e íntimo. Entre as várias séries que desenvolveu, destaca-se a série *1-9-4-7* (1988/1989, Figura 3).



**Figura 3.** Ishiuchi Miyako - *1-9-4-7* #29, 1994, Impressão em gelatina de prata, imagem: 39.5 × 54.6 cm (15 9/16 × 21 1/2 in.), folha: 50.6 × 60.5 cm (19 15/16 × 23 13/16 in.), 2009.96.12, © Ishiuchi Miyako, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (<https://www.getty.edu/art/collection/object/109E4M>)

Após atingir os 40 anos de idade, Miyako decidiu que iria criar fotografias que pudessem traduzir esses 40 anos de vida, decidindo fotografar as marcas (rugas, cicatrizes, lesões de pele, etc.) presentes nos corpos de várias das suas amigas, tendo o projeto mais tarde incluindo imagens de outras mulheres não conhecidas da artista – várias mulheres que tinham atingido os 40 anos de idade (The J. Paul Getty Museum, 2021, secção 1-9-4-7)<sup>23</sup>.

De modo semelhante a Miyako, o artista plástico Christian Boltanski faz uso de uma grande variedade de pertences humanos, tais como roupa, calçado e fotografias de diferentes proveniências, como colégios, álbuns de família ou obituários. Com estes objetos compõe instalações onde dispõe estes objetos sobre a luz de pequenos candeeiros elétricos, criando ambientes que remetem o observador para o arquivo ou para uma espécie de altar dedicado a estas imagens e objetos (Figura 4). Tal como na obra de Miyako, estes objetos surgem na obra de Boltanski associados a uma ideia de ausência, pois no fundo o artista está a recorrer aos rastos humanos que permanecem após a extinção do ser, construindo uma espécie de memorial duradouro que é, no fundo, uma prova de que essa existência tomou lugar. Esta prática de recolha e coleção dos rastos do ser humano e perpétua edificação do seu memorial é, provavelmente, a linha orientadora da obra de Boltanski.

---

23 The J. Paul Getty Museum. (2021). *Ishiuchi Miyako: Postwar Shadows*. Google Arts & Culture. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://artsandculture.google.com/story/dgWRlhrN721vSA>



**Figura 4.** Christian Boltanski - *The Reserve of Dead Swiss (La Réserve des Suisses morts)*, 1990, 42 fotografias sobre papel, 42 lâmpadas elétricas, tecido e madeira, 3120 x 6040 x 4530mm ou 3120 x 4530 x 6040mm, T06605, T06605, © ADAGP, Paris and DACS, London 2025, Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/boltanski-the-reserve-of-dead-swiss-t06605>)

A artista plástica Tracey Emin desenvolve, igualmente, no *medium* da instalação, bem como na fotografia e desenho, obras que remetem para uma lógica de rasto, que na sua obra surgem com uma especial conotação autobiográfica. As suas obras assumem a forma de pequenos registos da sua experiência, recorrendo a pequenos apontamentos escritos, imagens ou objetos que evoquem, diretamente, estes acontecimentos. Na sua instalação *My Bed* (1998, Figura 5), Emin expõe a sua própria cama, após ultrapassar um período conturbado da sua vida, sendo possível observar os resíduos deste período deixados pela artista junto e sobre a sua cama (Cohen, 2018)<sup>24</sup>.

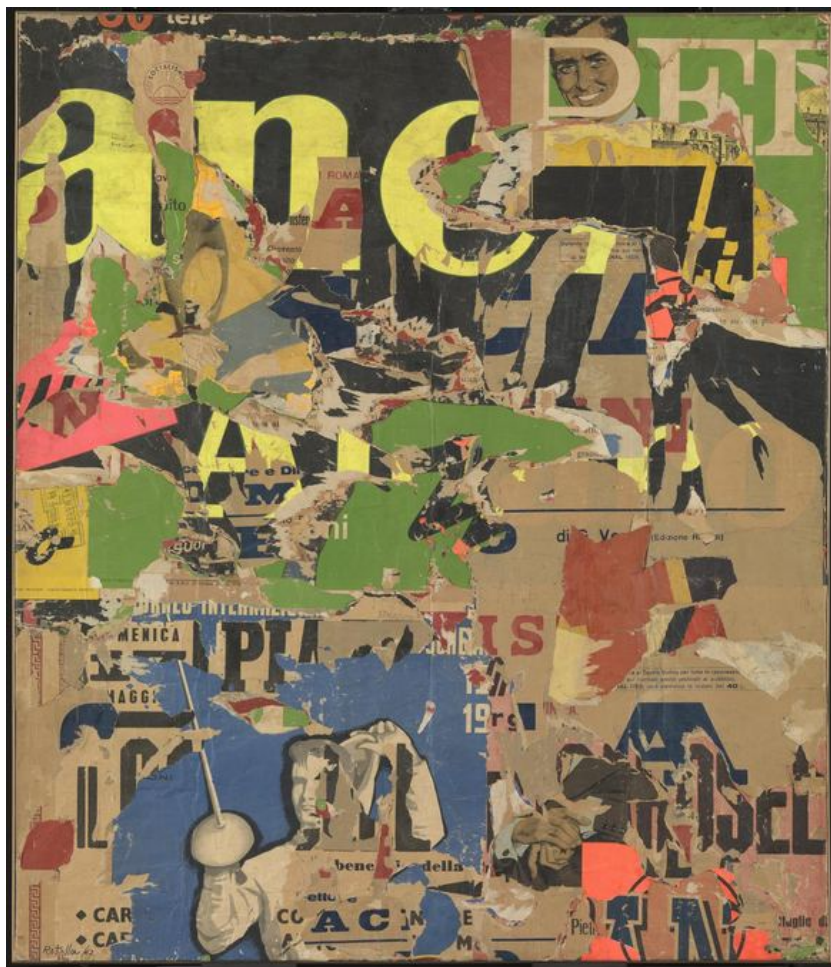
---

24 Cohen, A. (2018, Julho 30). Tracey Emin's "My Bed" Ignored Society's Expectations of Women. *Artsy*. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women>



**Figura 5.** Tracey Emin - *My Bed*, 1998, cama, colchão, roupa de cama, almofadas e vários objetos, dimensões variadas, L03662, © Tracey Emin, Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>)

O uso de restos humanos como matéria para a sua própria obra é algo que também podemos encontrar na prática dos artistas do movimento *Nouveau Réalisme*, nomeadamente nas obras onde empreendem o método da *décollage*<sup>25</sup>. Entre os principais artistas deste movimento contam-se Wolf Vostell, Jacques Villeglé ou Mimmo Rotella. Uma prática comum a todos estes artistas era a apropriação de posters de cinema e publicidade que por estes eram encontrados na rua, sendo levados para o seu atelier, onde produziam *décollages* a partir destes (Figura 6).



**Figura 6.** Mimmo Rotella - *With a Smile (Con un sorriso)*, 1962, papeis impressos sobre tela, suporte: 1540 x 1320 mm, moldura: 1555 x 1335 x 25 mm, T12854, © The estate of Mimmo Rotella, Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rotella-with-a-smile-t12854>)

25 Ver: Tate. (s.d.). *Décollage – Art Term*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decollage>

Uma vez que nas ruas os posters de publicidade e cinema eram colados sobre outros posters colocados anteriormente, o método da *décollage* – no qual os artistas do *Nouveau Réalisme* criavam incisões e arrancavam parte destes posters – permitia que as várias camadas de posters sobrepostos fossem visíveis. Este ato de rasurar as camadas de posters sobrepostos permitindo ver as camadas abaixo, configura uma espécie de método arqueológico, onde cada camada fixa um momento do passado, pelo que escavar estas camadas significa expor indícios desse passado (Tate, s.d.)<sup>26</sup>. O arqueólogo e o artista que faz uso de rastos humanos tem em comum esse facto do seu trabalho estar assente sobre a procura de rastos deixados, tornando-os visíveis.

A gravura é, do mesmo modo, um meio fértil para o conceito de rasto, já que é comum, artistas que operam no meio da gravura, reproduzirem documentos de arquivo utilizando diferentes métodos de impressão, por vezes combinando estas impressões com objetos pertencentes aos indivíduos presentes nestas imagens, ou que de alguma forma se relacionam com o conteúdo da imagem.

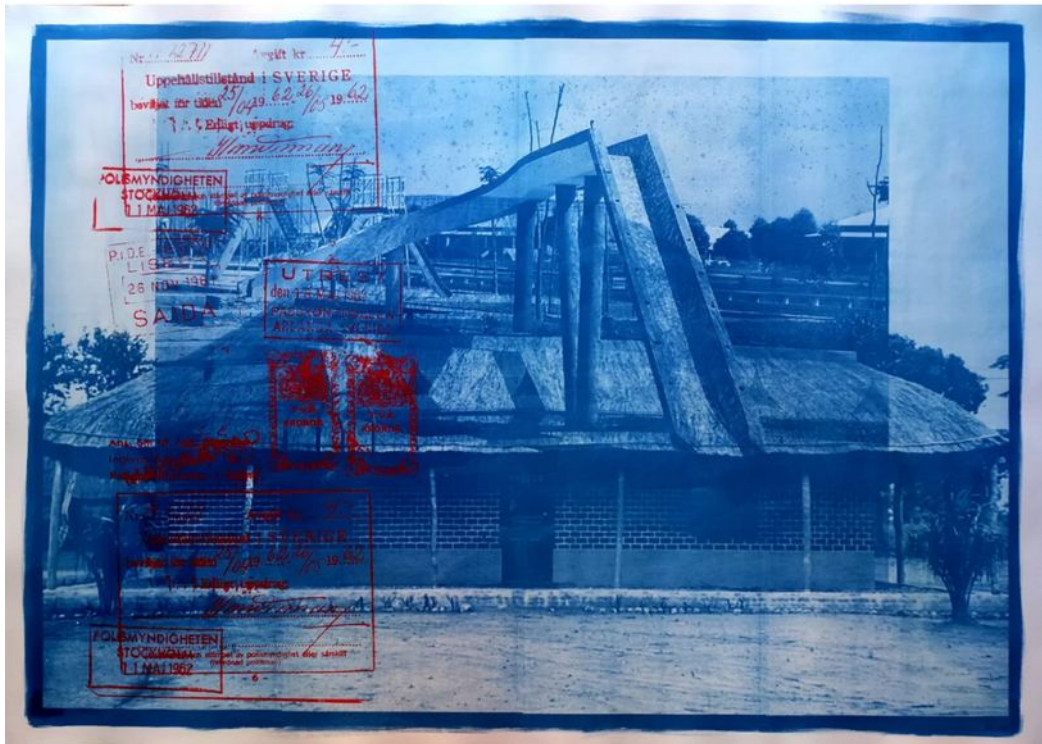
O artista plástico Délio Jasse produz impressões onde faz uso de processos experimentais de fotografia analógica e de impressão, conduzindo experiências com métodos tais como a cianotipia, ou os métodos de impressão platina e *Van Dyke Brown*, e desenvolvendo mesmo técnicas próprias de impressão<sup>27</sup> (Zet Gallery, s.d.). Sobre diferentes suportes imprime imagens e documentos de arquivos de diferentes entidades, combinando-os com imagens e documentos pessoais, tais como passaportes e álbuns de família encontrados<sup>28</sup> (Zet Gallery, s.d.). Um método a que Jasse recorre frequentemente é imprimir sobre um suporte específico uma fotografia de arquivo, para em seguida imprimir sobre esta a reprodução de diversos carimbos de determinados documentos (Figura 7).

---

26 Tate. (s.d.). *Décollage – Art Term*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decollage>

27 Zet Gallery. (s.d.). *Délio Jasse | fotógrafo*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://zet.gallery/artista/delio-jasse-70902>

28 *Ibidem*.



**Figura 7.** Délio Jasse - *Esgotada #5*, 2024, Cianotipia e serigrafia sobre papel, 39 2/5 × 55 1/10 × 2 in | 100 × 140 × 5 cm, Galeria Filomena Soares, Artsy (<https://www.artsy.net/artwork/delio-jasse-esgotada-number-5>)

Experiências com o método de impressão da cianotipia são igualmente empreendidas pelos artistas Robert Rauschenberg e Susan Weil, numa série de impressões em que ambos colaboraram (Figura 8). Após Weil introduzir Rauschenberg à técnica da cianotipia em 1949, ambos irão desenvolver ao longo de vários anos um conjunto de obras usando esta técnica<sup>29</sup> (Lobel, 2016). As impressões de grande escala eram produzidas pela dupla ao aplicar uma emulsão foto-sensível de cor azul sobre um suporte, sendo que em seguida um modelo humano deitava-se sobre este suporte. Tratando-se de uma emulsão foto-sensível, a dupla utilizava uma fonte de luz que fazia incidir sobre o suporte, o que resultava numa impressão onde a silhueta do modelo surge numa cor mais clara, destacando-se do fundo. Através deste método a dupla consegue transformar este momento de contacto – entre corpo (que aqui se torna matriz) e o suporte coberto pela emulsão foto-sensível – numa

29 Lobel, M. (2016). Lost and Found: Susan Weil And Robert Rauschenberg's Blueprints. *Artforum*, 54(6). Recuperado em 26 de agosto, 2025, de <https://www.artforum.com/features/lost-and-found-susan-weil-and-robert-rauschenbergs-blueprints-227602/>

imagem, por outras palavras, eles produzem rastos de corpos fixados sobre a superfície coberta pela emulsão foto-sensível.



**Figura 8.** Robert Rauschenberg e Susan Weil - Untitled [double Rauschenberg], 1950, Cianotipia, 82 1/2 x 36 1/4 in. (209.6 x 92.1 cm), Collection Cy Twombly Foundation, RRF50.E001, Robert Rauschenberg Foundation  
(<https://rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-double-rauschenberg>)

A escultura é, de igual modo, um *medium* que compreende determinadas práticas que evocam o conceito de rasto. Em especial a lógica de um corpo que age como matriz sendo impresso, é algo que encontramos na escultura. Refiro-me à fabricação de moldes de gesso a partir do corpo de indivíduos, uma prática que desempenha um papel preponderante na obra de alguns escultores.

A criação de moldes de gesso a partir de um modelo foi uma técnica frequentemente utilizada pelo escultor Edward Kienholz para produzir as suas instalações, onde figuras humanas surgem combinadas com elementos de taxidermia, máscaras e outros adereços, criando ambientes de um humor surreal, mas igualmente capazes de aterrorizar o observador. Kienholz recorria, por vezes, a indivíduos que não se tratavam de modelos profissionais para produzir estes moldes. Este é o caso do apresentador de televisão Keith Berwick, de quem Kienholz produziu um molde enquanto este o entrevistava (Tennent, 2011)<sup>30</sup>. O molde de Berwick acabaria por ser usado numa das figuras da instalação *Five Car Stud* (1969–1972) do artista (Tennent, 2011)<sup>31</sup>.

De modo semelhante, o uso de moldes de gesso por parte de Auguste Rodin não produzidos diretamente de um modelo humano, mas de figuras que havia esculpido, é igualmente notável. Durante a produção da *La Porte de l'Enfer* (1888-1890), Rodin constituiu uma espécie de arquivo composto de moldes de figuras completas e fragmentos de figuras das quais havia produzido múltiplos, às quais recorria para realizar experiências, transformando estas figuras ou utilizando fragmentos de elementos anatómicos para compor figuras por meio da *assemblage*<sup>32</sup> (Musée Rodin, s.d.). A ideia de fragmento do corpo tem uma forte presença na obra de Rodin, cuja coleção de estatuária antiga do próprio escultor e os casos nos quais este incluí estes artefactos nas suas obras são exemplo, demonstrando como este apreciava esta aparência fragmentada do corpo, onde este é reduzido a um rasto – esta é a forma como a estatuária antiga se apresenta no museu,

---

30 Tennet, S. (2011, Novembro, 21). Cast by Kienholz: An Interview with Keith Berwick. *LACMA, Unframed*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://unframed.lacma.org/2011/11/21/cast-by-kienholz-an-interview-with-keith-berwick>

31 *Ibidem*.

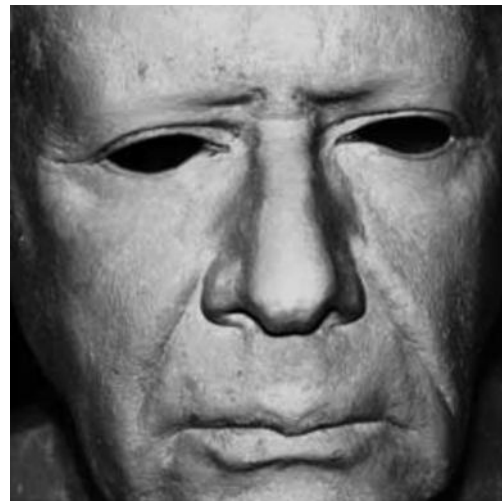
32 Musée Rodin (s.d.). *Multiples, Fragments, Assemblages*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://www.musee-rodin.fr/en/resources/creative-process/multiples-fragments-assemblages>

como resto de um figura –, tornando-se livre do cânone clássico das proporções anatómicas<sup>33</sup> (Musée Rodin, s.d.).

A lógica da fragmentação do corpo, bem como o uso do molde de gesso, pode ser encontrada na série *Pinocchio* (2006-2009, Figura 9, Figura 10) do fotógrafo Jorge Molder. *Pinocchio* compreende uma série de fotografias, nas quais Molder fotografa as diferentes etapas de produção de uma réplica completa sua, composta por diversos moldes de gesso criados a partir do seu próprio corpo<sup>34</sup> (Robalo, 2023). Nas imagens podemos ver os vários fragmentos do corpo de Molder impressos sobre o gesso, que são progressivamente montados formando a sua réplica.



**Figura 9.** Jorge Molder - *Pinocchio*, 2006-2009, Tiragem digital sobre papel Arches, 640 grs, 96 x 96 cm. © Jorge Molder, Artecapiatal (<https://www.artecapital.net/exposicao-241>)



**Figura 10.** Jorge Molder - *Pinocchio*, 2006-2009, Tiragem digital sobre papel Arches, 640 grs, 96 x 96 cm. © Jorge Molder, Artecapiatal (<https://www.artecapital.net/exposicao-241>)

33 Musée Rodin (s.d.). Multiples, Fragments, Assemblages. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://www.musee-rodin.fr/en/resources/creative-process/multiples-fragments-assemblages>

34 Ver: Robalo, C. (2023). *Conversa com Jorge Molder*. Contemporânea. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://contemporanea.pt/edicoes/04-05-06-2023/conversa-com-jorge-molder>

A prática de aplicar gesso diretamente sobre o corpo para produzir um molde a partir deste, que dará origem a uma prova, portanto o ato de criar uma reprodução em gesso fabricada a partir de um molde que tocou diretamente o corpo, introduz na produção em escultura uma lógica diferente daquela que se verifica no caso de uma figura esculpida pelo artista. Existe pois uma diferença entre uma figura esculpida e uma criada através de uma impressão.

Quem já teve a oportunidade de visitar o atelier de um escultor, e que no meio de todos os materiais, pó do gesso e esculturas inacabadas, se deteve diante das reproduções em gesso criadas por moldes retirados do corpo de indivíduos (usualmente fabricadas a partir do corpo do próprio escultor ou de alguém que lhe é próximo), conhece a peculiar sensação provocada por estes objetos. Olhamos estes fragmentos de corpos reproduzidos em gesso, e sem que o escultor nos informe, sabemos imediatamente que se tratam de impressões produzidas por moldes retirados de corpos. De entre todos os fragmentos de elementos anatómicos, os mais perturbadores serão provavelmente a mão, o pé e o rosto, por estes se tratarem de fortes núcleos de expressão do corpo, e surgirem fixados sobre a matéria imutável e branca do gesso. Mas não creio que o desconforto causado pela cor branca e a imobilidade destes fragmentos, possam justificar o choque que estes nos provocam. O choque, creio, advém da percepção de que algo de humano existe nestas impressões, e que ultrapassa o seu “realismo”. É a realização de que estes se tratam de objetos subtraídos diretamente de corpos, e que por essa razão constituem rastos humanos.

Sempre que um corpo se faz imprimir sobre uma superfície deixa um rasto, e não é possível deixar um rasto sem que algo mais que as características físicas do sujeito sejam transferidas. Deixar um rasto é deixar um objeto que se distingue grandemente de outros objetos, pela dinâmica entre presença e ausência que evoca (Gagnebin, 2012, p.27), pela sua relação com a memória<sup>35</sup>, pelas problemáticas que coloca em termos de significação<sup>36</sup> e semelhança<sup>37</sup>, e pela origem que a sua aura esconde<sup>38</sup>.

---

35 Ver: 2.1. Rasto: Matéria e Memória (pp. 15-19).

36 Ver: 2.2. Rasto e Significação (pp. 19-24).

37 Ver: 2.3. Rasto Informe (pp. 24-29).

38 Ver: 2.4. Rasto e Aura (pp. 30-33).

### 3. Gravura

A gravura compreende um processo de reprodução artístico no qual uma superfície plana, a matriz – entalhada em relevo (xilogravura, linogravura, etc.) com o uso de uma ferramenta de corte (formão, buril, goiva, etc.), ou sensibilizada (serigrafia, calcografia, etc.) com o uso de uma determinada substância corrosiva ou por meio da exposição a uma fonte de luz –, é utilizada para imprimir uma imagem, a prova, sobre uma outra superfície, o suporte (papel, tecido, acrílico, etc.).

A gravura surge, inicialmente, sob a forma da xilogravura, que constitui o primeiro meio de reprodução deste género concebido pelo ser humano (Jorge & Gabriel, 1986, p.13). A xilogravura – a arte de produzir múltiplos de uma imagem através de uma matriz em madeira entalhada – é criada em meados do século IX na China, tendo sido mais tarde difundida no Ocidente, sendo que os primeiros exemplos de impressões ocidentais criadas com o uso de uma matriz em madeira datam do século XIII (Griffiths, 1996, p.16). Na China ou Índia grandes tábuas de madeira eram utilizadas para estampar motivos sobre tecidos utilizados em objetos decorativos (Jorge & Gabriel, 1986, p.13). As primeiras gravuras em papel serão produzidas na China, uma vez que é, igualmente, na China que o fabrico do papel surgirá, podendo encontrar-se exemplos de gravuras produzidas com o intuito de reproduzir pinturas e na produção de livros, que remontam ao século VIII (Jorge & Gabriel, 1986, p.14).

O termo “xilogravura”, refere-se à técnica artística de reprodução, na qual uma mesma imagem é multiplicada utilizando uma placa de madeira plana, que é usada como matriz para produzir estas impressões. Na xilogravura, o gravador começa por escolher uma placa de madeira, geralmente, tendo em conta o veio da madeira, que determinará o aspeto da sua impressão, dado que estas estruturas naturais da madeira serão visíveis na impressão. A imagem que o gravador pretende reproduzir através da matriz, pode ser previamente

planeada e produzida tendo em conta o aspeto da placa de madeira escolhida, uma vez que conhecendo as características da madeira selecionada (dureza, veio, etc.) saberá se os resultados visuais que procura obter na sua impressão são ou não executáveis. O inverso também pode ocorrer, já que alguns gravadores produzem primeiramente a imagem e selecionam, mais tarde, uma determinada placa que acreditem permitir criar os resultados que procuram. Independentemente de qual a ordem escolhida, esta imagem após concluída, será transferida para a matriz de madeira, com o uso de papel vegetal ou papel químico. Contudo, existem gravadores que não recorrem a este processo, escolhendo ao invés executar as suas imagens diretamente sobre a placa de madeira escolhida, sem a planear previamente.

Em seguida, o gravador irá criar, com o uso de diferentes ferramentas de corte, um conjunto de sulcos sobre a matriz, que irão permitir, progressivamente, compor uma imagem (Figura 11). Devido às diferentes configurações das ferramentas de corte usadas em gravura, estas criarão sulcos de aspetos, dimensões e profundidades diferentes, algo que é utilizado pelo gravador para produzir determinados elementos da imagem ou efeitos expressivos.



**Figura 11.** Gravação de uma matriz em madeira com o uso de uma goiva (Jorge Marques)

Por exemplo, no caso do objetivo do gravador for criar uma área completamente ausente de tinta, este irá utilizar uma goiva ou formão com uma lâmina maior, para criar cortes largos e profundos sobre a matriz; caso o gravador pretenda criar efeitos de claro/escuro, manterá a zona de sombra total sem incisões, produzindo adiante pequenos cortes que se tornarão, gradualmente, maiores até alcançar a zona de luz total, que será totalmente gravada, e portanto não receberá qualquer tinta. Repare-se que ao imprimir a sua matriz, o gravador estará a produzir uma versão invertida da imagem que entalhou na placa de madeira, pelo que todo o processo de gravação exige que o gravador crie sulcos com uma lógica inversa, uma vez que a área gravada não receberá tinta criando as zonas positivas da imagem, enquanto que a área que não foi gravada produzirá o negativo da imagem.

A próxima fase será a tintagem (Figura 12), na qual a tinta é aplicada sobre um rolo de borracha, com o qual se cobre a área não gravada da matriz com tinta, ao deslizar o rolo sobre a superfície da matriz. Graças aos sulcos criados anteriormente, a zona da matriz gravada não receberá tinta, sendo a tinta apenas depositada nas áreas não gravadas da matriz.



**Figura 12.** Processo de tintagem de uma matriz de madeira com o uso de um rolo (Jorge Marques)

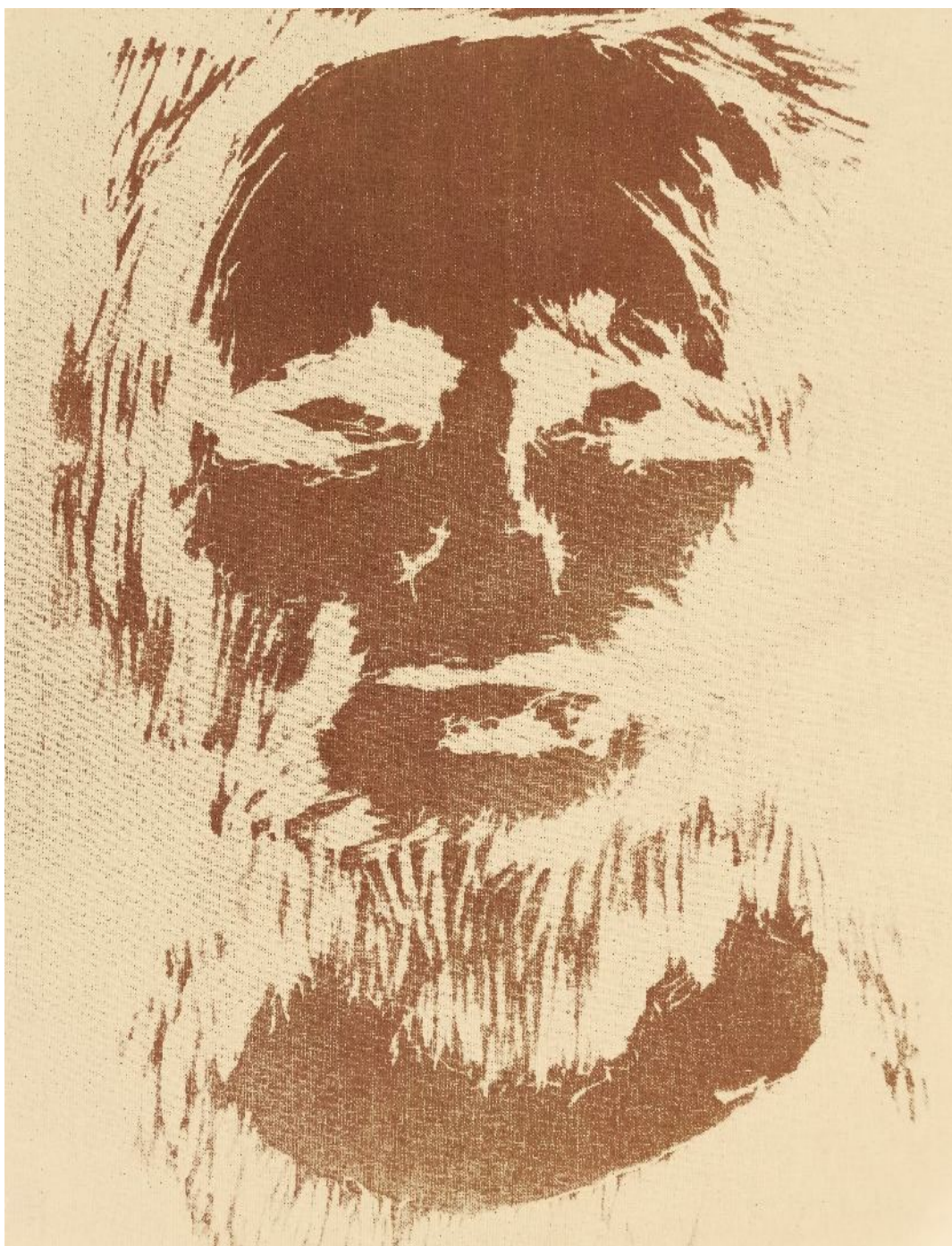
Em seguida, o gravador irá proceder à impressão (Figura 13, Figura 14), na qual irá pressionar, com o uso de uma prensa, ou um utensílio de impressão manual como um *baren*, a matriz tintada sobre um suporte (papel, tecido, etc.), transferindo a tinta para o suporte e produzindo, deste modo, uma prova (Figura 15). Neste processo a intensidade da pressão usada afetará a aparência da prova, pelo que a pressão pode ser regulada para atingir determinados resultados visuais.



**Figura 13.** Processo de impressão de uma xilogravura da série *Marca I* (Jorge Marques)



**Figura 14.** Matriz de madeira e prova após serem retiradas da prensa (Jorge Marques)



**Figura 15.** Jorge Marques – *Marca I Nº1*, 2025, xilogravura sobre pano cru, 29,7 x42 cm

### 3.1. Gravura e as suas Especificidades

Na gravura, o artista utiliza um conjunto de ferramentas e técnicas para transferir e gravar uma imagem sobre uma matéria (madeira, linóleo, pedra, metal, etc.), criando uma matriz. Em seguida coloca a matriz em contacto<sup>39</sup> com uma determinada superfície, o suporte, pressionado-a sobre esta última, produzindo uma prova, que sendo fruto do contacto direto entre uma matriz e um suporte, irá conservar as marcas presentes na matriz, que serão transferidas para a prova. Deste modo, concluímos que a criação em gravura encerra um conjunto específico de condições: a existência de um par matriz/prova<sup>40</sup>, o contacto direto entre matriz e prova, e a transferência para uma prova das marcas presentes na matriz. Resumidamente, é esta interação entre matriz/prova que condiciona todo o processo de criação em gravura, mas para compreendermos a sua influência teremos de olhar para as dinâmicas que este par ocasiona.

No seu ensaio *Reciprocidade e Reprodutibilidade na Gravura e na Abjeção*, a professora e artista plástica Catarina Patrício procura analisar a relação particular entre matriz e prova em gravura. Patrício (2008) compreende a matriz e a prova como dois elementos de uma relação, com características fundamentalmente diferentes: a matriz constitui o “protótipo” de uma gravura, uma vez que se trata de uma superfície portadora de uma “latência” que se impõem sobre a prova, determinando todo o processo de criação em gravura (pp. 114-115). Já a prova age como interface entre gravador e matriz, tornando a matriz visível, pelo que constitui a manifestação visual de uma gravura (Patrício, 2008, pp. 114-115).

A gravura funda-se, portanto, sobre esta relação entre duas forças distintas: uma matriz e uma prova. A matriz assume o papel de referente ou modelo, que possui uma capacidade

---

39 No sua obra *La Ressemblance par Contact: Archéologie Anachronisme et Modernité de L'Empreinte* Georges Didi-Huberman demonstrará como o contacto é um elemento essencial no processo de impressão. Neste documento irei abordar a questão do contacto pensada por Didi-Huberman no capítulo 3.2. *Aura e Reprodução* (pp. 56-59) e 3.3. *Gravura e Rasto* (pp. 59-65).

40 No seu ensaio *Gravura e Mundo da Vida (Lebenswelt) uma Reprodução Originada noutra Reprodução*, José Quaresma (2008) escolhe utilizar a expressão “par ontológico matriz/prova” (p. 91).

inerente de produzir cópias, pois sendo uma superfície portadora dos sulcos criados pelo gravador, este poderá a qualquer momento tintar a sua superfície e criar múltiplos. Ou seja, a matriz irá desempenhar esta função como modelo, independentemente da etapa de produção em que o gravador se encontre. A prova por outro lado conduz uma ação que se restringe ao processo de impressão, assumindo ao longo deste processo dois estados diferentes: o suporte e a prova. O primeiro estado que uma prova assume é o suporte, no qual ainda se trata apenas de uma matéria particular – seja uma folha de papel, um pedaço de tecido ou uma placa de acrílico – sem uma significação específica no contexto da prática da gravura, distinguindo-se, portanto, da matriz que desde o momento da sua escolha é pensada pelo gravurista como o objeto que reproduzirá a imagem que irá criar. O segundo estado só será atingido após a impressão, onde esta matéria particular recebe o cunho da matriz, tornando-se uma prova, isto é um múltiplo da matriz.

Analisar a gravura como *medium*, leva-nos a constatar que a interação entre o par matriz/prova, constitui um elemento transversal às técnicas compreendidas no meio da gravura. Contudo, apenas olhando para o modo específico como os diferentes métodos de impressão colocam em jogo esta relação entre matriz e prova, poderemos encontrar a riqueza processual que identifica o meio da gravura.

A gravura é, de facto, um *medium* que engloba um conjunto, extremamente, vasto de métodos de impressão. As técnicas de impressão da gravura englobam práticas que divergem entre si de várias formas, seja nos materiais que estas práticas compreendem ou nos procedimentos que estes envolvem. Um mesmo *medium* pode, deste modo, integrar práticas tão distintas como, por exemplo, a linogravura – onde uma imagem é transferida ou desenhada sobre uma placa de linóleo, que será gravada em relevo com uso de uma goiva e usada para imprimir múltiplos –, a litografia – onde é usado um lápis litográfico sobre uma pedra de origem calcária, sendo coberta a superfície da pedra com água, o que fará com que apenas os traços executados a lápis surjam na impressão –, ou até a serigrafia – onde uma emulsão foto-sensível é aplicada sobre uma tela, sobre a qual se coloca um fotolito, sendo esta tela em seguida exposta à luz solar ou a uma luz ultravioleta o que

permite que a imagem presente no fotolito seja transferida para a tela que será usada para imprimir múltiplos desta imagem. Nestes três casos notamos três práticas que diferem completamente em materiais, no nível e intensidade de mediação da mão humana no processo de criação da matriz, bem como os processos utilizados para produzir a matriz e imprimir as suas provas. Poderíamos, assim, interrogar-nos como pode um mesmo *medium* incluir processos com especificidades tão distintas e por vezes mesmo antagónicas entre si? Isto é, mediante um conjunto tão vasto de técnicas e materiais, qual é, verdadeiramente, a essência da gravura?

Na primeira parte do seu ensaio *Gravura e mundo da vida (lebenswelt) uma reprodução originada noutra reprodução*, intitulada *Introdução ao domínio da gravura*, o professor e artista plástico José Quaresma (2008) isola quatro especificidades particulares que considera tornarem a gravura identificável (p. 88). A primeira característica que destaca é a forte ligação da prática da gravura às propriedades materiais dos suportes usados, já a segunda é o facto da criação em gravura ser mediada pelas propriedades dos materiais e a “experimentação livre e corporal” da matéria (Quaresma, 2008, p.88).

O condicionamento da produção em gravura por parte da matéria, não está circunscrito a determinados processos do fazer da gravura, mas é antes uma especificidade destes processos, seja a gravação, a impressão, o preparo dos materiais, ou outros. Para reconhecer este facto basta olhar para os próprios processos. Em linogravura, a gravação da placa de linóleo exige que esta seja aquecida previamente, e que durante o processo de gravação a placa seja mantida a uma temperatura alta para que seja possível produzir sulcos precisos. Da mesma forma, se o papel utilizado para impressão não for propriamente humedecido, a impressão não será nítida. Já no momento da impressão é necessário atentar na pressão utilizada na prensa, pois imprimir com uma pressão demasiado alta poderá criar fissuras no papel ou mesmo danificar a matriz.

Creio que o papel que a matéria desempenha na gravura origina uma relação particular entre o gravador e os materiais que ultrapassa o mero uso da matéria para um fim,

delineando antes uma relação de interdependência entre a matéria e o gravador. Por esta razão, acredito que o papel da matéria em gravura, se aproxima da concepção de matéria proposta pela filósofa Jane Bennett. Bennett (2010) propõem o conceito de “matéria vibrante”, onde pensa a matéria como substância possuidora de uma vitalidade e, conseqüentemente, poder de agência próprios, expressando as suas próprias propensões (pp. vii-ix).

Existe, deste modo, uma ação dos materiais, que é explicitada pelas suas diversas manifestações físicas que ocorrem durante a criação em gravura, e que não podem ser totalmente controladas pelo gravador. Quando um gravador coloca a sua matriz e suporte na prensa ou quando expõe uma emulsão foto-sensível a uma fonte de luz, ele entrega, de certo modo o seu trabalho à ação dos materiais que produzirão um conjunto de resultados que o gravador conhece e que espera, mas que originarão, inevitavelmente, efeitos plásticos que não foram sua intenção produzir, e que o surpreendem. A incapacidade de prever exatamente como a matéria irá agir sobre o seu trabalho, coloca o gravador num estado de inquietação e entusiasmo, que só termina quando este afasta o suporte que pressionara sobre a matriz, e revela a prova. A prova é, assim, esse lugar onde as forças criativas do gravador e a ação da matéria convivem, e das quais é fruto.

A gravura caracteriza-se, pois, por esta postura que o gravador adota, uma postura de atenção, escuta e espera perante a ação da matéria que trabalha, utilizando as reações físicas dos materiais como guia para as suas decisões, e assumindo-as como parte integrante da sua obra. Note-se, a título de exemplo, as xilogravuras do coletivo alemão *Die Brücke*, sobretudo aquelas produzidas por Ernst Ludwig Kirchner, cuja aparência angular das figuras e gestos utilizados demonstram de forma explícita o facto de estas imagens terem sido produzidas através de sulcos na madeira, denunciando a dureza e resistência do material à ação do gravador (Figura 16).



**Figura 16.** Ernst Ludwig Kirchner - *Head of Ludwig Schames (Kopf Ludwig Schames)*, 1918, Xilogravura, composição: 22 3/4 x 10 1/16" (57.8 x 25.5 cm); folha: 24 x 16 1/8" (60.9 x 40.9 cm), 10.1947, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/59798>)

As xilogravuras de Kirchner denotam como um gravador pode ressaltar as propriedades da madeira ao escolher um gesto que conserva a configuração da lâmina do formão ou goiva usados, demonstrando o potencial expressivo de um gesto que conserve a dimensão de sulco da imagem em xilogravura.

As últimas características da gravura mencionadas por Quaresma (2008) são o facto do fazer da gravura se alimentar dos resultados anteriores, continuamente expandindo o conhecimento da gravura, bem como o facto da prática da gravura possuir uma porosidade e carácter experimental (pp. 88-89). Uma vez que a ação do gravador se denota por esta relação de colaboração com a matéria, de um trabalho conjunto e de constante adaptação do trabalho às manifestações dos materiais, é compreensível que Quaresma (2008) ressalte o carácter experimental da gravura (p. 89). Os processos em gravura, colocam sempre o gravador num lugar de incerteza, pois este não possui total controlo sobre os resultados, uma vez que parte dos processos são, puramente, fruto de manifestações da matéria. Poderíamos inclusive afirmar que desde o momento em que o gravador coloca o seu suporte sobre a matriz, que o pressiona com um utensílio específico ou o coloca na prensa, o aspeto da prova não só não pode, em grande medida, ser controlado por este, como lhe é inacessível. Este mesmo aspeto é defendido por Didi-Huberman (2008) que nota: “(...) *nunca se sabe o que se vai obter. A forma, no processo de impressão, nunca é rigorosamente «pré-visível»: é sempre problemática, inesperada instável, aberta*<sup>41</sup>.” (p. 33).

Para demonstrar este facto basta olharmos para os processos que compõem a gravura. No processo de gravação, quando se grava uma matriz não é visível quais serão os resultados dos sulcos criados, uma vez que o gravurista trabalha em negativo, pelo que existe, inevitavelmente, uma disparidade entre a imagem positiva – o produto final, que só lhe é acessível após a impressão da prova – e o negativo entalhado (matriz). Do mesmo modo que ao colocar a matriz e o suporte na prensa, o gravurista não pode observar imediatamente os resultados da pressão aplicada.

---

41 Tradução livre a partir do texto original: “(...) *on ne sait jamais exactement ce que cela va donner. La forme, dans le processus d’empreinte, n’est jamais rigoureusement «pré-visible»: elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte.*” (Didi-Huberman, 2008, p. 33).

Como abordamos uma prática no domínio das artes plásticas, a tendência seria considerarmos que o sentido que domina os processos da gravura é a visão, contudo sabemos que em alguns procedimentos da gravura se verifica a ausência de uma resposta visual imediata às ações do gravador, pelo que o sentido da visão perde um lugar de preponderância. Por essa razão assumimos que quando tal ocorre, um outro sentido terá que compensar essa perda. Catarina Patrício propõem algo que acredito poder responder a esta dúvida. Patrício (2008) acredita que na gravura existe uma reciprocidade entre o plano visível e o plano tangível, onde o visível é moldado no tangível, e onde o tátil surge com uma propensão visual (p. 115).

Uma vez que a visão perde a sua preponderância em determinados processos da gravura, o gravador terá que suprir esta ausência com o tato. O tato é pois o que permite ao gravador suprir a ausência dos resultados visuais imediatos no contexto de determinados procedimentos que põe em ação. É, assim, através do tato que o gravador consegue compreender se os sulcos que produz numa matriz são profundos o suficiente para que não sejam obstruídos pela tinta durante o processo de impressão, do mesmo modo que é através do tato que o gravador compreende se é necessário regular a pressão utilizada na prensa, ou até se a quantidade de tinta que aplicou sobre a matriz com o rolo é suficiente para conferir à sua prova o aspeto que deseja.

### **3.2. Aura e Reprodução**

No seu livro *Técnicas da Gravura Artística. Xilogravura, Linóleo, Calcografia, Litografia*, Alice Jorge e Maria Gabriel (1986) lembram um aspeto essencial acerca da gravura: “A gravura na sua generalidade é um processo de reprodução (...)” (p. 13).

A reprodutibilidade da gravura é evidente, pois estamos perante um processo no qual uma matriz é utilizada para imprimir múltiplos. A criação de múltiplos através do uso de uma matriz não é apenas um propósito particular que se atribui a esta matriz, mas algo de

essencial à prática da gravura. A multiplicação da imagem em gravura é uma lógica omnipresente a toda produção em gravura, e que articula os vários procedimentos que a compõem. Desde o momento em que o gravador concebe a sua matriz, até ao momento em que este a imprime, a multiplicação está presente. São, portanto, os próprios processos que compõem a criação em gravura que impelem o gravador à produção de múltiplos.

Deste modo é possível afirmar que uma matriz utilizada para produzir uma só prova não cumpriu, plenamente, o seu potencial. Isto é verdadeiro tanto em termos artísticos, como em termos estritamente técnicos, visto que após a produção de uma matriz supõe-se que haja um conjunto de experiências de impressão, que visam aprimorar o aspeto das provas, a cada tentativa. Cabe, assim, ao gravador encontrar, no momento da impressão, um tratamento da matriz – seja na escolha de uma determinada cor, o uso de transições de cor, o nível de pressão utilizado na prensa, etc. –, que considere explorar as qualidades dos sulcos que criou sobre a sua superfície.

O facto dos produtos da gravura serem na sua essência multiplicáveis, suscita por vezes alguma incompreensão por parte do observador, que se questiona como pode a gravura ser, simultaneamente, múltipla e original (Griffiths, 1996, p. 9). A questão da originalidade da gravura nunca havia sido colocada em causa, esta objeção apenas surgiu como consequência da disseminação dos processos fotomecânicos, que levaram os gravuristas a sentirem a necessidade de reivindicar a originalidade da gravura, destacando o carácter único dos seus múltiplos e as intenções artísticas que estes encerram (Griffiths, 1996, p. 12).

Assim, é no modo como a gravura se distingue da reprodução mecânica que se encontra esta originalidade. Apesar de recorrer a métodos que integram o meio da gravura, a reprodução mecânica não contém a mesma profundidade processual nem criativa da gravura, uma vez que é concebida com propósitos estritamente comerciais. A reprodução no contexto da reprodução mecânica tem apenas como objetivo a maior multiplicação possível dos produtos de uma matriz e a sua consequente divulgação em massa. Já na

gravura, a reprodução procura, primeiramente, aprimorar tecnicamente as provas, tal como vimos anteriormente, além de se revestir de uma riqueza processual que não existe na reprodução mecânica. A reprodução na gravura é, desde da criação da imagem, a concepção da matriz, a tintagem, e a impressão, completamente orientada pelo artista, que se guia inteiramente pela sua vontade de produzir múltiplos que explorem as potencialidades particulares dos materiais usados (Quaresma, 2008, pp. 88-89).

Não obstante, pensar o carácter reprodutível da gravura levar-nos-á, inevitavelmente, à oposição entre reprodução e aura proposta por Walter Benjamin ([1936-1939] 1992) em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, onde estabelece a tese da inevitabilidade da decadência da aura da obra de arte, no contexto da crescente influência de diferentes métodos de reprodutibilidade técnica (p. 81). Nesta obra, Benjamin propõe uma definição de aura composta por dois elementos principais: a autenticidade e a singularidade (Araújo, 2010, p. 124). O primeiro elemento da aura, a autenticidade, refere-se à existência material única da obra de arte no lugar em que esta se encontra, algo que a reprodução técnica desvaloriza, uma vez que ao multiplicar o seu referente permite que este possa existir fora do seu contexto original (Benjamin, [1936-1939] 1992, pp. 77-79). Já o segundo elemento, a singularidade, refere-se ao valor de culto, que um objeto obteve no contexto de uma tradição, algo que a reprodução técnica eliminará ao multiplicar o objeto, desbloqueando o seu valor de exposição (Benjamin, [1936-1939] 1992, pp. 82, 86-87).

Assim sendo, poder-se-ia admitir um carácter antagónico entre reprodução técnica e aura, onde a primeira levará, invariavelmente, à decadência da segunda, contudo existem vários exemplos nos quais a reprodução não se mostra capaz de suprimir a aura de um objeto, mesmo que multiplicado. Benjamin ([1936-1939] 1992) admite este facto neste mesmo ensaio, quando reflete acerca da presença humana na fotografia, afirmando que: “(...) No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efémera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias. (...)” (p. 87). Portanto, estamos perante um caso no

qual um processo de reprodução técnica, ao invés de extinguir a aura, a conserva, mesmo após produzir vários múltiplos desta. Ou seja, existe uma possibilidade de reproduzir um objeto sem que a sua autenticidade e singularidade sejam eliminadas neste processo. Este tipo de reprodução compreende, no entanto, mais que uma preservação da aura, uma vez que de um mesmo objeto são produzidos múltiplos, pelo que a aura do referente terá que ser transferida a cada reprodução, isto significa que estamos perante um processo que excede a lógica da preservação da aura.

De igual modo, Didi-Huberman (2008) aponta um outro processo de reprodução no qual o mesmo resultado se verifica: a impressão<sup>42</sup> (p.71). Contrariamente à tese de Benjamin, o autor acredita que no processo de impressão se reúnem as condições para que a aura seja não só preservada, como disseminada por meio deste processo, algo que se torna possível graças a dois fatores: a existência de uma matriz, e o facto da reprodução ocorrer através de um processo que exige o contacto direto entre matriz e prova (Didi-Huberman, 2008, pp.71-72).

A questão da originalidade da gravura parece articular-se com este poder da impressão. Tal como no processo de impressão, a gravura supõem a reprodutibilidade do seus produtos, que existem como produtos múltiplos fruto da impressão, mas também produtos únicos pelas características singulares que o processo de gravação e impressão, bem como a criatividade do gravador, lhes conferem. A prova em gravura é original, independentemente do número de vezes que esta for reproduzida, pois tem a sua origem numa mesma matriz produzida pelo gravurista.

---

42 Neste momento utilizo apenas uma das significações do conceito de “*empreinte*” de Didi-Huberman, apesar de adiante demonstrar como o conceito do autor se refere a mais processos de reprodução através da pressão e contacto.

### 3.3. Gravura e Rasto

Creio que uma análise dos processos que integram o conceito de rasto e a prática da gravura, enumerados anteriormente, permitem-nos entender que estamos perante dois processos semelhantes, pelo que procurarei demonstrar esta proximidade entre rasto e gravura. Mas de que modo se pode assemelhar, uma pegada e uma xilogravura, uma impressão digital e uma serigrafia, ou uma incisão sobre uma superfície e uma linogravura, ou seja de que modo se pode defender uma semelhança entre os processos da gravura e do rasto quando produzem resultados tão distintos na sua morfologia, classificação e estatuto? Acredito que não devemos olhar para estas categorias formais na tentativa de encontrar esta semelhança, mas antes devemos procurá-la nas dinâmicas únicas e, fundamentalmente, materiais presentes nos processos que integram a gravura e o rasto. Se o fizermos iremos notar que em ambos os casos encontramos a mesma conjuntura: uma substância matricial que age (corte, gravação, pressão, etc.) sobre uma determinada superfície, o suporte, criando, através deste contacto direto, um novo objeto, a prova, uma superfície para qual a matriz transfere parte das suas características materiais.

Esta semelhança torna-se evidente quando consideramos o conceito de “*empreinte*” formulado por Georges Didi-Huberman na sua obra *La Ressemblance Par Contact : Archéologie, Anachronisme Et Modernité De L'Empreinte*. A palavra francesa *empreinte*, engloba vários objetos e processos<sup>43</sup> tais como: a gravação/ato de gravar algo em relevo, a impressão/ato de imprimir, o molde/ato de moldar e o cunho/cunhagem<sup>44</sup> (Dictionnaire de Français Larousse, s.d.), mas refere-se, essencialmente, a uma marca deixada através da pressão e contacto entre duas substâncias distintas. Na sua obra Didi-Huberman (2008) descreve a *empreinte* da seguinte forma:

---

43 Note-se que estamos perante termos que denominam um ato e o resultado desse mesmo ato. É possível, por exemplo, afirmar que algo se trata de uma impressão ou que iremos fazer uma impressão.

44 Dictionnaire de Français Larousse. (s.d.). *Définitions : empreinte*. Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empreinte/29005>

Fazer uma empreinte: produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície. Usamos o verbo *empreindre* para dizer que obtemos uma forma por pressão *sobre* ou *em* algo. (...) a empreinte pressupõe um *supporte* ou um substrato, um *gesto* que o atinge (geralmente um gesto de pressão, pelo menos um contacto) e um resultado mecânico que é uma marca, em sulco ou em relevo<sup>45</sup>. (p. 27).

A *empreinte* reúne portanto quatro condições fundamentais: uma matriz, um suporte, um gesto de pressão e contacto, e uma prova deixada. Neste processo a matriz pressiona ou é pressionada sobre um suporte, o que irá deixar uma prova, que nasce deste toque entre matriz e suporte. Dois outros processos estão subentendidos nesta operação: a transferência que ocorre após o contacto entre matriz e suporte e que permite que as características materiais da matriz sejam transferidas para o suporte, deixando a prova, e a revelação pois a prova só se torna visível após matriz e suporte se distanciarem.

Se nos restringirmos aos processos materiais que lhe dão origem, podemos constatar que gravura, rasto e *empreinte* compreendem os mesmos processos que, identicamente, produzem objetos que coincidem na sua origem material. O escultor Jacques van der Merwe (2023), demonstra esta proximidade entre estes três processos, ao descrever o conceito de *empreinte* de Didi-Huberman da seguinte forma:

(...) Toda a cadeia operacional ou processo mecânico de pressão sobre um substrato que deixa uma marca ou um rasto é a descrição mais próxima de uma empreinte. Como resultado, combina ‘prova’ ou ‘movimento’, ‘gravação’ ou ‘marca’, e ‘impressão’ ou ‘rasto’ num único movimento e ideia<sup>46</sup>. (p. 1).

---

45 Tradução livre do texto original: “Faire une empreinte: produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. On emploie le verbe *empreindre* pour dire que l'on obtient une forme par pression *sur* ou *dans* quelque chose. (...) l'empreinte suppose un *support* ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief.” (Didi-Huberman, 2008, p. 27).

46 Tradução livre do texto original: “(...) The entire operational chain or mechanical process of pressing onto a substrate and leaving a mark or a trace is the closest description to an empreinte. As a result, it combines ‘print’ or ‘motion’, ‘imprint’ or ‘mark’, and ‘impression’ or ‘trace’ into a single movement and idea. (...)” (van der Merwe, 2023, p. 1). Ver: van der Merwe, J. (2023). The Empreinte in Sculpture and Printmaking. *IMPACT Printmaking Journal, IMPACT Proceedings, 1*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://doi.org/10.54632/22.8.IMPJ10>

Todas estas noções distintas possuem uma essência e estatuto que se prende, fortemente, à sua origem material, elemento que Merwe identifica como um elo de ligação entre elas. Este elo de ligação seria o conceito de *empreinte* que serve aqui como uma espécie de categoria onde se enquadram todos os objetos e processos fundados sobre uma operação onde uma nova substância emerge de uma transferência entre substâncias. Mediante as especificidades da operação em questão (impressão, moldagem, gravação, cunhagem, etc.), estes processos deixaram uma marca com diferentes configurações. Contudo, independentemente da forma que os seus produtos assumem, estes serão sempre fruto de um gesto de pressão que transfere as características de uma matriz para uma superfície, por meio do qual a forma da matriz é reproduzida. Como nota Didi-Huberman (2008): “O gesto da empreinte (...) é sobretudo a *experiência de uma relação*, a emergência de uma forma a partir de um substrato «imprensado». (...)”<sup>47</sup> (p. 33). Deste modo, rasto, gravura e *empreinte* intercetam-se, pois todos compreendem meios de reprodução da forma por meio do contacto entre uma matriz e um suporte, que origina, invariavelmente uma prova.

A forma é, por conseguinte, o lugar onde se reúnem todas as dinâmicas que compreendem os processos de reprodução por contacto. Se recapitularmos as especificidades da gravura e do rasto veremos que a forma emerge de modo idêntico àquela observada no conceito de *empreinte*. Na gravura a forma é produzida pelo gravador quando este após gravar e tintar uma matriz, a pressiona sobre um suporte, transferindo uma versão positiva da imagem que criara através destes sulcos. No rasto um indivíduo, com o uso ou não de um objeto, pressiona uma superfície, deixando uma marca desta ação. Os processos de gravar, imprimir ou marcar, presentes no rasto e na prática da gravura, integram o conceito de *empreinte*, pois supõem o toque entre uma matriz e um suporte, e a criação de uma nova forma através deste contacto. A ênfase que aqui se coloca sobre o elemento do contacto não é despropositada, o contacto é de facto o elemento que permite compreender a proximidade entre rasto e gravura, pois evidencia uma origem transversal às noções de marca, rasto, impressão e gravação: a reprodução. Logo, a origem em gravura e no rasto é a reprodução,

---

47 Tradução livre do texto original: “Le geste d'empreinte (...) il est avant tout l'*expérience d'une relation*, le rapport d'émergence d'une forme à un substrat «empreinté». (...)” (Didi-Huberman, 2008, p. 33).

a emergência de uma forma através da transferência entre um referente e uma superfície recetora.

A relação entre referente e superfície recetora na gravura e no rasto é idêntica num outro sentido. Em ambos os processos encontramos uma distinção entre o estatuto que cada um dos elementos deste par ocupa durante as diferentes etapas de produção. Em gravura e no rasto o referente assume ao longo de todo o processo a forma de matriz, pois desempenha a função de modelo, pelo que poderá a qualquer momento transferir as suas características materiais para o recetor. Por outro lado, a superfície que recebe a marca da matriz, só irá constituir um referente da matriz, uma prova, após esta transferência ocorrer. No período anterior à transferência, a superfície recetora existe apenas como uma matéria comum, pelo que só poderá obter um estatuto como prova após a matriz transferir algo para si.

Se é possível admitir uma semelhança entre gravura e rasto, visto que ambos contemplam processos de reprodução idênticos, também será possível considerar se as mesmas características em termos de significação se encontram na gravura em moldes semelhantes aos do rasto. Acredito que esta semelhança também se verifique a este nível, uma vez que ambos se tratam de meios de reprodução por contacto, pelo que as problemáticas que evocam serão semelhantes. Deste modo, é proveitoso regressar às especificidades que enumerei a propósito do conceito de rasto.

Primeiramente, é possível encontrar na gravura a relação entre presença e ausência, tal como no rasto<sup>48</sup>, porque ao olhar os seus múltiplos é-nos perceptível que estes são o resultado de uma impressão, por outras palavras, a prova em gravura apresenta-se visualmente como uma versão positiva de uma matriz entalhada em negativo, que se supõe ter sido pressionada sobre o suporte, criando esta impressão. Será a prova, como no caso do rasto, o elemento da gravura que evoca, simultaneamente, uma presença e uma ausência. A prova evoca uma presença, pois é evidente para o observador que para que exista uma prova, uma matriz fora pressionada sobre um suporte, imprimindo esta prova. E

---

48 A questão da presença e ausência no rasto é pensada por a professora Jeanne Marie Gagnebin (2012) no seu ensaio *Apagar os Rastros, Recolher os Restos* (p. 27), algo que abordei nas secções 2. *Rasto* (pp. 13-15) e 2.1. *Rasto: Matéria e Memória* (pp. 15-19) deste documento.

evoca uma ausência, na medida em que o único resultado visível desta interação (matriz/suporte) é a prova, que por esta razão expressa a ausência da matriz, dado que esta (matriz) não é acessível ao observador. A prova em gravura possui, igualmente, uma natureza mnemónica<sup>49</sup>, bem como o mesmo carácter de prova<sup>50</sup> que o rasto deixado, pois ao identificar a prova como um resultado de uma impressão, o observador reconhece este objeto como o resultado de uma ação anterior, que fora registada sob a forma de uma impressão.

É possível, de igual modo, verificar que a gravura detém uma qualidade informe, tal como aquela que se encontra no rasto, uma vez que rasto e gravura constituem processos de reprodução da forma baseados numa transferência entre formas. Como referi em 2.3. *Rasto Informe* (pp. 24-29), existem vários métodos de reprodução onde a forma é fruto de uma transferência, mas que o rasto se distingue destes, pois o modo como reproduz a forma não origina uma semelhança total entre matriz e prova. No contexto da gravura acredito que se sucede algo similar, dado que apesar da origem da prova ser uma transferência entre matriz e suporte, a matriz e a prova são duas substâncias distintas entre si. Em gravura, a matriz é uma superfície onde o gravador cria uma imagem em negativo, pelo que a prova é uma versão positiva da matriz; daí, concluímos que a impressão não pode criar senão uma dissemelhança entre matriz e prova, uma vez que a transferência que opera resultará numa inversão do referente. Portanto, no rasto, tal como na gravura, a prova surge, inevitavelmente, sob o efeito deformador da inversão, efeito esse oriundo do processo de impressão.

Por último, acredito que é admissível a presença em gravura do conceito de aura de Walter Benjamin. Tal como referi anteriormente, a gravura e o rasto são ambos meios de reprodução assentes sobre o contacto. Esta característica tem implicações específicas no que concerne a aura dos produtos destes processos, pois em todos os processos de reprodução por contacto a aura é preservada e disseminada graças ao contacto entre matriz e prova (Didi-Huberman, 2008, pp.71-72). Os produtos do rasto e da gravura coincidem na forma

---

49 Ver: 2.1. *Rasto: Matéria e Memória* (pp. 15-19).

50 Ver: 2.2. *Rasto e Significação* (pp. 19-24).

particular como surgem investidos de uma aura, dado que ambos delimitam operações onde um referente é bem sucedido em multiplicar as suas características próprias transferindo-as para uma nova substância, que emerge provida da aura do seu referente.

Por outro lado, ao retomar as especificidades da gravura, poderemos reconhecer no rasto semelhanças em relação a estas características, nomeadamente a importância que as manifestações da matéria ocupam na gravura<sup>51</sup>. À semelhança da gravura, parte do processo por meio do qual se deixa um rasto que não é controlado pelo sujeito<sup>52</sup>, porque apesar de o indivíduo controlar a duração e intensidade da pressão exercida sobre a matriz e o suporte, os resultados desta ação não lhe são visíveis<sup>53</sup> até este concluir esta ação e revelar o rasto deixado. A título de exemplo, um indivíduo pode controlar a pressão exercida sobre a areia com o seu pé, mas os resultados desta pressão não lhe são imediatamente visíveis, pelo que a pegada que deixará só lhe é visível após este afastar o seu pé do lugar em que o colocou na areia, tal como na gravura onde o aspeto da prova só será revelado após matriz e suporte serem retirados da prensa e afastados. Em suma, na gravura e no rasto os resultados da reação da matéria a este ato de pressão e contacto só serão visíveis após estes atos terminarem e a prova ser revelada.

Assim sendo, pode admitir-se que em todos os processos pelos quais uma nova forma é criada através de um gesto de pressão e contacto entre duas substâncias distintas – onde uma das substâncias age como matriz e transfere algo para a segunda, que assume o papel de recetora – se encontra uma particular vitalidade que advém da relação entre matéria e sujeito que, no contexto destes processos, traça um modo peculiar de significação dos seus resultados, bem como denota um processo que convoca uma experiência única da matéria.

---

51 Ver: 3.1. *Gravura e as suas Especificidades* (pp. 52-58).

52 Ver: Didi-Huberman, G. (2008). *La Ressemblance par contact: Archéologie anachronisme et modernité de l'empreinte*. Les Éditions de Minuit. (pp. 33-34).

53 *Ibidem.*, (pp. 33-34).

## 4. Projeto

O meu projeto é, essencialmente, composto por um conjunto de quatro séries de impressões criadas através da técnica da xilogravura, intituladas *Rasto I*, *Rasto II*, *Rasto III* e *Rasto IV* (Figura 17, Figura 18). As impressões consistem em representações de corpos executadas à escala humana, concebidas através da gravação de grandes placas de aglomerado de fibras de madeira (Platex), e impressas sobre tecido (pano cru e linho negro).



**Figura 17.** Jorge Marques - *Rasto IV*  
Nº1, 2025, Xilogravura sobre pano cru,  
52 x 110 cm



**Figura 18.** Jorge Marques - *Rasto IV N°2*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 52 x 1110 cm

A prática que desenvolvo neste projeto é fruto de uma exploração plástica e temática que venho a desenvolver ao longo do meu percurso académico como estudante de artes plásticas. Os antecedentes da prática que hoje desenvolvo, podem ser encontrados numa série de pinturas por mim criadas, ainda durante a minha licenciatura (Figura 19).

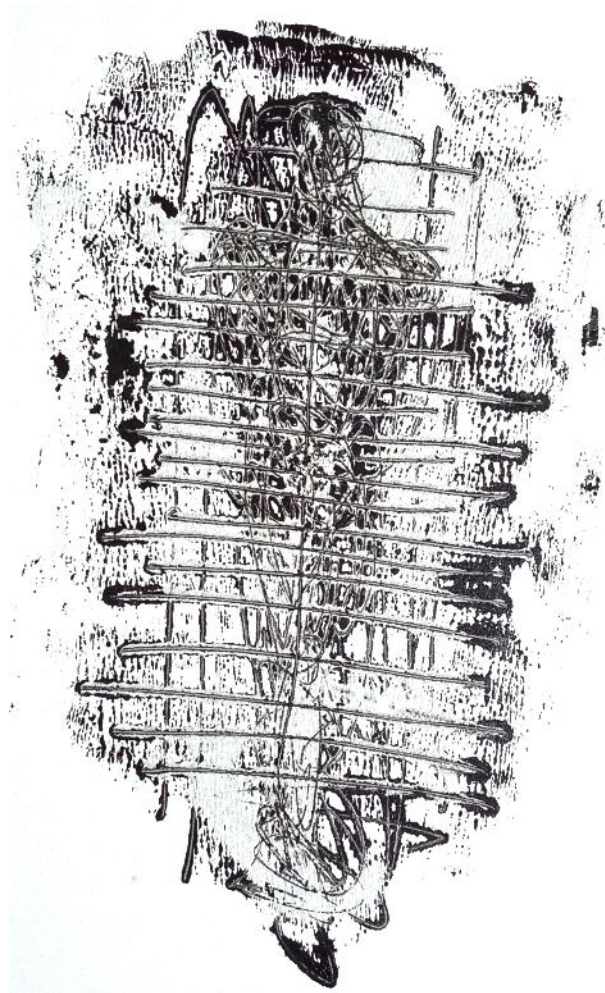


**Figura 19.** Jorge Marques - *Rosto II*, 2023, Tinta acrílica sobre papel, 29,7 x 42 cm

Estas tratam-se de pinturas de cor negra sobre as quais crio pequenas incisões, formando desenhos de rostos. Estas eram produzidas ao cobrir a área do papel de tinta acrílica, para em seguida sobre a superfície coberta de tinta criar cortes e rasuras, compondo lentamente rostos através destas pequenas incisões.

O gesto de criar incisões sobre a superfície do papel é já próximo do gesto de gravação em relevo da xilogravura, contudo esta aproximação da minha prática artística à xilogravura

irá tornar-se ainda mais profunda quando, já no mestrado, desenvolvo uma série de experiências com a técnica da monotipia (Figura 20). O método de impressão da monotipia consiste em cobrir toda a área de uma superfície – sendo, habitualmente, usada uma placa de vidro, acrílico ou metal – de tinta, que será usada para criar apenas uma impressão. Após tintar a superfície da placa, o artista coloca uma folha de papel sobre a placa tintada, usando um material riscador para desenhar sobre o verso da folha, o que permite que o desenho seja transferido para a folha. Na monotipia a imagem pode ser, igualmente, criada sobre a placa e transferida, tal como surge nesta superfície, para a folha de papel. Este método de impressão difere, assim, de outros da gravura, uma vez que a matriz só pode criar uma prova.



**Figura 20.** Jorge Marques - *Traço I*, 2024, Monotipia sobre papel, 29,7 x 42 cm

Olhando a persistência destes gestos do riscar, da incisão e da rasura, tornou-se, para mim, progressivamente óbvio que a minha prática artística se orientava para a prática da gravura. Foi após esta constatação que decidi transitar para o meio da gravura, em particular o meio da xilogravura.

A minha escolha da xilogravura, em detrimento de outros meios de impressão da gravura, deve-se sobretudo às características do processo de gravação da madeira em relevo, em particular o facto da prática de entalhar a madeira exigir um equilíbrio entre a delicadeza e a rudez do gesto. Por um lado, a gravação da matriz de madeira exige que uma força intensa seja aplicada, dado que sem esta rudeza não seria possível criar sulcos profundos, algo necessário para que a tinta alojada nestes sulcos durante o processo de tintagem da matriz não os obstrua completamente, tornando-os impercetíveis na impressão. Em contrapartida, a delicadeza do gesto permite organizar e planear estes sulcos de forma a criar determinados resultados gráficos e, de modo geral, a compor uma imagem que agrade ao gravador.

Além das características do gesto de gravação em xilogravura, esta técnica destaca-se para mim, em detrimento de outros métodos de impressão que utilizei no passado, pelos resultados gráficos que a gravação e impressão da madeira entalhada conseguem produzir. O entalhe da madeira gera incisões sobre esta matéria que ao serem impressas criam marcas com uma configuração de grande potencial expressivo e plástico. Estas marcas surgem na impressão quando uma área da matriz não é gravada com profundidade suficiente (Figura 21), fazendo com que esta área receba a tinta do rolo e estas marcas sejam impressas. Isto sucede quando o gravador pretende criar uma zona positiva da imagem, seja para isolar um determinado elemento dentro de uma composição ou para produzir um efeito claro/escuro, algo que exige que uma grande quantidade de material seja retirado da matriz. Por acidente ou por intenção do gravador a remoção insuficiente de material permite que estas marcas surjam na impressão.



**Figura 21.** Marcas produzidas por a impressão de sulcos de baixa profundidade.  
(Detalhe: Jorge Marques - *Rasto II Nº1*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm)

No meu caso, o uso destas marcas é intencional, uma vez que elas desempenham uma função particular nas minhas impressões, função essa que advém da sua aparência. No contexto do meu projeto, o meu objetivo é gravar um corpo sobre a matriz que se apresente como um rasto, ou seja, um resto desse corpo deixado sobre uma superfície (Figura 22, Figura 23). Ao entalhar estas representações de corpos sobre a madeira, constatei como as marcas deixadas por sulcos de baixa profundidade, sugerem estruturas orgânicas como o tecido muscular ou o tecido da pele. Esta sugestão subtil de uma estrutura orgânica confere a estas marcas uma aparência de uma espécie de resto de tecido orgânico, que de alguma forma se fizera imprimir sobre o tecido. Por esse motivo decidi incluir estas marcas nas

minhas impressões, conjugando-as com um gesto particular que aplico nas áreas gravadas, para compor corpos que se apresentem como restos de uma figura humana.



**Figura 22.** Jorge Marques - *Rasto III*  
Nº2, 2025, Xilogravura sobre pano cru,  
52 x 145 cm

A Obra como Rasto



**Figura 23.** Jorge Marques - *Rasto II N°1*, 2025,  
Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm

#### 4.1. O Corpo como Rasto e como Matriz

As representações de corpos presentes nas impressões que desenvolvi no meu projeto nascem de pequenas experiências com a linogravura (Figura 24). Estas impressões são sobretudo representações da figura humana, um tema frequente na minha gravura. Existe um momento particular em que estas experiências, se convertem numa tentativa de explorar qual o limite do reconhecimento da figura humana, isto é, até que ponto pode um corpo ser distorcido na sua representação, sem que deixe de ser reconhecível como uma figura humana. Nas experiências com a linogravura que elaborei neste período, é notável a forma como os elementos do corpo se confundem com os sulcos criados pelo uso da goiva. Lentamente a expressão dos sulcos irá sobrepor-se à intenção de representar o corpo. Assim, nestas impressões os corpos distanciam-se, gradualmente, de um sentido de figura para se tornarem uma espécie de resto material, algo como um rasto desta figura.



**Figura 24.** Jorge Marques - *Sobreposto*, 2024,  
Linogravura sobre papel, 14,8 x 21 cm

As experiências com a linogravura são desenvolvidas em conjunto com uma pesquisa e recolha de imagens que, a dado momento, compõem uma espécie de arquivo ao qual irei recorrer frequentemente para criar novas imagens. Do mesmo modo que a expressão que confiro aos corpos na linogravura se orienta no sentido do rasto, também as imagens que recolho para produzir estas imagens aproximam-se, gradualmente, desta visão de um corpo como um resto material deixado. As imagens incluem fotografias de restos humanos de achados arqueológicos, cicatrizes e outras incisões, pegadas, manchas ou marcas deixadas sobre diferentes superfícies, bem como impressões deixadas por um corpo coberto de uma determinada substância.

No meu projeto, a imagem da múmia, em particular, assume uma predominância em relação às restantes imagens recolhidas, pois traduz, de um modo mais explícito, uma ideia subjacente a todas estas imagens de rastos humanos: a fixação das características do ser por meio do rasto. O crítico de cinema André Bazin ([1945] 1991) ressalta este mesmo aspeto quando utiliza a imagem da múmia como metáfora para a produção artística em artes plásticas:

Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamento como um facto fundamental da sua génese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. (...) Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração (...)<sup>54</sup>. (p. 19)

Ao estabelecer uma semelhança entre a vontade de fixar elementos da sua experiência nas artes plásticas e o processo do embalsamento, Bazin nota, no fundo, o carácter mnemónico<sup>55</sup> dos rastos humanos, que fixam, ou melhor, conservam determinadas interações da matéria sobre a forma de um resto material. A múmia, tal como as restantes imagens enumeradas, expressa a capacidade do rasto de fixar um momento particular do

---

54 A presente citação foi ligeiramente adaptada, da versão original: “ Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamento como um fato fundamental de sua génese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. (...) Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração (...).” (Bazin, [1945] 1991, p.19).

55 Acerca da relação entre memória e rasto, ver: *2.1. Rasto: Matéria e Memória* (p. 15-19).

passado, permitindo que algo possa ser lembrado, pois tem a sua forma conservada sobre uma superfície. Sendo que o caso da múmia apenas se distingue na medida em que é o próprio sujeito – isto é o seu corpo – que se torna rasto, pelo que a imagem da múmia convoca as noções de corpo e rasto.

No meu projeto, o corpo surge ainda associado a uma outra noção: a impressão. As noções de corpo e impressão interligam-se por meio de uma ação que simulo através do meio da xilogravura: um corpo que agindo como matriz, se imprime sobre uma superfície (Figura 25, Figura 26).



**Figura 25.** Jorge Marques - *Rasto I Nº1*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm

A Obra como Rasto



**Figura 26.** Jorge Marques - *Rasto I N°2*, 2025,  
Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm

As séries de xilogravuras impressas sobre tecido nascem, assim, desta vontade de criar representações de corpos que se apresentem como um rasto de um corpo que (possivelmente coberto por alguma substância) se fez imprimir sobre a superfície do tecido ao estabelecer contacto com este. Mais especificamente, as minhas impressões procuram simular, visualmente, uma operação onde o corpo permanece deitado, sendo o tecido colocado sobre o corpo, que coberto com alguma substância (corpo), transfere uma impressão sua para a superfície do tecido. Por esta razão escolho gravar o corpo deitado, e tornar apenas visíveis aquelas que seriam as áreas de contacto do corpo com o tecido.

O tecido não foi o primeiro suporte a que recorri para imprimir as minhas xilogravuras. Inicialmente o suporte usado era o papel, que em si possui um conjunto de características interessantes, sobretudo a sua capacidade de produzir provas com grande nitidez. Não obstante, o papel quando usado como suporte apresentava-se como uma matéria de excessiva dureza e aparência sintéticas que não coincidiam com as intenções do meu trabalho.

Deste modo, a escolha do tecido como suporte para as minhas impressões advém, em primeiro lugar, das suas características visuais e táteis, que ao contrário do papel transmitem ao olhar e ao toque uma sensação orgânica, algo de certo modo próximo do corpo, seja pela textura do tecido ou pelo facto de ao ser tocado transferir calor.

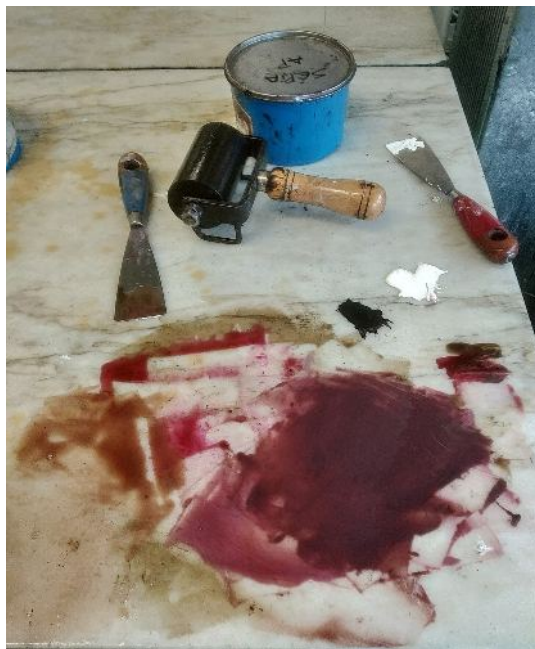
Creio que esta sensação orgânica que provém da textura e aparência do tecido é enfatizada pelo próprio processo que as minhas xilogravuras simulam, ou seja o corpo que se fez imprimir sobre o tecido. Por outras palavras acredito que ao simular a impressão de um corpo sobre a superfície do tecido, algo de orgânico parece ser transferido para estas imagens durante este processo. Uma reflexão semelhante é empreendida pela professora Marcia Pointon (2014), no seu ensaio *Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge*, onde, discutindo a materialidade do processo de fabricação de uma máscara mortuária, nota: “(...) A máscara mortuária é simultaneamente fabricada e ainda de certo modo orgânica, graças à sua proximidade com o crânio na sua forma e através da

produção<sup>56</sup> (...)” (para. 6). Ou seja, o processo no qual o corpo é pressionado sobre o tecido provoca, através deste toque, numa espécie de contaminação do tecido, que resulta na sua transformação numa substância orgânica.

## 4.2. Negativo-Positivo

Uma vez que as séries de impressões que integram este projeto são compostas por um conjunto de xilogravuras impressas sobre pano cru, nas quais o corpo surge em negativo, portanto como que uma mancha sobre o tecido, decidi utilizar a matriz de madeira usada nestas primeiras impressões para imprimir um equivalente positivo em branco sobre linho negro.

As impressões em negativo são fruto de várias experiências com diferentes tintas *offset*, impressas sobre pano cru (Figura 27, Figura 28, Figura 29).



**Figura 27.** Experiências com diferentes tintas *offset*  
(Jorge Marques)

56 Tradução livre do texto original: “The death mask is both manufactured and yet somehow organic thanks to its proximity to the skull in form and through production (...)” (Pointon, 2014, para. 6).

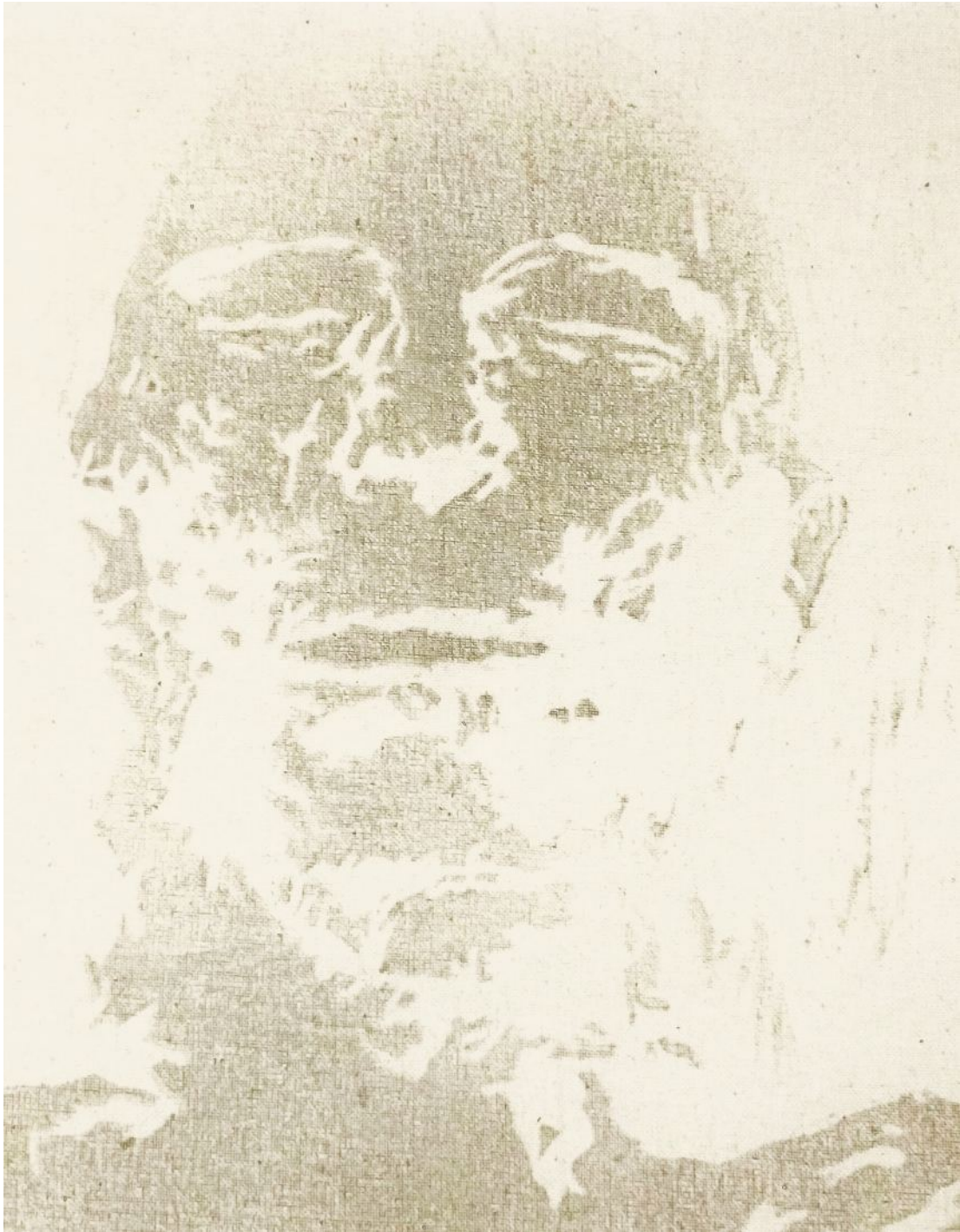


**Figura 28.** Registro de resultados de experiências com tintas *offset* (Jorge Marques)



**Figura 29.** Registro de resultados de experiências com tintas *offset* (Jorge Marques)

Nestas experiências combino diversas tintas *offset*, adicionando tinta transparente, o que permite criar resultados visuais que se aproximam da aparência criada por manchas de fluídos deixadas sobre o tecido. Deste modo procuro, novamente, produzir impressões que enfatizem a dimensão de rasto e impressão do corpo, ao conferir aos sulcos da matriz de madeira, presentes na impressão, a aparência de uma mancha deixada por um corpo através da transferência natural entre uma superfície e um fluído (Figura 30).



**Figura 30.** Detalhe: Jorge Marques - *Rasto I N°3*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm

Já as impressões positivas são criadas ao imprimir a placa de madeira anterior, não sobre o pano cru, mas sobre o linho negro que, com o uso de tinta *offset* branca, permite que a impressão do corpo surja em positivo. A razão pela qual escolhi realizar uma versão positiva e uma versão negativa de cada matriz, provém de uma vontade própria de que a imagem produzida exatamente como fora gravada na matriz e a imagem invertida após a impressão fossem ambas visíveis (Figuras 31, 32, 33, 34).

Habitualmente, estes dois resultados visuais não são visíveis, uma vez que aquilo que o observador vê na impressão é uma versão invertida da matriz, pelo que a sua versão oposta – aquela gravada sobre a superfície da matriz – permanece oculta. Considerei que esta capacidade oculta da matriz de criar dois resultados visuais, um positivo e um negativo, deveria ser exposta. Por essa razão criei um equivalente de todas as impressões que compõem o projeto, onde os valores são invertidos permitindo que o negativo e o positivo sejam visíveis.

Creio que a possibilidade de observar a versão positiva e a versão negativa de uma gravura permite que o observador note um conjunto de nuances, seja em relação ao gesto de gravação, à configuração de determinados sulcos, ou à aparência de alguns elementos da imagem que de outro modo não seriam perceptíveis. Isto porque, ao expor uma versão positiva e negativa da impressão, vários elementos destas imagens são enfatizados pela sua versão invertida (Figuras 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42). A presença de um negativo e positivo permite, assim, uma observação dinâmica da gravura, onde ambas as versões da impressão podem ser observadas alternadamente, potenciando a capacidade do observador de constatar as características destas imagens.



**Figura 31.** Matriz de madeira usada para imprimir a série *Rasto I* (Jorge Marques)



**Figura 32.** Detalhe: Jorge Marques - *Rasto I N°4*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm



**Figura 33.** Matriz de madeira usada para imprimir a série *Rasto IV* (Jorge Marques)



**Figura 34.** Detalhe: Jorge Marques - *Rasto IV N°3*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm



**Figura 35.** Jorge Marques - *Rasto I N°5*, 2025,  
Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm



**Figura 36.** Jorge Marques - *Rasto I N°6*, 2025,  
Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm



**Figura 37.** Jorge Marques - *Rasto II N°3*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm



**Figura 38.** Jorge Marques - *Rasto II N°4*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm



**Figura 39.** Jorge Marques - *Rasto III N°4*, 2025,  
Xilogravura sobre pano cru, 52 x 145 cm



**Figura 40.** Jorge Marques - *Rasto III N°5*, 2025,  
Xilogravura sobre pano cru, 52 x 145 cm



**Figura 41.** Jorge Marques - *Rasto IV N°4*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm



**Figura 42.** Jorge Marques - *Rasto IV N°5*, 2025, Xilogravura sobre pano cru, 54 x 145 cm

## 5. Conclusão

Ao longo deste documento procurou-se encontrar uma semelhança entre a prática da xilogravura e o ato de deixar um rasto. Como demonstrei anteriormente, esta semelhança pode ser encontrada no modo particular como a prova, em xilogravura, e o rasto são elaborados<sup>57</sup>. A prova e o rasto são originados por uma mesma conjuntura, onde um sujeito ou objeto pressiona<sup>58</sup> uma superfície deixando uma marca. Os resultados da xilogravura e do rasto são, assim, uma consequência desta pressão, algo que permite que as características do sujeito ou objeto sejam transferidas para a superfície. Apesar deste processo se iniciar com um ato de pressão, o seu resultado será fruto do modo como a matéria da superfície pressionada e a matéria que exerce esta pressão reagem a este toque entre ambas. Portanto, a xilogravura e o rasto são processos por meio dos quais uma nova substância nasce fruto de uma transferência entre matérias, onde a pressão desempenha uma função de mediador nesta transferência.

Em suma, compreende-se que, independentemente da forma que estas duas substâncias assumem no contexto dos processos da gravura e do rasto, a sua ação e os resultados da sua interação provocam uma transferência entre ambas, resultando numa nova substância criada através desta interação. Por outras palavras, encontramos, invariavelmente, neste processo uma substância que desempenha a função de matriz, e uma substância que desempenha a função de prova.

---

57 Ver: 3.3. *Gravura e Rasto* (pp. 62-67).

58 A questão do gesto de pressão e contacto, no contexto da impressão, é pensada por Georges Didi-Huberman na sua obra *La Ressemblance Par Contact : Archéologie, Anachronisme Et Modernité De L'Empreinte*. As noções de pressão e contacto no rasto e na gravura foram abordadas nas secções 2.3. *Rasto Informe* (pp. 24-29), 3.2. *Aura e Reprodução* (pp. 58-61) e 3.3. *Gravura e Rasto* (pp. 62-67) deste documento.

A dupla matriz/prova é a base sobre a qual a xilogravura e o rasto operam<sup>59</sup>, sendo que esta dupla abriga todas as dinâmicas materiais que identificam e aproximam xilogravura e rasto. Todos os processos pertencentes à xilogravura e ao rasto, sejam eles a gravação, a impressão, a pressão ou a incisão, são definidos pela presença da dupla matriz/prova, que não só permite que estes processos produzam resultados, como possibilita que estes tomem lugar. Isto ocorre porque não é possível suceder-se uma transferência se não existir uma prova que possa receber algo, e uma matriz que possa transmitir algo. Além disto, esta relação entre matriz e prova é a fonte de um conjunto de especificidades que permitem que uma prova ou um rasto se distingam de outros objetos. Refiro-me ao modo como estes objetos possuem a capacidade de constituir uma prova de um momento do passado<sup>60</sup>, a capacidade de evocar a aura do seu referente<sup>61</sup>, e a capacidade de originar um objeto, que mesmo sendo fruto de uma transferência, não se assemelha ao seu referente<sup>62</sup>.

No meu projeto a semelhança entre rasto e xilogravura é explorada por meio de um conjunto de escolhas no que se refere ao tema das impressões, aos materiais usados, e à expressão que confiro aos sulcos que crio na madeira. Primeiramente, a escolha da xilogravura como técnica de impressão e a escolha do tecido como suporte devem-se, sobretudo, à capacidade desta técnica e deste material gerarem impressões que detêm uma aparência orgânica<sup>63</sup>. A aparência orgânica da impressão tem uma particular importância

---

59 A relação entre matriz e prova é discutida por Catarina Patrício no seu ensaio *Reciprocidade e Reprodutibilidade na Gravura e na Abjeção*, algo que foi abordado na secção 3.1. *Gravura e as suas Especificidades* (pp. 52-58) deste documento. Já a relação entre matriz e prova no rasto é discutida na secção 2.3. *Rasto Informe* (pp. 24-29) deste documento.

60 A possibilidade do rasto constituir uma prova do passado é discutido nas secções 2.1. *Rasto: Matéria e Memória* (pp. 15-19) e 2.2. *Rasto e Significação* (pp. 19-24). Retomarei esta reflexão na secção 3.3. *Gravura e Rasto* (pp. 62-67), relacionado-a com a gravura.

61 A relação entre aura e rasto que proponho foi inicialmente pensada por Walter Benjamin ([1982] 2002, p. 447), algo que irei analisar na secção 2.4. *Rasto e Aura* (pp. 30-33). Por sua vez, a relação entre gravura e aura é discutida na secção 3.2. *Aura e Reprodução* (pp. 58-61), onde recorro à tese de Georges Didi-Huberman de que a aura pode ser transferida através da impressão (Didi-Huberman, 2008, pp. 71-72). Mais adiante na secção 3.3. *Gravura e Rasto* (pp. 62-67) irei demonstrar a semelhança entre o modo como a gravura e o rasto evocam uma aura.

62 A disparidade, em termos de semelhança, entre o referente e o rasto é examinada na secção 2.3. *Rasto Informe* (pp. 24-29), onde recorro à análise de Georges Didi-Huberman do conceito de informe, que é pensado pelo autor em termos de semelhança (Didi-Huberman, [1995] 2015, pp. 19-39). A presença do conceito de informe na gravura será debatido na secção 3.3. *Gravura e Rasto* (pp. 62-67).

63 Ver a introdução do presente capítulo 4. *Projeto* (pp. 68-75), bem como a secção 4.1. *O Corpo como Rasto e como Matriz* (pp. 76-81).

pois as imagens que crio com as minhas matrizes são de corpos<sup>64</sup>. O corpo assume nestas impressões uma dimensão de rasto, ao ser representado como um resto material deixado sobre o tecido. A gravação destes corpos tem por objetivo, portanto, criar resultados visuais onde o corpo se apresenta como um resultado de uma transferência entre o corpo e a superfície do tecido, ou seja como resultado de uma impressão.

Em suma, a gravura e o rasto são pensados no meu projeto como meios que operam sobre uma transferência entre matérias. Assim, a semelhança que é reivindicada neste projeto entre gravura e rasto advém desta base, que acredito ser comum aos seus processos e aos objetos que destes resultam. Esta crença provém da ideia de que, independentemente, das diferenças entre o rasto e os materiais resultantes da gravura, todos eles possuem um elemento comum: o facto de nascerem de uma transferência entre duas matérias, que no contexto deste sistema assumem a forma de um par matriz/prova<sup>65</sup>. Assim sendo, para que algo se enquadre neste sistema, necessita apenas de duas substâncias, que em si podem assumir qualquer forma desde que desempenhem uma função de matriz ou prova, respetivamente.

---

64 O modo como a noção de corpo surge no meu projeto é analisada na secção 4.1. *O Corpo como Rasto e como Matriz* (pp. 76-81).

65 No seu ensaio *Gravura e Mundo da Vida (Lebenswelt) uma Reprodução Originada noutra Reprodução*, José Quaresma (2008) escolhe utilizar a expressão “par ontológico matriz/prova” (p. 91).

## Bibliografia

Bataille, G. ([1929] 1991). Informe. *Documents: Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, 1(7), 382. Éditions Jean-Michel Place, Gallica – Bnf. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/fl.item>

Bazin, A. ([1945] 1991). I. Ontologia da Imagem Fotográfica (E. A. Ribeiro, & H. S. Franco, Trans.). In *O Cinema, Ensaios* (pp. 19-26). Editora Brasiliense.

Bennett, J. (2010). Preface. In *Vibrant Matter; A Political Ecology of Things* (pp. vii-xix). Duke University Press.

Benjamin, W. ([1936-1939] 1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica (M. L. Moita, Trad.). In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 75-113). Relógio D'Água Editores.

Benjamin, W. ([1982] 2002). Convolutés (H. Eiland & K. McLaughlin, Trans.). In *The Arcades Project* (pp. 27-824). Harvard University Press.

Bois, Y. A., & Krauss, R. E. (1997). *Formless: A User's Guide*. Zone Books.

Cohen, A. (2018, Julho 30). Tracey Emin's "My Bed" Ignored Society's Expectations of Women. *Artsy*. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women>

Dicionário da Língua Portuguesa - Academia das Ciências de Lisboa. (s.d.). *rasto*. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://dicionario.acad-ciencias.pt/pesquisa/rasto>

Dictionnaire de Français Larousse. (s.d.). *Définitions : empreinte*. Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empreinte/29005>

Didi-Huberman, G. ([1984] 2008). The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain). *October*, 29, 63-81. The MIT Press. Jstor. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://doi.org/10.2307/778307>

Didi-Huberman, G. ([1995] 2015). 1. Tese: Semelhança e Conformidade. Como se Dilacera a Semelhança? (C. Meira, F. Scheibe, M. J. Moraes, Trans.). In C. Benjamin (Ed.), *Semelhança Informe: ou o Gaio Saber Visual Segundo Georges Bataille* (pp. 17-44). Contraponto Editora.

Didi-Huberman, G. (2008). *La Ressemblance Par Contact: Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte*. Les Éditions de Minuit.

Gagnebin, J. M. (2002). O Rastro e a Cicatriz: Metáforas da Memória. *Pro-Posições*, 13(3), 125-133. Recuperado em 26 de agosto, 2025 de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643942>

Gagnebin, J. M. (2006). 3. Verdade e Memória do Passado. In *Lembrar Escrever Esquecer* (pp. 39-46). Editora 34.

Gagnebin, J. M. (2012). Apagar os Rastros, Recolher os Restos. In S. Sedlmayer & Ginzburg, J. (Orgs.). *Walter Benjamin: Rastro, Aura e História* (pp. 27-38). Editora UFMG.

Griffiths, A. (1996). *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques* (2ª ed.). University of California Press.

Janz, R. P. (2012). Ausente e Presente, Sobre o Paradoxo da Aura e do Vestígio. In S. Sedlmayer & J. Ginzburg (Orgs.). *Walter Benjamin: Rastro, Aura e História* (pp. 13-25). Editora UFMG.

Joly, M. ([1994] 1999). 1. O que é uma Imagem (J. E. Rodil, Trad.). In *Introdução à Análise da Imagem* (pp. 13-40). Edições 70.

Joly, M. ([2002] 2003). Capítulo 2 – As Expectativas do Espectador (J. F. E. Martins, P. Bernardo, Trads.). In *A Imagem e a sua Interpretação* (pp. 83-134). Edições 70.

Jorge, A. & Gabriel, M. (1986). Primeira Parte, Técnicas de Xilogravura e Linóleo. In *Técnicas da Gravura Artística, Xilogravura, Linóleo, Calcografia, Litografia* (pp. 13-41). Livros Horizonte.

Lévinas, E. ([1972] 2006). Signification and Sense (N. Poller, Trad.). In *Humanism of the other* (pp. 9-44). University of Illinois Press.

Lobel, M. (2016). Lost and Found: Susan Weil And Robert Rauschenberg's Blueprints. *Artforum*, 54(6). Recuperado em 26 de agosto, 2025, de <https://www.artforum.com/features/lost-and-found-susan-weil-and-robert-rauschenbergs-blueprints-227602/>

Miyako, I. (2018, Dezembro 10). [Transcrição de vídeo]. In San Francisco Museum of Modern Art. *Ishiuchi Miyako: What is a scar?*. YouTube. Recuperado em 26 de agosto, 2025 de <https://www.youtube.com/watch?v=mmeC668SO40>

Molder, M., F. (2018). A Inteligibilidade das Coisas Obscuras. In M. Ferrão, S. Lemos, E. Guerra & C. Pestana (Eds.), *Visões do Mal-entendido* (pp. 49-57). Galeria Municipal do Porto, Bom Dia Books.

Musée Rodin (s.d.). *Multiples, Fragments, Assemblages*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://www.musee-rodin.fr/en/resources/creative-process/multiples-fragments-assemblages>

Patrício, C. (2008). *Reciprocidade e Reprodutibilidade na Gravura e na Abjecção*. In J. C. R. Guadix, & J. Quaresma (Coords.). *Ensayos sobre Reproductibilidad, Ensaaios sobre Reprodutibilidade* (pp. 113-124). Editorial Universidad de Granada.

Pointon, M. (2014). Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge. *The Art Bulletin*, 96(2), 170-195. Recuperado em 26 de agosto, 2025 de <https://doi.org/10.1080/00043079.2014.899146>

Quaresma, J. (2008). *Gravura e Mundo da Vida (Lebenswelt) uma Reprodução Originada noutra Reprodução*. In J. C. R. Guadix, & J. Quaresma (Coords.). *Ensayos sobre Reproductibilidad, Ensaaios sobre Reprodutibilidade* (pp. 87-111). Editorial Universidad de Granada.

Araújo, B. S. R. (2010). O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. *PosFAUUSP*, 17(28), 120-143. Recuperado em 26 de agosto, 2025 de <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i28p120-143>

Robalo, C. (2023). *Conversa com Jorge Molder*. Contemporânea. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://contemporanea.pt/edicoes/04-05-06-2023/conversa-com-jorge-molder>

Saramago, J. (2003). [Transcrição de documentário]. In Castillo, C. (Dir.). *José Saramago. O Tempo de uma Memória*. ARTE France, Les Films à Lou.

Sicard, M., ([1998] 2006). Capítulo XX, A construção do vestígio (P. E. Duarte, Trad.) In *A fábrica do olhar; Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)* [pp. 247-260]. Edições 70.

Tate. (s.d.). *Décollage – Art Term*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decollage>

Tennet, S. (2011, Novembro, 21). Cast by Kienholz: An Interview with Keith Berwick. *LACMA, Unframed*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://unframed.lacma.org/2011/11/21/cast-by-kienholz-an-interview-with-keith-berwick>

The J. Paul Getty Museum. (2021). *Ishiuchi Miyako: Postwar Shadows*. Google Arts & Culture. Recuperado em 25 de agosto, 2025 de <https://artsandculture.google.com/story/dgWRIhrN721vSA>

van der Merwe, J. (2023). The Empreinte in Sculpture and Printmaking. *IMPACT Printmaking Journal, IMPACT Proceedings, 1*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://doi.org/10.54632/22.8.IMPJ10>

Zet Gallery. (s.d.). *Délio Jasse | fotógrafo*. Recuperado em 25 de agosto, 2025, de <https://zet.gallery/artista/delio-jasse-70902>