POLITÉCNICO DE LEIRIA

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN

SOMBRA: NATUREZA FIEL AO DESENHO

Maria Manuel Calvet Ricardo Relvas Rôlo

Dissertação

Mestrado em Artes Plásticas

Orientador Samuel Rama

Caldas da Rainha

2025

ÍNDICE

Resumo i

Abstract ii

Agradecimentos iii

Introdução 1

I. A Sombra e a Origem do Desenho 3

I.I. O mito da Origem do Desenho 4

I.II. Concepções simbólicas, perceptivas e sensoriais 8

II. Sombra — Dispositivo Potencializador, Agente Ativo 12

III. Representar Ausências 20

IV. Da Luz à Sombra no Desenho 26

IV.I. Espaços em tensão e equilíbrio 49

V. Planta enquanto Forma que Desenha 66

Conclusão 74

Lista de Figuras 76

Referências Bibliográficas 78

Anexo de Imagens 81

RESUMO

A sombra alberga em si uma série de concepções simbólicas, perceptivas e sensoriais. Ela é memória, presença e ausência, efémero e eterno, espaço e tempo, matéria intangível e tangível… Segundo o mito de Plínio, foi a sombra, como imagem natural, que impulsionou o primeiro desenho. O gesto inaugural do desenho nasceu para fixar a projeção, para a materializar, para tornar presente a ausência. Ainda, este acto transformou a própria sombra e tornou-a matéria de desenho, matéria tangível e matéria a ser moldada.

O meu trabalho tem-se assumido como a exploração plástica das formas que a sombra toma, articulando-a depois com os entendimentos teóricos que a sua relação com o desenho despoleta. Nesta dissertação, é explorado como a sombra é o que a natureza tem de mais próximo ao desenho. Ainda, se pensa profundamente no meu processo de desenho e no papel que a planta tem na construção do mesmo.

Palavras-chave: sombra, desenho, matéria de desenho, presença e ausência, planta.

ABSTRACT

The shadow harbors in itself an array of symbolic, perceptive and sensory concepts. It is memory, presence and absence, tangible and intangible matter… According to Pliny's myth, it was the shadow, as a natural image, that inspired the first drawing. The inaugural gesture of drawing was born to fixate a projection, to materialize, to turn an absence into a presence. Still, this act transformed the shadow itself and turned it into drawing matter, tangible matter and matter yet to be molded.

My work presents itself as the exploration of the forms that the shadow assumes, then articulating it with the theoretical understandings its relationship with drawing triggers. In this dissertation, it is explored how the shadow is the closest thing nature has to drawing. Still, it is profoundly thought on my drawing process and the role the plant has on its construction.

Keywords: shadow, drawing, drawing matter, presence and absence, plant.

AGRADECIMENTOS

Para o orientador Samuel Rama, pelo apoio e partilha que tão essenciais foram para o crescimento da minha prática artística, por me compreender a mim e ao meu trabalho tão bem, sem que eu tenha que me expressar de outra maneira que não pelo desenho.

Para as professoras Célia Bragança e Isabel Baraona, por todo o apoio e confiança ao longo dos anos.

Para o avô Neli, que como a ausente sombra mais bonita, está presente em todos os desenhos que faço e todas as palavras que escrevo.

Para a Bá, para que um dia eu seja capaz de retribuir tudo o que fez por mim, por todo o amor e carinho incondicionais.

Para o Gabriel, o Salvador, o Álvaro, o Toni e o Theisen, pelos anos de amizade e por todos os momentos e viagens que partilhámos.

Para os amigos da sopa e parceiros de aventura, Maria Carnall, Gustavo, Grécio, João Calado, Freddy, Álvaro, Joana Rita, Zé, Irina, Gabriela, Francisca, Bárbara, Margarida e Rubi, pelo carinho e ombro amigo, pelos risos, pelas conversas, partilhas e memórias.

Para a Cunha, a Teresa e a Mafalda, que desde pequenas nos nomeamos de ervas daninhas ainda sem sabermos o quão bem esse nome iria expressar o nosso caminho e amizade. Foi ao vosso lado que cresci, que ganhei caule e dei flor, e é ao vosso lado que dou fruto. Por isso e por tudo, as minhas raízes estão para sempre entrelaçadas com as vossas.

Para a Lourdes Castro, por me ensinar a verdade, a beleza e a complexidade material e intangível da sombra.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta um percurso pelos assuntos, questões e explorações que sustentam e conduzem a minha prática artística, de maneira a sobre ela suscitar um entendimento mais profundo. A narrativa construída ao longo da dissertação pretende reflectir e expressar um caminho sequencial dos temas basilares do meu corpo de trabalho. Assim, naturalmente, começa-se pelo mito da origem do desenho e da representação, um tempo inaugural do gesto que teve como referência a sombra, estabelecendo-se de seguida uma profunda análise simbólica e perceptiva do mito, da sombra e do desenho. É assinalada e explorada a importância da escolha de desenhar a sombra, *na* sombra, bem como as ramificações desse traçar sobre a natureza do desenho e os seus elementos plásticos.

De seguida, explora-se a sombra como dispositivo e agente ativo sobre o processo e o gesto do meu desenho. Pensa-se no desenho *de* e *com* as sombras, que as afirma como dispositivo de representação e opera as suas incontáveis possibilidades como unidades e expressões elementares do desenho. Ainda, o desenho *na* sombra, desenho que ela constrói ativamente, onde o gesto utiliza a imaterialidade mutável da sombra como matéria de desenho. Estabelece-se como o desenho transforma a sombra e como a sombra transforma o desenho.

É tratado ainda como as ligações perceptivas e simbólicas que a sombra afigura — como memória, presença, ausência, matéria tangível e intangível — reflectem e expressam aquelas que sustentam a natureza do desenho, argumentando-se que, por isso, a sombra é o que a natureza tem de mais fiel ao desenho. Partindo daí, face aos questionamentos que a sombra *no* e *em relação ao* desenho despoleta, é construído um caminho mais concreto da minha prática e processo de desenho: da página vazia como luz ilimitada, à formação e surgimento da forma, ao gesto e inscrição no desenho que aos poucos se torna sombra e negro, ao espaço habitado e às forças que o constroem. Finalmente, termina-se com uma análise e questionamento do papel que a planta toma na minha prática de desenho.

Dêem-me luz e sombra, e eu crio um mundo: formas, movimento, tempo, matéria.

— José Gil, *A visão e as sombras*, 1988.

I. A Sombra e a Origem do Desenho

I.I. O MITO DA ORIGEM DO DESENHO

Parece-me justo começar pelo mito da origem do desenho, por um tempo inaugural e um gesto elementar. Em *História Natural*, Plínio, autor da Roma Antiga, falou-nos, ainda que muito brevemente, do mito da origem em dois momentos distintos.

> *The question as to the origin of the art of painting is uncertain and it does not belong to the plan of this work. (...) but all agree that it began with tracing an outline around a man's shadow (…).* (Plínio, s.d., como citado em Stoichita, 1997)

> *It was through the service of that same earth that modelling portraits from clay was first invented by Butades, a potter of Sicyon, at Corinth. He did this owing to his daughter, who was in love with a young man; and she, when he was going abroad, drew in outline on the wall the shadow of his face thrown by the lamp. Her father pressed clay on this and made a relief, which he hardened by exposure to fire with the rest of his pottery; and it is said that this likeness was preserved in the Shrine of Nymphs…* (Plínio, s.d., como citado em Stoichita, 1997)

No primeiro excerto, Plínio relembra-nos das origens do desenho, e, no segundo, as origens da escultura — parece que a modelagem em barro foi, portanto, uma consequência do primeiro desenho. O segundo excerto oferece-nos um cenário mais rico em relação ao contexto e à temporalidade desta história, mas, ainda assim, a narrativa mantém-se misteriosa. Não sabemos porque razão a jovem escolheu desenhar a sombra do seu amado por oposição a um desenho de observação direta do corpo; nem porque razão o seu pai lhe deu volume, ou o que levou à colocação da peça de barro no templo.

Em *A Short History of the Shadow* (1997), ao construir uma análise profunda do mito da origem, Victor I. Stoichita levanta uma questão significativa em relação aos dois excertos

de Plínio (p. 16). No segundo excerto, Plínio refere-se especificamente à sombra da cara do jovem, enquanto que, no primeiro, a sombra parece ser uma projeção do corpo por inteiro. Stoichita (1997) pensa importante considerarmos ainda que filósofos como Atenágoras e Quintiliano mencionam nas suas narrativas do mito a sombra de todo o corpo (pp. 16-17):

> *The manufacture of dolls was inspired by a young woman: very much enamoured of a man, she drew his shadow on the wall as he slept; then her father, charmed by the extraordinary likeness — he worked with clay — sculpted the image by filling the contours with earth*. (Atenágoras, s.d., como citado em Stoichita, 1997)

> *For what, I ask again, would have been the result if no one had done more than his predecessors?... we would still be sailing on rafts and the art of painting would be restricted to tracing a line around a shadow thrown in the sunlight*. (Quintiliano, s.d., como citado em Stoichita, 1997)

Notemos que é Quintiliano quem diverge mais no relato do mito da origem. Os primeiros desenhos foram para ele contornos de sombras de corpos projectadas pelo sol — pela primeira vez projeções produzidas por luz natural. Apesar do seu tom mais condescendente em relação à representação por contorno das sombras, acredito ser este o relato mais interessante. Enquanto que os outros cenários constroem um ambiente íntimo e interior, quase noturno, o de Quintiliano apresenta sombras projectadas pelo sol, elemento fundamental deste novo cenário, que deixa em aberto as inúmeras possibilidades da configuração das sombras.

Naturalmente, as inúmeras representações pictóricas do mito refletem as divergências e as incertezas narrativas anteriores. Américo Marcelino, como abertura do ensaio intitulado *Três Idades da Imagem: Sombra, Figura, Desenho* (2015), invoca a história do primeiro desenho e identifica algumas dessas diferenças pictóricas (p. 178). A identidade da jovem é incerta: ora Butades, Dibutade, ou Koré, mas conhecemo-la com mais frequência como a



Figura 1 Jean-Baptiste Regnault, *The Origin of Painting: Dibutades Tracing the Portrait of a Shepherd*, 1785. Oléo sobre tela, 120x140cm. https://www.wga.hu/html_m/r/regnault/1dibutad.html. Acedido a 24/12/2024.



Figura 2 Joseph-Benoit Suvée, *The Invention of the Art of Drawing*, 1791. Oléo sobre tela, 267x131,5cm. https://www.wga.hu/html_m/s/suvee/inventio.html. Acedido a 24/12/2024. Detalhe.

Amante Coríntia. O jovem ora é pastor ora é soldado, pode por vezes aparecer a dormir ou a auxiliar a amante no contorno da sua sombra. Por vezes é ele que desenha a sombra dela. O cenário tanto é representado através de um quarto interior iluminado pela chama de uma vela com os amantes recolhidos na sua intimidade, que nos lembra as narrativas de Plínio e Atenágoras, ou um espaço exterior iluminado pelo sol, lembrando Quintiliano.

Por efeito da natureza mitológica desta história fundadora da representação, as suas narrativas, personagens, cenários e detalhes vão se misturando, tornam-se difusos, incertos. Mas parece-me de significante importância, tanto para a minha prática pessoal como para o entendimento que possuímos de desenho e representação, que o primeiro desenho tenha sido o contorno de uma sombra. Nele compreendem-se conceitos fundamentais como a dualidade entre presença e ausência, negativo e positivo, matéria e inscrição.



Figura 3 Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Dibutade Coming to Visit Her Lover's Portrait*, 1810. https://www.dailyartmagazine.com/dibutades-inventress-painting/. Acedido a 24/12/2024. Detalhe.

I.II. Concepções simbólicas, perceptivas e sensoriais

Que leitura simbólica da sombra podemos fazer consoante as pistas que as narrativas do mito nos oferecem? Penso que o primeiro conceito que devemos compreender surge do facto de que se escolheu desenhar a sombra projectada, por oposição ao corpo original. Parece-me claro que o que motivou a criação do primeiro desenho foi a partida da pessoa amada, a interrupção de uma relação, a separação dos jovens apaixonados. A jovem contornou a sombra do rapaz que amava para que a sua aparência se mantivesse com ela. O desenho nasceu para fixar, para tornar presente uma eventual ausência. Como Victor Stoichita e Américo Marcelino esclarecem, em *Short History of the Shadow* (1997) e *Três Idades da Imagem: Sombra, Figura, Desenho* (2015) respectivamente, acredito que conhecendo a motivação para a criação do desenho, se compreende a escolha da representação através da sombra. É ela que, ao tornar a materialidade do corpo em projeção e aparência, cria o substituto mais fiel.

Stoichita (1997) considera que existe um elo emocional e proprietário na relação entre sombra e corpo (p. 15). A sombra, para além de ser a imagem de alguém, de se parecer com alguém, também lhe pertence. A verdadeira sombra acompanhará o rapaz, enquanto que a imagem da sua sombra manter-se-á capturada na parede: "*The real shadow accompanies the one who is leaving, while his outline, captured once and for all on the wall, immortalizes a presence in the form of an image, captures and instant and makes it last*" (Stoichita, 1997, p. 15).

Por outro lado, Américo Marcelino (2015) considera que a relação entre a projeção do corpo e o corpo tem o seu cerne fundamental na percepção do termo figura (p. 180). "A sombra é o duplo primordial e, talvez por isso, seja o modelo mais dócil, mais diligente, mais óbvio para reter ou sintetizar uma figura, por natureza fugidia" (Marcelino, 2015, p. 180). Figura é, antes de tudo, imagem, seja ela imagem da ordem da percepção, da impressão ou da memória. O autor propõe que, por isso, podíamos assumir que o primeiro desenho se tratasse de tentar captar essa imagem mental: imagem que, por ser uma projeção

interior, não possuí matéria (Marcelino, 2015, p. 180). Essa figura mental e imaterial precisa de ser traduzida em matéria concreta, em traços ou manchas, ou seja, precisa de passar pelo processo transformador da figuração. A sombra será assim a forma exemplar do termo figura (Marcelino, 2015, p. 180). Em primeiro lugar, devido à correspondência projectiva entre a sombra do objecto e a figura desse mesmo objecto. É esta relação que define a referencialidade entre sombra e figura. Mais do que evidenciar uma ligação literal e física, ela expressa uma relação perceptiva, que preserva a memória do objecto por consequência da sua projeção. "À sombra projectada, contrapõe-se uma projeção visual, sensorial, mnemónica, que remete para a figura" (Marcelino, 2015, p. 180). A sombra não indica unicamente a possibilidade da figura, ela expressa a sua evidência (Marcelino, 2015, pp. 180, 182).

Plínio refere ainda que a sombra da cara do rapaz foi projectada na parede pela luz de uma vela. Aqui unem-se dois elementos importantes da imagem: a sua semelhança ao original e a sua verticalidade. A projeção da luz, ao formar a sombra erguida na parede, cria a semelhança ao corpo a que pertence. Stoichita (1997) esclarece como esta verticalização é fundamental, visto que Plínio estava certamente consciente das associações simbólicas entre a sombra deitada, em particular na terra, e a morte (p. 16). Encontramos portanto um novo significado no mito: a jovem fixou a sombra do seu amado numa verticalidade eterna, afastando a morte, mantendo-o para sempre de pé e vivo.

Victor Stoichita (1997) compara a representação desenhada pela jovem apaixonada, o contorno da sombra, a uma dupla 'não-realização' (p. 17). A sombra projectada reduz o original apenas a uma aparência, sem matéria, sem consistência. Esta sombra não é o corpo, é o outro do corpo, como que um espectro. Para o autor, é apenas com a intervenção do pai que a sombra ganha uma nova realidade (p. 17). O oleiro, ao colocar barro onde não existia nada para além de um contorno, dá relevo à forma, dá consistência ao espectro. É assim que o primeiro nível de representação que persegue a devolução de presença é atingido. Este momento do mito indica também que a modelagem em barro (a escultura) e a imagem pictórica nasceram da mesma narrativa, revelando-nos um efeito de recriação sucessiva a

partir da ideia de ausência radical criada pela sombra. A intervenção do oleiro é ainda um passo simbólico. Sabemos que os gregos relacionavam sombra, alma e o duplo de uma pessoa, e Stoichita (1997) acredita que, por isso, a colaboração entre Butades e a sua filha se torna a criação simbólica de um duplo vivo (p. 18). O autor justifica esta sua hipótese, bem como a sua simbologia e importância, com o momento em que a figura de barro foi colocada no templo, sugerindo ainda que Plínio provavelmente sacrificou a temporalidade genuína do mito ao eliminar um episódio essencial da narrativa: a morte do jovem amado (Stoichita, 1997, p. 18). Para justificar a instalação da peça no templo, e a intervenção do oleiro, o autor oferece-nos uma nova ordem de acontecimentos:

> *1. The girl creates a surrogate image, which has a dual purpose: it must remind her of the face of the lover who is leaving (to go to war) and must exorcize the danger he is in.*
> *2. The young man dies (probably heroically, probably on the battlefield). This episode does not appear in the text.*
> *3. (Because the beloved dies) the father creates a semblance (similitudo ex argilla) whose function is to duplicate the one who has disappeared. This double has a 'soul' (in the form of a shadow) and a 'body' (in the form of the receptacle of this soul).*
> *4. The clay semblance becomes a cult object in the temple at Corinth.* (Stoichita, 1997, pp. 18-19)

Stoichita (1997) afirma que o mito narrado por Plínio é, essencialmente, uma história verídica (p. 19). Tanto no Egipto como na Grécia, uma estátua ocupava o lugar ou de um deus ou de uma pessoa morta, e a estátua como substituto deste último era compreendida como estando viva: para os gregos a estátua funerária carregava a noção de uma morte nobre e imortalizava a glória do guerreiro; para os egípcios a sombra tornou-se uma representação de *ka*, a alma das estátuas que representavam a morte (Stoichita, 1997, p. 19). Essa sombra era clara e reproduzia todas as características do indivíduo, enquanto que uma

sombra negra foi desde muito cedo considerada como um duplo (Stoichita, 1997, p. 19). Victor Stoichita (1997) enfatiza a relação entre estas duas variações da sombra:

> *(…) while the man is alive his black shadow is an externalization of his being. Disappearing the instant he dies, the function of the double is taken over by the ka as well as by the statue on the one hand and the mummy on the other.* (p. 19)

O autor considera necessário reconhecer o duplo criado pelo oleiro como algo duradouro e vivo, enquanto que o contorno traçado pela jovem apenas como um *eidolon* — uma imagem espiritual, na literatura grega —, sem substância, um duplo imaterial e intangível do rapaz (Stoichita, 1997, p. 20).

Não pretendo desvalorizar a qualidade desta análise final de Stoichita, penso-a habilidosamente inteligente face às ligações simbólicas e históricas que estabelece. No entanto, parece desconsiderar a potência de materialização da sombra que considero ter o desenho. A sombra não têm, verdadeiramente, nenhuma consistência, ela é uma projeção imaterial e intangível, impossível de tocar e agarrar. As sombras não são alcançáveis pelas mãos, apenas pelo olho e pela percepção. Stoichita apenas atribui o instante da concretização, realização e materialização da sombra ao pai oleiro. Para mim, esse momento é atingido assim que a jovem toca com o material riscador na sombra. É o desenho do contorno que, primeiramente, oferece consistência à sombra. É pelo desenho que a mão, prolongada pelo riscador, toca a sombra. Américo Marcelino assinala esta materialização da sombra pelo gesto do desenho: "O contacto directo da ponta riscadora, a decalcar a imagem matriz, legitima a representação através desta ligação física e converte aquilo que é espectro, aparência, vulto da imagem em impressão material, gravação, reprodução desta" (Marcelino, 2015, p. 183).

II. Sombra — Dispositivo Potencializador, Agente Ativo

Américo Marcelino (2015) argumenta que se a sombra projectada é uma entidade relativa, fugitiva e variável, o desenho a partir dela será como uma marca eterna, marcada pelo gesto do traço (p. 182). É a passagem do grafar à inscrição significativa que define a figura como signo: "Ou seja, o momento original em que se materializa o desenho enquanto imagem que designa. Tudo o que decorre depois desta inscrição são instâncias herdeiras desta acção primordial do desenho" (Marcelino, 2015, p. 182).

O desenho de Dibutades é a evidência de um gesto táctil de contornar, ela desenhou *na* sombra, com a ponta do material riscador em contacto físico com a imagem; pela captação e pelo delineamento se expressa o gesto primordial de captar a figura (Marcelino, 2015, p. 182). "Esta acção de 'contornar os limites' instaura a prioridade do desenho no fazer das imagens — do desenho enquanto acto fundador" (Marcelino, 2015, p. 183). Nesse sentido, Américo Marcelino (2015) invoca a ideia de Roberto Casati: o gesto de traçar uma linha a delinear uma sombra transforma a própria sombra, ela passa de sombra a forma cinzenta (p. 183). Marcelino (2015) assinala que o desenho da linha recortou a representação do representado, e ofereceu autonomia à figura (p. 183). E, ao mesmo tempo, este desenho original realizado *na* sombra legitimiza a representação por contacto físico, converte o espectro, o imaterial, em impressão e gravação material e tangível. Marcelino (2015) acredita que, neste mito, estão pressupostos os princípios da representação por imagens: o signo, sendo desenho e representação, é cultura, construção, símbolo (p. 183).

Já no momento inaugural do gesto do desenho se notam aqueles que se tornariam os dois elementos basilares da linguagem gráfica: linha, unida à ideia de contorno e delimitação, e mancha, unida ao preenchimento e à textura. São gestos elementares, simultaneamente complementares e ambíguos. Distinguem forma e fundo, positivo e negativo, cheio e vazio (Marcelino, 2015, p. 185). Marcelino, segue a ideia de John Constable, ao defender que não existem linhas na natureza como existem no desenho, mas acrescenta que aquilo existe é "a tradução da natureza em linhas e manchas, ou seja, a

invenção e reconhecimento de um sistema que permita interpretar e entender a natureza" (Marcelino, 2015, pp. 185-187).

Marcelino (2015) apresenta que a ligação da figura à sombra, do signo ao análogo (o di-segno) inscreveu desde logo a própria palavra desenho como uma descrição visual e um dispositivo de representação (p. 187): dispositivo aqui compreendido como um mecanismo conceptual e como técnica que potencia o desígnio da figuração. O dispositivo de sombras que possibilita o desenho e a representação é como qualquer outro dispositivo de figuração e o desenhador é capaz de controlar as suas variáveis (Marcelino, 2015, p. 187). A distância e inclinação do objecto com o plano de projeção ou com o foco de iluminação ditam a forma com que a sombra e, por consequência, o desenho se manifestam.

As plantas, o sol e o vento são membros elementares do meu dispositivo de sombras.

A luz e a sombra existem de mão dada, são elementares e ambíguas, interpelam-se simultaneamente. As qualidades da luz, a sua intensidade, temperatura, respiração, expressam-se semelhantemente na sombra. Falo de respiração porque o sol, como elemento natural, vive, pulsa e respira, por isso as sombras que projecta vivem, pulsam e respiram. Perdem força com o passar das nuvens, escondem-se ao meio dia, desaparecem à noite. As suas presenças são instáveis e efémeras, existem em constante mutação e transformação. Ao contrário daquelas produzidas por luzes artificiais, as "sombras a céu aberto" (Marcelino, 2015, p. 178) têm verdadeiramente vida própria.

A sombra da árvore projecta-se de maneiras diferentes consoante a hora do dia ou a distância ao plano de projeção onde vai cair, seja ele o caminho de terra ou o muro da mata. A sombra pode por vezes aparecer definida e proporcional, com os seus limites bem delimitados, e de um negro intenso. Noutras aparece mais difusa e espectral, de tons mais cinzentos, ou multiplicada, distorcida, sobreposta... É capaz ainda de, pela luz do sol que passa entre as folhas, criar pequenos sóis que pulsam, respiram e vibram entre o negro. O tronco forte e resistente da árvore mantêm-se firme, mas a sua folhagem mexe ao ritmo do

vento fazendo dançar tanto a sombra como os pequenos rastos de luz que a atravessam. A sombra de uma pequena planta, por estar frequentemente mais próxima do plano onde se vai projectar, é muitas vezes mais nítida e bem recortada, os seus contornos minuciosos e delicados mais precisos.

> (…) também encontramos sombras a céu aberto produzidas pelo sol, remetendo para todo um léxico de possibilidades em torno da sua configuração: a sombra — que será a matriz para o desenho — às vezes aparece bem definida, noutras, estranhamente, apresenta-se sobreposta com vários recortes, esbatida, ampliada e até distorcida. (Marcelino, 2015, p. 178)

O desenho de sombras, o desenho *com* as sombras, que as afirma como dispositivo de figuração e representação, entende as suas incontáveis possibilidades como potenciais formações *no* e *do* desenho, e opera-as como unidades elementares do mesmo: gesto, ritmo, traço, força...

Ainda, no desenho que se concretiza *na* sombra, com o material riscador em contacto direto com a projeção, ela atua como agente ativo que pela sua própria natureza mutável e efémera interpela e transforma o desenho à medida que este se forma.

Introduzindo o livro *Materiality* (2015), Petra Lange-Berndt propõe uma metodologia de cumplicidade com o material. A autora compreende que os materiais têm agência própria, "*they can move as well as act and have a life of their own*" (Lange-Berndt, 2015, p. 16). Citando Karen Barad e Elizabeth Grosz, duas teóricas feministas, Lange-Berndt (2015) argumenta que a matéria deve ser entendida como um enredo dinâmico e flexível de relações, e os materiais como estando sempre em estado de devir, de se formarem, possuindo a sua própria ecologia e significância (p. 17). "*To understand materials is to be able to tell their stories*" (Ingold, 2012, como citado em Lange-Berndt, 2015). Ser cúmplice é permitir que o material fale, dar-lhe agência, segui-lo e agir a seu lado.

Na minha prática, sou primeiro que tudo cúmplice à sombra, depois à luz, à planta, ao vento... Pela sombra não ser material ou substância da mesma maneira que é o carvão e a planta, chamemos-lhe de matéria, que por si própria possui agência, sempre em modo de se formar. A sombra é a primeira matéria do desenho.

O gesto do desenho transforma a sombra, e a sombra é ativa no desenho. Desenho e sombra interpelam-se simbioticamente.

Desenhar a Luz (fig. 4 e fig. 5) será a minha série de trabalho em que esta condição melhor se expressa, tanto como intenção e motivação para a realização dos desenhos, como linha de pensamento e construção que acompanha o processo dos mesmos. Os desenhos são realizados com a folha de papel colocada sobre o plano de projeção e com a ponta do material riscador em contacto com a sombra. O ritmo do desenho não parte de uma agência pessoal, mas sim de um acompanhamento atento às danças da sombra, que ora são calmas, ora são repentinamente rebuscadas e aceleradas. Assim, persigo com a caneta os contornos das sombras das pequenas plantas que escapam ao vento, que oscilam face à luz. As linhas do desenho misturam-se, confundem-se, sem início e sem fim. No desenho materializa-se e mapeia-se as presenças da sombra.

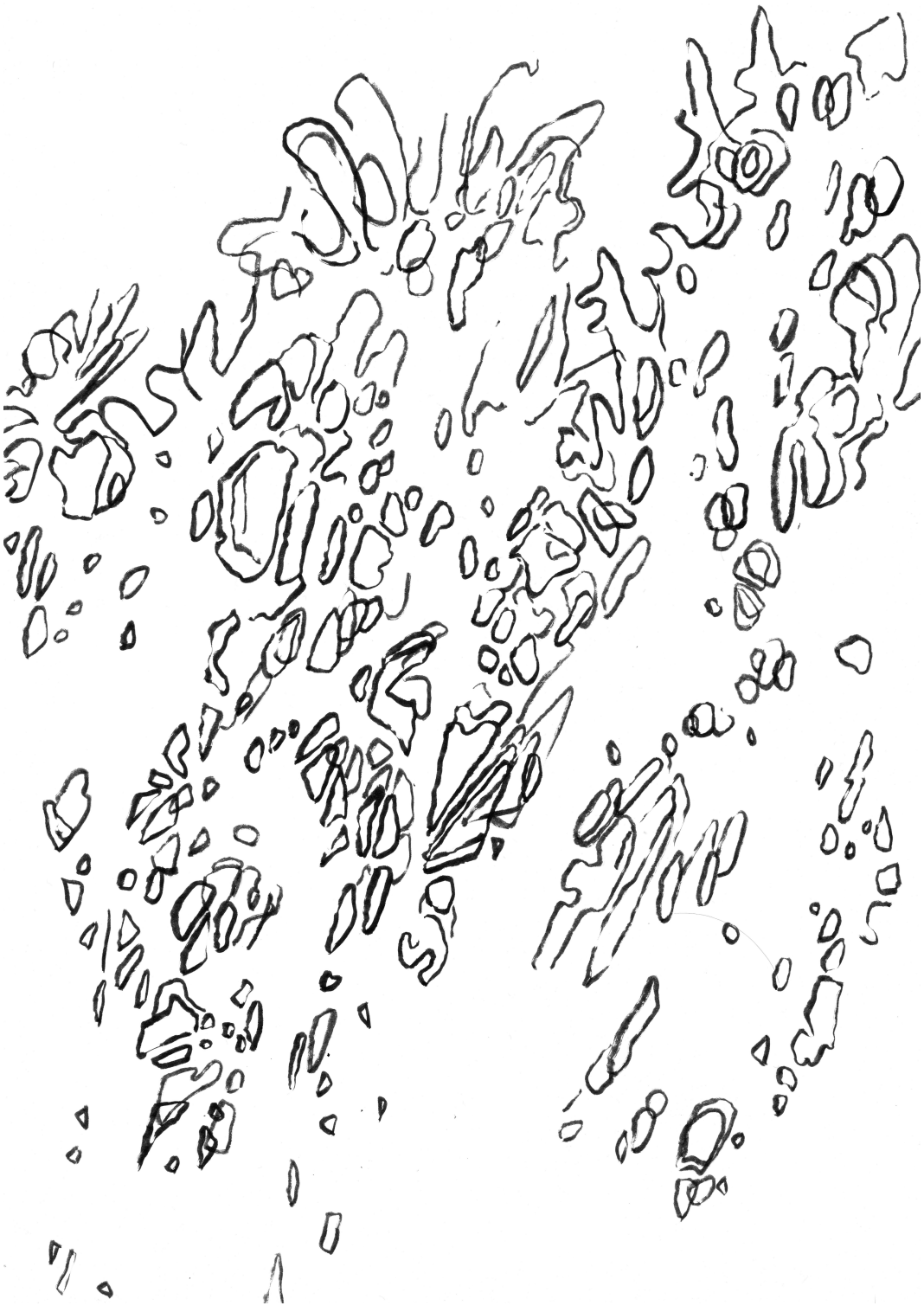

Figura 4 *Desenhar a Luz XIII*, 2024. Caneta sobre papel, 29,7x21cm.

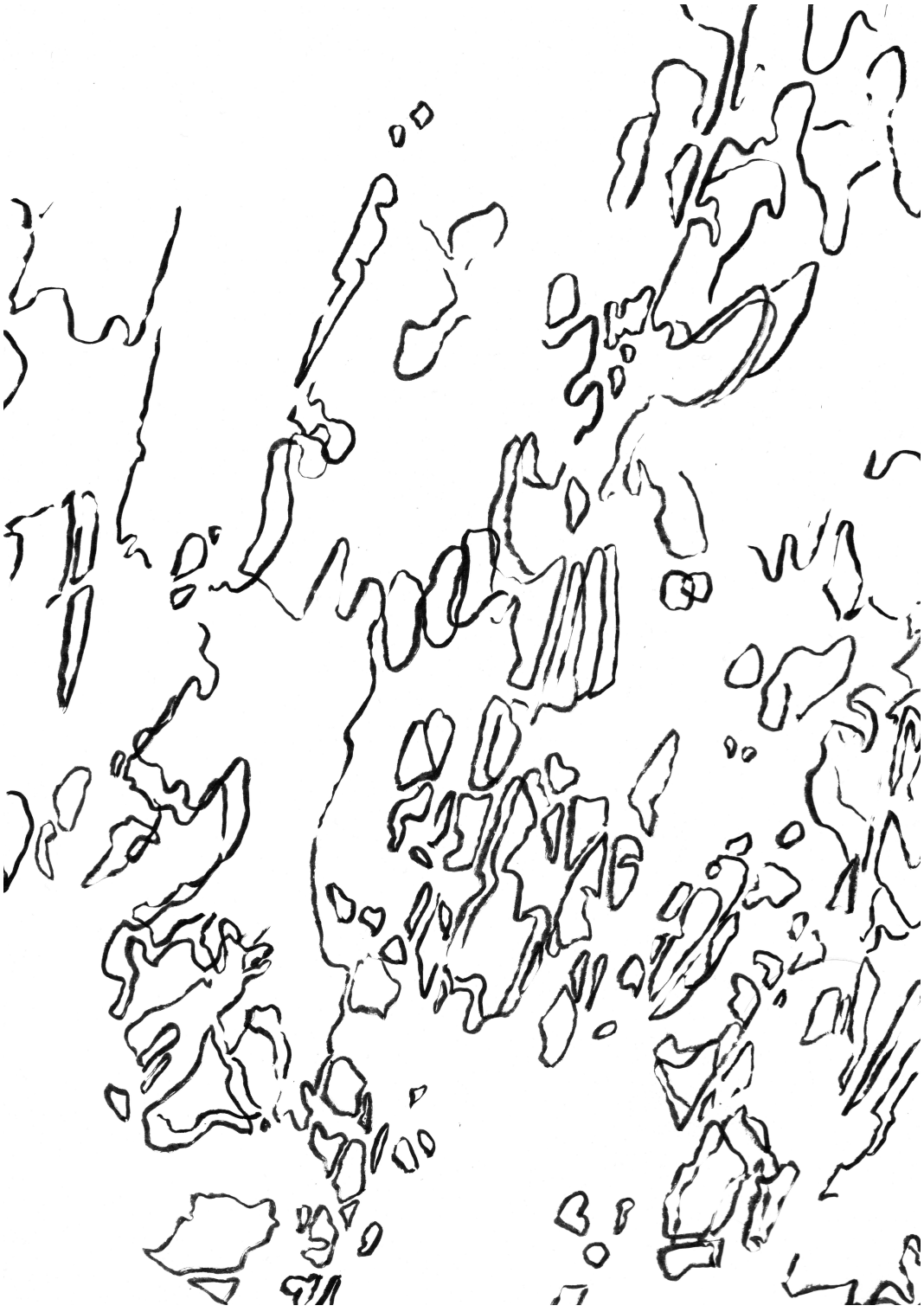

Figura 5 *Desenhar a Luz XV*, 2024. Caneta sobre papel, 29,7x21cm.

O artista norte-americano Eric William Carroll, ainda que numa técnica distinta daquela que é o desenho, dá também uso à sombra como dispositivo criador de imagem. O seu trabalho explora as relações visuais, emocionais e sensoriais entre a fotografia, a ciência e o mundo natural, através de um curioso questionamento sobre as diferentes maneiras que experienciamos, representamos e catalogamos o mundo (Carroll, 2014a).

Na série *Blue Line of Woods* (fig. 6 e fig. 7), Carroll capta, sem o uso de uma câmara fotográfica, as efémeras sombras do chão da floresta em papel fotosensível de grande escala (Carroll, 2014b). As imagens criadas desvanecerão com a passagem do tempo, o seu azul intenso, antes de desaparecer, tornar-se-á um roxo suave (MN Original, 2017). A transitoriedade e efemeridade das fotografias expressam tanto as qualidades da técnica utilizada para as realizar, como a natureza do seu conteúdo: as sombras (Carroll, 2014b). Para Carroll, tudo faz parte das imagens, tudo se sente: desde o caminhar pela floresta, a escolha da sombra, o processo de revelação, ao desvanecimento da imagem (MN Original, 2017)...

O artista não fixa perpetuamente as presenças das sombras, mas iguala o espaço da imagem à natureza destas projeções. A instalação e observação das suas fotografias espelham o caminho pela floresta: um passeio entre sombras, que nunca voltará a ser o mesmo. Carroll não desenha *com* ou *nas* sombras, mas utiliza-as como dispositivo para a criação e como matéria ativa no seu trabalho. As sombras da floresta são fundadoras das imagens, ao mesmo tempo que comentam, evidenciam e sustentam a natureza da própria criação.



Figura 6 Eric William Carroll, *Blue Line of Woods #969*, 2012. Diazótipo, aprox. 182x364cm. https://www.ericwilliamcarroll.com/blow. Acedido a 24/12/2024.

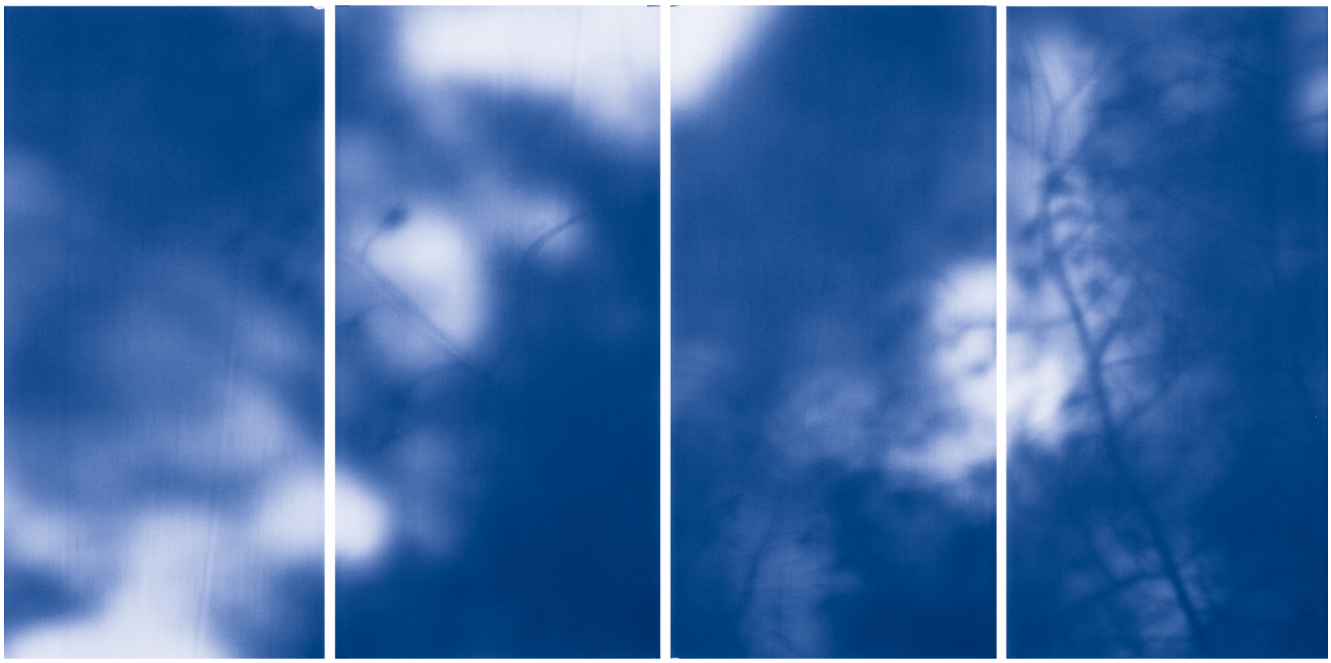

Figura 7 Eric William Carroll, *Blue Line of Woods #1106*, 2012. Diazótipo, aprox. 182x364cm. https://www.ericwilliamcarroll.com/blow. Acedido a 6/1/2025.

III. Representar Ausências

O meu primeiro encontro com as sombra deu-se na quarentena. Foi fechada em casa que, pela primeira vez, notei verdadeiramente nas sombras das árvores da mata Rainha D. Leonor, ou das pequenas plantas que na altura tinha no parapeito da janela, que projectadas pela luz do sol se estendiam no chão, nas paredes, nos lençóis. Lembro-me que o que me interessou imediatamente foi a possibilidade de a sombra transportar o exterior para dentro do espaço íntimo — questionar esta ruptura entre espaços parece-me um sintoma daqueles tempos. Mas os mistérios simbólicos da sombra, à medida que eu a ia explorando, começaram a desdobrar-se. Precisamente porque se essa capacidade que a sombra possuí em transportar as árvores da mata para dentro de minha casa é porque a sombra é essencialmente um jogo de presenças.

A sombra é, simultaneamente, confirmação de presença e ausência. Ela evidencia a presença e a materialidade do objecto que a cria, enquanto ela própria existe apenas como projeção e espectro, imaterial e intangível. Apropriando a expressão de Stoichita (1997), a sombra existe 'não-realizada', no limbo entre a materialidade da sua própria existência. Ainda, a sombra, enquanto confirma a existência do seu duplo original no espaço, vai também projectá-lo noutro lugar, sendo assim capaz de lhe conferir uma nova existência. Se projectada pela luz natural do sol, ela é também um testemunho da passagem do tempo. O seu movimento acompanha o sol, a sua intensidade e a sua força espelham as da luz e, ainda, ao meio-dia as sombras escondem-se aos pés dos objectos. Já dizia Sebastião Alba que "o meio-dia é o anti-poema" (Alba, s.d., como citado em Barata, 2005), e Walter Benjamin (2005) que "*Toward noon, shadows are no more than the sharp, black edges at the feet of things, preparing to retreat silently, unnoticed, into their burrow, into their secret*" (p. 702).

E, como nos revela o mito da origem, desenhar sombras é um ato que as transforma. O gesto torna a projeção imaterial, o espectro intangível, em matéria de desenho. O desenho, motivado pela sua eventual ausência, torna a sombra para sempre presente, anula a

sua efemeridade e o seu desaparecimento. O traço concretiza a materialização da sombra, de forma que aquilo que o desenho lhe faz espelha e expressa a sua própria natureza, bem como as intenções que o motivam e definem.

A sombra é o que a natureza tem de mais fiel ao desenho.

Em *Sobre El Dibujo* (2005), encontramos uma correspondência entre James Elkins e Jonh Berger onde, ao longo de quatro cartas, se desenrola uma exploração sobre a natureza do desenho. Elkins (2004, como citado em Berger, 2005) começa por afirmar que o desenho é um ato fantasmagórico, por ser o lugar onde a cegueira, o tato e a semelhança se tornam visíveis, bem como o ponto de encontro entre a mão, o olho e a mente. Para este autor, o desenho é o registo e a marca do momento em que a mão guiada pela mente alcança a folha de papel (Elkins, 2004, como citado em Berger, 2005).

De volta, recebe de Jonh Berger (2005) o argumento de que o desenho, para além de ser fantasmagórico e de investigar o visível, é também uma proximidade ao ausente, uma forma de o tornar presente (p. 96). Berger (2005) compreende ainda que o desenho é uma linguagem muito mais antiga do que qualquer escrita, igualando-a à temporalidade do canto e das gravuras rupestres: "*el dibujo es tan fundamental para la energía que nos hace humanos como el canto o la danza*" (p. 97). Jonh Berger (2005) conclui que, por isso, o desenho tem como tarefa abolir o princípio do desaparecimento (p. 97).

Elkins (2004, como citado em Berger, 2005), como resposta ao argumento final de Berger, exprime algumas ideias do historiador David Summers em relação à arte. Summers compreende os objectos artísticos como um remédio para o defeito da distância, como metáforas das pessoas ausentes e dos lugares distantes (Elkins, 2004, como citado em Berger, 2005). "*El arte es, por consiguiente, la cura más potente para el defecto de la distancia, y el recordatorio más importante de nuestra capacidad para encontrar lo que se ha perdido y devolverlo a donde podamos (casi) tocarlo*" (Elkins, 2004, como citado em Berger, 2005). Elkins (2004, como citado em Berger, 2005) entende o desenho poderoso

neste sentido, e, ainda, porque o espaço que cria está tanto presente para testemunhar como ausente para o toque.

Ainda, para Elkins (2004, como citado em Berger, 2005), o desenho está tanto próximo do objecto como longe dele. Justifica-o pela falha háptica na natureza do desenho, pela incapacidade do dedo de distinguir as linhas desenhadas do espaço vazio da folha. "*Así que estoy de acuerdo contigo, la función del dibujo es abolir el principio de la Desaparición, pero no lo consigue y, en su lugar, transforma "en un juego" las apariciones y desapariciones*" (Elkins, 2004, como citado em Berger, 2005). Elkins (2004, como citado em Berger, 2005) confessa que o visível e o desenho se vão desdobrando e interpelando à medida que este desenha. As linhas desenhadas têm a capacidade de refigurar, simultaneamente, a figura desenhada, a imagem mental e o modelo. Assim, o desenho reconfigura a sua percepção e compreensão do visível e o autor compreende por isso que "*el dibujo es una expresión muy intensa del defecto de la distancia*" (Elkins, 2004, como citado em Berger, 2005).

Berger (2005) suspeita da validade do termo 'defeito de distância', e da sua capacidade de fundamentar uma teoria (p. 104).

> *¡Sin distancia (espacio) no habría nada! Si pensamos sobre la pérdida y el dolor que conlleva, nos encontramos frente a frente con la ausencia. Pero la ausencia no significa necesariamente distancia. Ausencia solo significa que algo no es visible aquí.* (Berger, 2005, p. 104)

A contradição, ou a dualidade, entre presença e ausência é de facto o cerne da correspondência entre os dois autores. O desenho implica o que estará ausente imediatamente após a sua concretização, o que se desenha no instante tornar-se-á invisível. Ainda que os desenhos abarquem uma presença, ou uma tentativa da sua fixação, eles lidam inevitavelmente com as ausências. "*Pero ¿dónde está lo que está ausente? ¿Muy lejos y perdido en la distancia, o aquí, pero invisible (aparte de en el dibujo)? Yo creo en la*

segunda posibilidad" (Berger, 2005, p. 106). Falta ao desenho uma corporeidade que outras técnicas, como a pintura, a escultura, o vídeo ou a instalação, possuem, e, por isso, a dualidade entre presença e ausência encontra no desenho a sua expressão mais pura (Berger, 2005, p. 106).

O mesmo compreendeu Lourdes Castro, artista madeirense que, munida pelo questionamento do lugar da arte e a aproximação desta ao quotidiano, explorou incessantemente a sombra. O seu trabalho artístico é o resultado da procura da materialidade da sombra, mesmo que fugaz e impalpável. Assumindo o papel da jovem Coríntia, Castro alinhava os seus amigos à parede e, com o auxílio de um forte foco de luz, contornava as suas sombras. Começou por pintá-las a óleo, bordou-as em lençóis, encenou-as em teatro e recortou-as em plexiglass — "um material imaterial como as sombras. (...) Devido à transparência e à translucidade do plexiglass, as sombras tornam-se mais ausentes e reprojectam-se na parede" (Castro, 1966, como citado em Pereira, 1992, p. 53).

Em *Um realismo cosmopolita: O grupo KWY na Coleção Serralves* (2015), publicado aquando da exposição do mesmo nome no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Catarina Rosendo (2015) compreende o trabalho de Lourdes Castro como "a história de uma relação amorosa com a luz e com o que ela recorta quando toca nos objectos: a sombra" (p. 93).

Em 1992, a artista expôs na Galeria 111, em Lisboa, a série *Sombras e chocolates* (fig. 8 e fig. 9). Nestes desenhos encontramos uma banalidade delicada dos desperdícios quotidianos e dos vestígios de actos tão simples como aparar a ponta de um lápis. As pratas de chocolates e as aparas que Lourdes Castro escolhe incluir são sombras do gesto e dos objectos originais, que estão presentes mas não representados (Rosendo, 2015, p. 94). Como Berger compreendeu que era a natureza do desenho, eles expressam, ao mesmo tempo, a fixação de uma presença bem como uma ausência que existe além do desenho. Às pratas e às aparas acompanham-se os seus contornos e silhuetas desenhadas, que criam ainda um segundo nível, uma segunda 'não-realização' — apropriando novamente o termo de

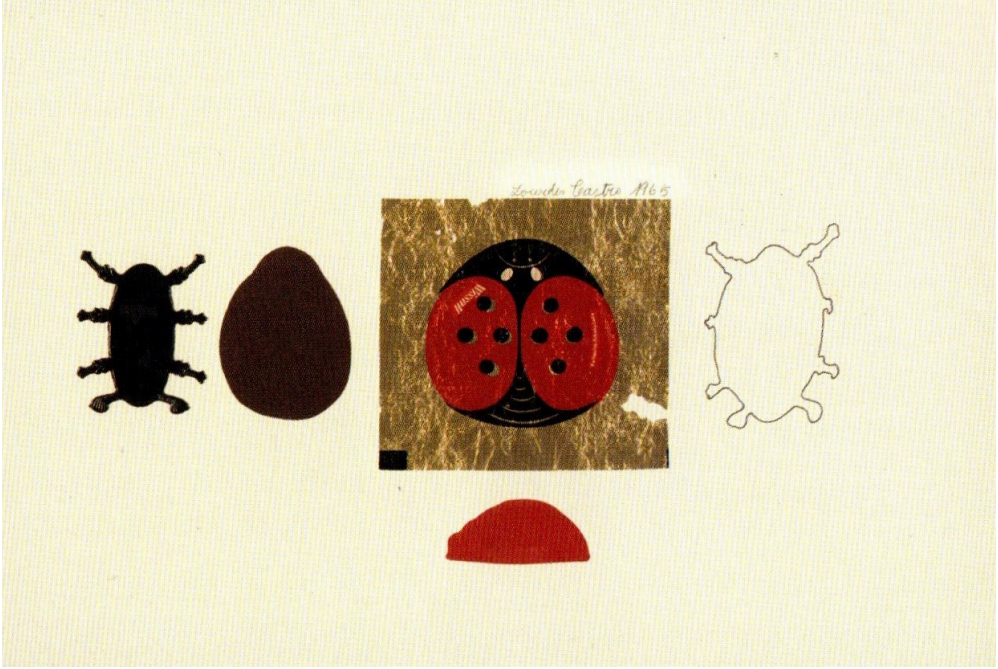

Figura 8 Lourdes Castro, *Sombras e chocolates (joaninha)*, 1965. Desenho e colagem sobre papel. Imagem digitalizada de Rosendo, 2015, p. 71.



Figura 9 Lourdes Castro, *Sombras e chocolates (lápis)*, 1965. Desenho e colagem sobre papel. Imagem digitalizada de Rosendo, 2015, p. 71.

Stoichita —, mais espectral e menos palpável, das sombras (Rosendo, 2015, p. 94).

O meu trabalho assume-se em consequência destes questionamentos da sombra, da sombra *no* e *em relação ao* desenho. Porque na verdade, sombra e desenho questionam as mesmas ideias: presença, ausência; material tangível e intangível.

IV. Da Luz à Sombra no Desenho

Jonh Berger (2005) confessa que, momentos antes de começar o desenho, a página se transforma em espaço vazio e a brancura do papel em luz opaca (p. 10). No entanto, é nesse vazio e nessa intensa luz que vivem as possibilidades das formas do desenho, onde a complexidade de tudo vibra (Berger, 2005, p. 40). O meu desenho, seja ele de pequeno ou grande formato, a tinta spray ou a grafite, a carvão ou a caneta, parece começar também por essa transformação da página em espaço ilimitado e em luz intensa. É nela que estão escondidas todas as possibilidades do desenho, da forma, da matéria, da sombra. É o gesto e o ato do desenho que desvenda e encontra esses elementos fundadores, que os marca, molda, inscreve e fixa sobre a luz. Aos poucos, marca sobre marca, camada sobre camada, gesto sobre gesto, constrói-se desenho, até que a luz se torna sombra.

É na luz do desenho que se encontra as sombras, no vazio que se encontra as formas.

O encontro e a utilização da tinta spray deu seguimento à exploração da natureza da sombra e à materialização da forma da matéria orgânica. Sobretudo, deu-se da vontade de encontrar uma técnica e um material mais próximo da imaterialidade, que expressasse a intangibilidade da sombra, em especial da aura espectral que por vezes a circula, e as nuances subtis da sua relação com a luz. Tinha pelo atelier umas sombras recortadas a cartolina preta, bem como os seus inversos. Foram elas que serviram de stencil nos primeiros desenhos realizados. Ao mesmo tempo que percebi a possibilidade nebulosa da tinta em spray, que senti confirmada essa técnica menos material, entendi os recortes como insuficientes e os seus contornos manipulados e artificiais. Por isso, decidi utilizar diretamente pequenas plantas e folhas recolhidas na mata. Invés da sombra de uma sombra, a primeira 'sombra' da planta.

O resultado sedutor do desenho, os contrastes altos entre o negro da tinta e o vazio da folha de papel, que tradicionalmente apelam o meu olhar, entusiasmaram-me imenso. Focada na exploração da técnica e na ideia de imagem construída por sobreposições e

camadas, passei por registos únicos, múltiplos, fixações da mesma planta duas ou três vezes. A qualidade algo fotográfica da imagem, os pequenos formatos do papel e a rapidez do processo permitiram-me uma produção algo compulsiva. Mas a certo ponto, esta fase inicial tão entusiasmante perdeu o seu lume. A excessiva mecanização do processo, a qualidade sedutora e distrativa da imagem contrastante e o uso de folhas tão planas e bem delimitadas tornaram o trabalho estático, e parece-me que impediram que ele passasse de imagem a desenho.

Foi ao começar a utilizar plantas menos 'bi-dimensionais' e planas, ramos e plantas de tamanhos maiores, que encontrei no trabalho uma exploração mais profunda. Ao fixar plantas mais abertas através da tinta em spray encontro áreas de contacto e superfície mas, agora, zonas de distância e profundidade — condição que não poderia acontecer com as folhas usadas inicialmente. As folhas ou os ramos mais próximos da folha de papel materializam-se nitidamente no desenho, a tinta torna-se um negro intenso contrastante com os contornos das plantas e as áreas vazias e luminosas do papel. Ao mesmo tempo, as zonas da planta distantes do suporte criam áreas cinzentas, desfocadas e nebulosas, que se confundem, escondem e perdem. O vazio do papel torna-se forma nítida e próxima da superfície do desenho, sombra materializada e concretizada; as manchas nebulosas e cinzentas, ainda sombra mas mais espectro, afundam-se no negro, mais distantes e menos palpáveis.

As plantas, que vivem na Mata Rainha Dona Leonor e no espaço natural, são transportadas para dentro do atelier, e as suas sombras e formas invisíveis — articulações e detalhes indetectáveis antes do desenho — materializam-se, não nos muros ou nos caminhos de terra, mas na folha de papel e no espaço do desenho. As singularidades e formas invisíveis da planta e da sombra, anteriormente misteriosas, são procuradas através do gesto e do acto do desenho, e apenas ele é capaz de as encontrar, revelar e materializar.



Figura 10 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 29,7x21cm.



Figura 11 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 100x70cm.



Figura 12 Registo fotográfico do processo de desenho, captado por Gustavo Calé, 2024.



Figura 13 Registo fotográfico do processo de desenho, captado por Gustavo Calé, 2024.



Figura 14 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 29,7x21cm.



Figura 15 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 59,4x42cm.

Para Jean-Luc Nancy (2022), a natureza do desenho reside nessa mesma procura, encontro e surgimento da forma, nesse gesto de fazer surgir. O autor compreende o desenho como a abertura da forma em dois sentidos: primeiro, é-o enquanto início, ponto de partida e origem; ou abertura enquanto disponibilidade ou capacidade, revelando um inacabamento da forma (Nancy, 2022, p. 9). Desenho é ainda o lugar onde o acto e a potência se interpelam, existindo inseparáveis do gesto, do movimento e do devir (Nancy, 2022, p. 9). "Na ideia do 'desenho' há a singularidade da abertura — da formação, do ímpeto ou do gesto — de uma forma. Ou seja, precisamente aquilo em que a forma, a fim de se formar, não deve ter sido já dada antes" (Nancy, 2022, p. 10).

Desenho é pensamento designador da forma ou da ideia, pensamento mostrativo, não demonstrativo (Nancy, 2022, p. 17). A mostração, contrariamente à demonstração que conduz, coloca-nos de frente ao facto já concebido, mas no desenho esse facto não é simplesmente o de uma mostração da coisa, mas o da mostração da forma, da ideia e do pensamento, da coisa pensada e ainda pensável (Nancy, 2022, p. 18). O autor entende, por isso, que traçar é precisamente o gesto de encontrar e mostrar a forma (p. 17), forma essa que não poderá ser pré-concebida ou pré-formada, que é impossível de prever e que só poderá ser procurada e encontrada por via do desenho (Nancy, 2022, pp. 10-11).

Nancy (2022) assinala ainda que se desenho é a formação, o surgimento e o acontecimento da forma, é também a força e o gesto dessa mesma formação, que por si revelam, pela rapidez do gesto, pela força do movimento, pelo peso do traço, a essência da forma (pp. 19-20). O prazer do desenho está no gozo dessa manifestação, ou da manifestação em si mesma, na medida em que ela se inventa e se encontra (Nancy, 2022, pp. 27-28). Este surgimento, a sua força e a sua forma, é o que impulsiona e conduz o desenho (Nancy, 2022, p. 28). "Desenhar é ao mesmo tempo fazer nascer a forma — fazê-la deixando-a nascer — e assim mostrá-la, pô-la em evidência — ou antes, e de novo, deixar a sua evidência oferecer-se e dispor-se" (Nancy, 2022, p. 28).

No catálogo *Convocação I* e *II* (2006) que acompanhou a exposição do mesmo nome de Fernando Calhau, inaugurada em 2007 na Fundação Calouste Gulbenkian, assinala-se uma das questões basilares da sua prática como "uma permanente ambiguidade ao nível da leitura da imagem que nos ruge como repetição mas que, na realidade, está sempre em devir e em transformação" (Faria, 2006, p. 17), e, ainda, a significância que o fenómeno da formação e do aparecimento tiveram num momento fundador do trabalho do artista.

A exposição refletia sobre a natureza interior, íntima e profunda do corpo de trabalho artístico de Fernando Calhau. Fugindo a uma leitura cronológica, a exposição propôs colocar o observador no interior do processo perceptivo e criar articulações e afinidades mais silenciosas entre as obras de Fernando Calhau (Faria, 2006, p. 12). A extensa obra de desenho, que não havia sido exposta na anterior retrospectiva do artista, assumiu-se como pilar estruturante da exposição, á luz do papel significativo e incontornável que o desenho tinha para o trabalho de Calhau (Faria, 2006, p. 11).

De *Convocação II*, e onde compreendemos a exploração da escuridão e do negro que eram tão essenciais à sua obra, assinalo duas séries de desenho de Calhau que vejo como expressão elementar do surgimento e abertura de que fala Nancy (2022). Em primeiro lugar, um conjunto de desenhos de 1990 realizados a aerógrafo e carvão — *#328* (fig. 16) e *#330* (fig. 17). As diferentes tonalidades entre o branco, o cinzento e o preto que a difusão da tinta em spray provoca, aliadas às manchas mais intensas a carvão, transformam a superfície plana do papel em imagem densa e espaço profundo (Faria, 2006, p. 193). Os rastos de tinta mais fortes, as tonalidades, camadas e difusões que o spray permite marcam o gesto que forma (Faria, 2006, p. 193), enfatizam ainda a forma em devir, a forma ainda em processo de se formar. "Aqui, interior à imagem, o fenómeno torna-se em acontecimento, faz-se epifania" (Faria, 2006, p. 193).

Se na primeira série o surgimento e a abertura eram afirmados pela profundidade criada pela difusão da tinta, esses fenómenos são, nos desenhos em díptico de 1981 — *#572* (fig. 18) e *#573* (fig. 19) —, expressados primeiramente pelos espaços deixados em vazio. A

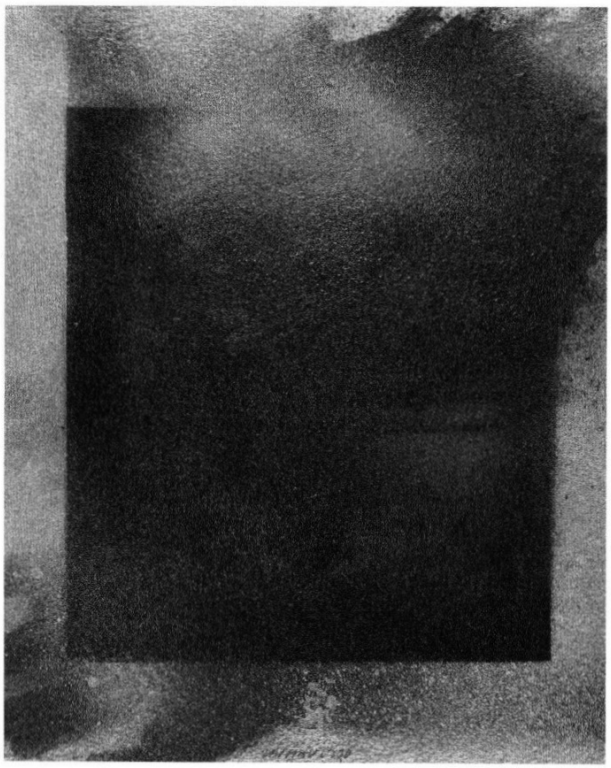

Figura 16 Fernando Calhau, *#328*, 1990. Carvão e spray a óleo sobre papel, 24x19cm. Imagem digitalizada de Faria, 2006, p. 200.



Figura 17 Fernando Calhau, *#330*, 1990. Carvão e spray a óleo sobre papel, 24x19cm. Imagem digitalizada de Faria, 2006, p. 203.

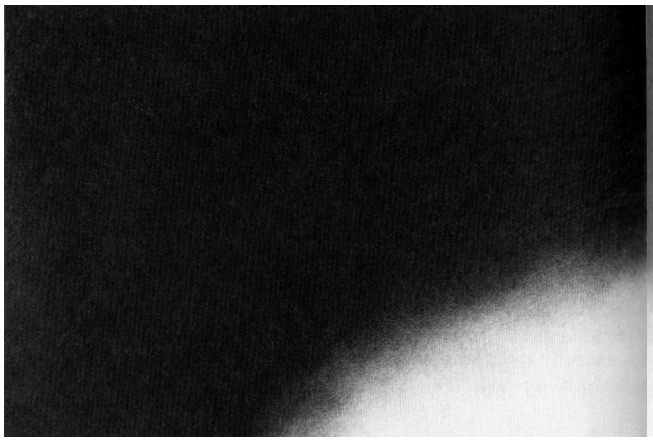

Figura 18 Fernando Calhau, *#572*, 1981. Grafite sobre papel, 70x100cm. Imagem digitalizada de Faria, 2006, p. 234.

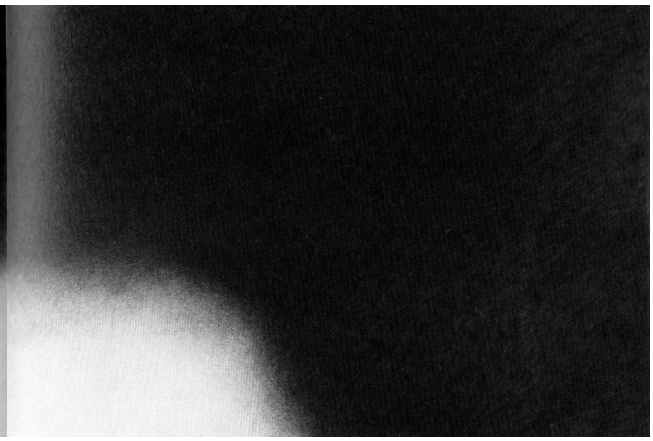

Figura 19 Fernando Calhau, *#573*, 1981. Grafite sobre papel, 70x100cm. Imagem digitalizada de Faria, 2006, p. 235.

mancha intensa do negro que o envolve transforma o vazio do papel em erupção de luz, que por sua vez faz surgir o espaço. O gesto criou o negro denso mas é a não-forma, ou seja, aquele vazio por onde o carvão não passou, a verdadeira forma criadora de profundidade e espaço do desenho.

Os desenhos de Fernando Calhau revelam não só uma manifestação e materialização exemplar do surgimento da forma pelo acto do desenho, como a potência do negro, dos vazios e da técnica de tinta em spray em criar profundidades, revelar gestos e formar espaços — acontecimentos que a minha prática de desenho pretende também evocar.

> O preto é para mim um espaço carregado. É uma atitude, mais do que uma forma de afirmação pictórica. É uma sensação vital, a de estarmos à mercê de um espaço sem orientação. Tal como o cego usa a bengala para poder tocar nas suas referências, nós temos faróis no escuro. Eu introduzo algumas marcações mínimas, não podes aperceber o vazio sem alguma forma de delimitação. (Calhau, s.d., como citado em Faria, 2008)

Encontramos, no trabalho de Jorge Martins, explorações plásticas semelhantes. Os seus desenhos compreendem não só reflexões singulares sobre luz e sombra, forma e fundo, inscrição e espaço vazio, mas, ainda, um intenso questionamento sobre a matéria do desenho e a sua natureza.

José Gil, num ensaio publicado no catálogo *Jorge Martins: Desenhos 1957 - 1987* (1988) pela Fundação Calouste Gulbenkian, debruça-se sobre as questões basilares que sustentam a prática de desenho de Martins, começando por enfrentar primeiro a natureza ambígua do estatuto do desenho. O autor afirma que o desenho, ainda que indispensável à pintura e à escultura, parece apresentar-se como uma prática rudimentar e preparatória, à qual faltariam os elementos plásticos autónomos de técnicas mais independentes (Gil, 1988, p. 15). No entanto, é essa ilusória pobreza que oferece ao desenho a sua potência universal: "como se não fosse possível pintar e esculpir sem saber desenhar; como se toda e qualquer

forma se esboçasse, necessariamente, nessa grafia primeira que traça o desenho. Como se no desenho estivesse contido o mistério do aparecimento e da percepção das formas" (Gil, 1988, p. 15). O que será, então, necessário para que o desenho como técnica ganhe autonomia enquanto prática artística? José Gil (1988) afirma que o suporte, a superfície de inscrição, deve primeiro destacar-se do seu contexto original, o espaço gráfico (p. 15). De seguida, é necessário ainda que o suporte, agora removido, se torne matéria, tornando possível a articulação dos seus elementos em unidades plásticas (Gil, 1988, p. 15). Essa nova matéria plástica possuirá agora a capacidade de referenciar, exprimir e recriar a antiga, e de se referenciar e exprimir a si mesma (Gil, 1988, p. 15). Ainda, ao se transformar, tornar-se-á novamente suporte, mas, invés de suporte de técnica que foi anteriormente, suporte de si mesma (Gil, 1988, p. 15). Ou seja, José Gil (1988) compreende que a superfície de inscrição deixa de ser apenas suporte, torna-se matéria plástica a ser trabalhada, torna-se unidade pictórica da própria linguagem que a explora e que sobre ela se inscreve (p. 15).

Gil (1988) compreende, por isso, que a dificuldade que o desenho têm em se tornar autónomo reside no facto de que, por ser uma prática que nunca deixa de ser inscrição, é raro que através dele se atinja a transformação da matéria em suporte (p. 15). O autor afirma que, por essa mesma dificuldade, os desenhos de Jorge Martins compreendem reflexões e estudos profundos sobre a potência da matéria, sobre a prática e a natureza do próprio desenho (Gil, 1988, p. 16).

Jorge Martins, munido pelo material e a grafite, recorta espaços vazios do papel que destabilizam e transformam não só a matéria inscrita pelo gesto, mas, ainda, o suporte e o espaço do desenho. José Gil (1988) afirma que, "Tal como na pintura, o suporte é integrado na matéria — a grafite torna-se suporte, fazendo do branco do papel um elemento da matéria a trabalhar" (p. 16). Para que o suporte desapareça, ele precisa apenas de se tornar luz — fenómeno que Berger (2005) semelhantemente descreve ao iniciar o desenho —, luz essa que é naturalmente matéria de desenho, matéria a ser trabalhada, inscrita e moldada. É o que acontece nos desenhos *Sem Título* de 1979 (fig. 20) e *Sem Título* de 1977 (fig. 21): a luz incandescente, que as duas formas negras criam ao entrarem em contacto, irradia sobre o

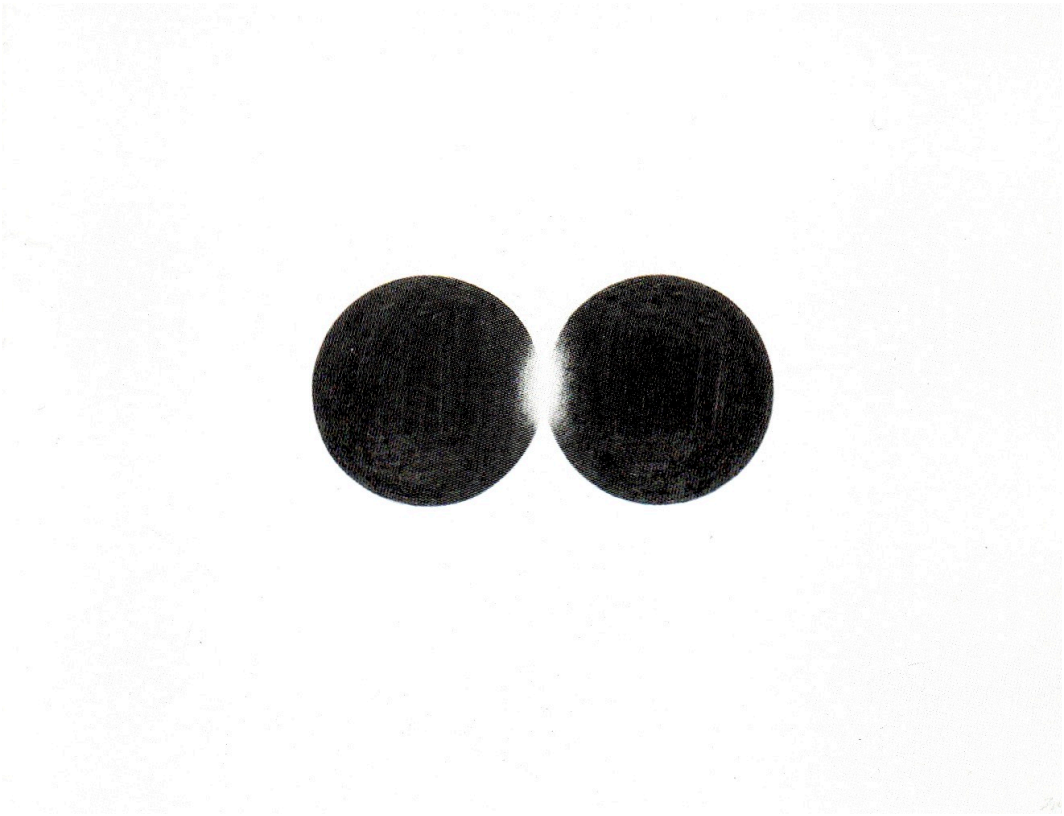

Figura 20 Jorge Martins, *Sem Título*, 1979. Grafite sobre papel. 38x57cm. Imagem digitalizada de Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 73.

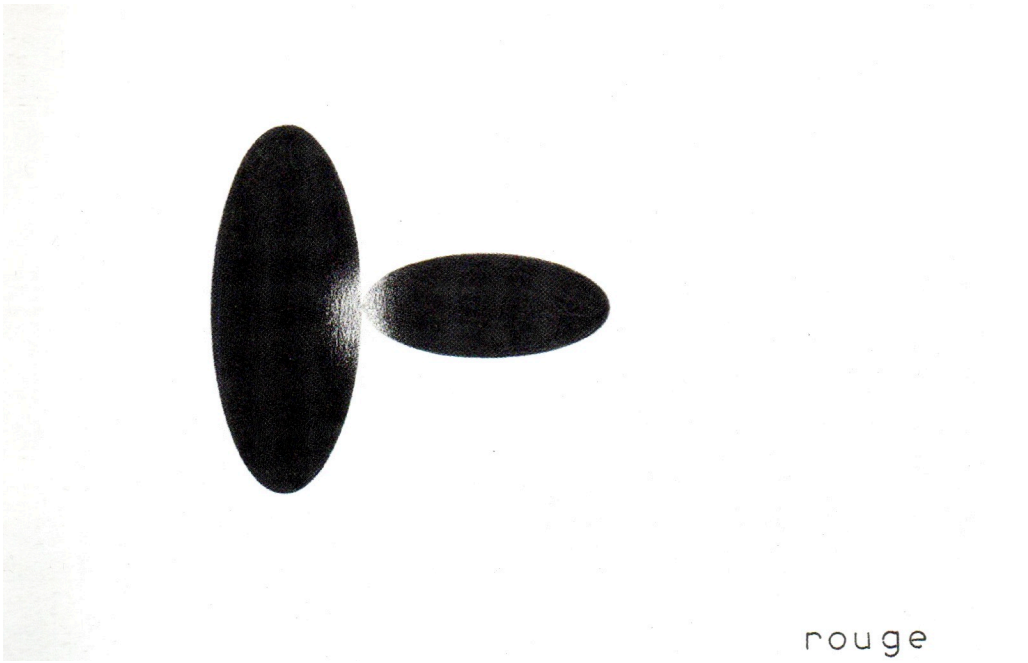

Figura 21 Jorge Martins, *Sem Título*, 1977. Grafite sobre papel. 19x29cm. Imagem digitalizada de Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 69.

branco do papel que a envolve, tornando-o, por sua vez, espaço luminoso.

Martins, ao dissolver o suporte original, faz dissolver também forma e fundo, branco e negro, que agora se invertem e oscilam entre luz e sombra. Os elementos plásticos do desenho sobrepõem-se, dissipam-se, cruzam-se e criam reverberações, ressonâncias, agitações, "sombras onde o olhar descobre uma profusão incontrolável de movimentos" (Gil, 1988, p. 16). Assim, os desenhos de Jorge Martins apresentam não só estudos de luz e sombra, de acontecimentos minúsculos dos seus movimentos, "informuláveis porque apenas esteticamente captáveis" (Gil, 1988, p. 16), das suas particularidades e efeitos na matéria e no espaço, mas ainda uma intensa exploração sobre a natureza e as condições perceptivas que tornam possível o desenho.

José Gil (1988) entende ainda que os desenhos de Jorge Martins, que não são nem abstratos nem figurativos, se definem pela falha, pela descontinuidade (p. 16), e, como no dípticos de Fernando Calhau anteriormente mencionados, exatamente por aquilo que não está, que não é desenhado, pela não-forma, pelo vazio. Eles vertem-se sobre a problemática da representação, da percepção e do olhar: "O vazio primordial como espaço inaugural da visão: eis o que nos dão a ver os desenhos de Jorge Martins" (Gil, 1988, p. 16).

No que agora reconheço como uma afinidade aos questionamentos que sustentam o desenho de Fernando Calhau e Jorge Martins, resgato uma série de desenhos a carvão de diferentes projeções de sombras que observava em passeio pela Mata Rainha D. Leonor. Mais próximos de um olhar fotográfico e estabilizado, o negro e a potência da sombra tomavam o lugar central nestes desenhos iniciais (fig. 22). No entanto, fui ao poucos compreendendo que o particular interesse das projeções da mata não seriam necessariamente as sombras, mas o que elas circundam: a luz. Dos muros e paredes perdidas pelos recantos da mata, baixei o olhar para o chão. Os raios de sol que escapam por entre a folhagem das árvores projectam lóbulos de luz pelos caminhos de terra. Estes pequenos sóis vibrantes pulsam e oscilam, ora se expandem contra a projeção mais negra da sombra, ora se contraem sobre si próprios, sempre em transformação, sobre a influência dinâmica do

ritmo do vento. Sendo resultado do dispositivo de representação que a sombra é, cada formulação de luz é distinta e irrepetível, particularmente ditada pela abundância das folhas e da sua aproximação ao chão. Assim, a sombra foi desaparecendo do desenho, ficando apenas o que dela é essencial para circundar a luz e a diferenciar do fundo branco do papel (fig. 23 - 25). Os pequenos sóis tornaram-se autónomos, desprenderam-se do espaço e da sombra, e a luz tornou-se matéria de desenho. O trabalho tornou-se na procura de materializar estas projeções luminosas, os seus minúsculos movimentos e acontecimentos, e, ainda, de compreender os seus efeitos sobre a matéria e o espaço do desenho.

Também em relação à problemática do vazio tornado forma e da inversão dos elementos plásticos do desenho, destaco uma série de desenhos que realizei a papel cinzento (fig. 26 - 29). Novamente em busca de materializar a intangibilidade da sombra, de concretizar as suas formações e de encontrar as variações da aura espectral que a circunda, encontrei uma particularidade que o papel cinzento oferece ao que sobre ele desenho. Se o papel branco se torna luz intensa e ilimitada ao começar o desenho, o papel cinzento parece já ter, naturalmente e por si próprio, qualquer coisa de espectral. Após o primeiro gesto de desenho, o seu tom e grão ligeiro parecem envolverem-se com a mais suave passagem de grafite ao ponto de desfocar os limites da sombra desenhada. Como compreendeu José Gil (1988) sobre o branco do papel nos desenhos de Jorge Martins, também aqui o cinzento se torna "um elemento da matéria a trabalhar" (p. 16). Ora trabalhado por efeito e consequência da inscrição das manchas e nuances da grafite, das formações da sombra e do espectro. Ora, como Jorge Martins e Fernando Calhau, pelas zonas deixadas vazias que, ao envolverem a grafite e o espaço desenhado, destacam-se do fundo vazio e tornam-se forma vazia, tornam-se não-forma e emanam luz ora intensa ora mais espectral e nebulosa.



Figura 22 *Sem Título*, 2022. Carvão sobre papel. 42x59,4cm.

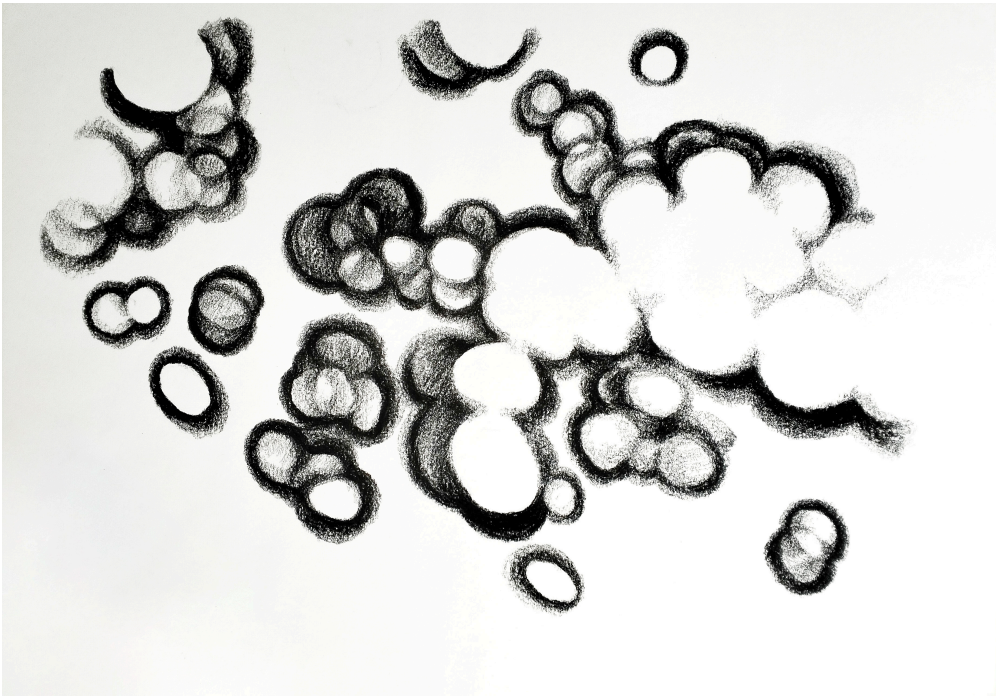

Figura 23 *Sombras a Céu Aberto IV*, 2022. Carvão sobre papel. 42x59,4cm.



Figura 24 *Sombras a Céu Aberto V*, 2022. Carvão sobre papel. 42x59,4cm.

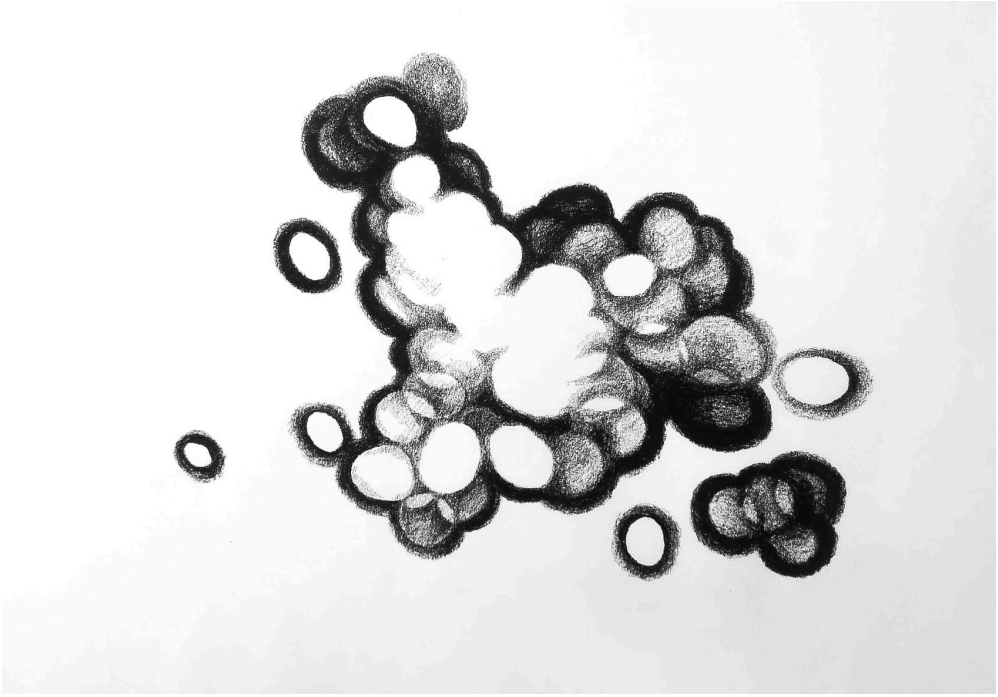

Figura 25 *Sombras a Céu Aberto VI*, 2022. Carvão sobre papel. 42x59,4cm.

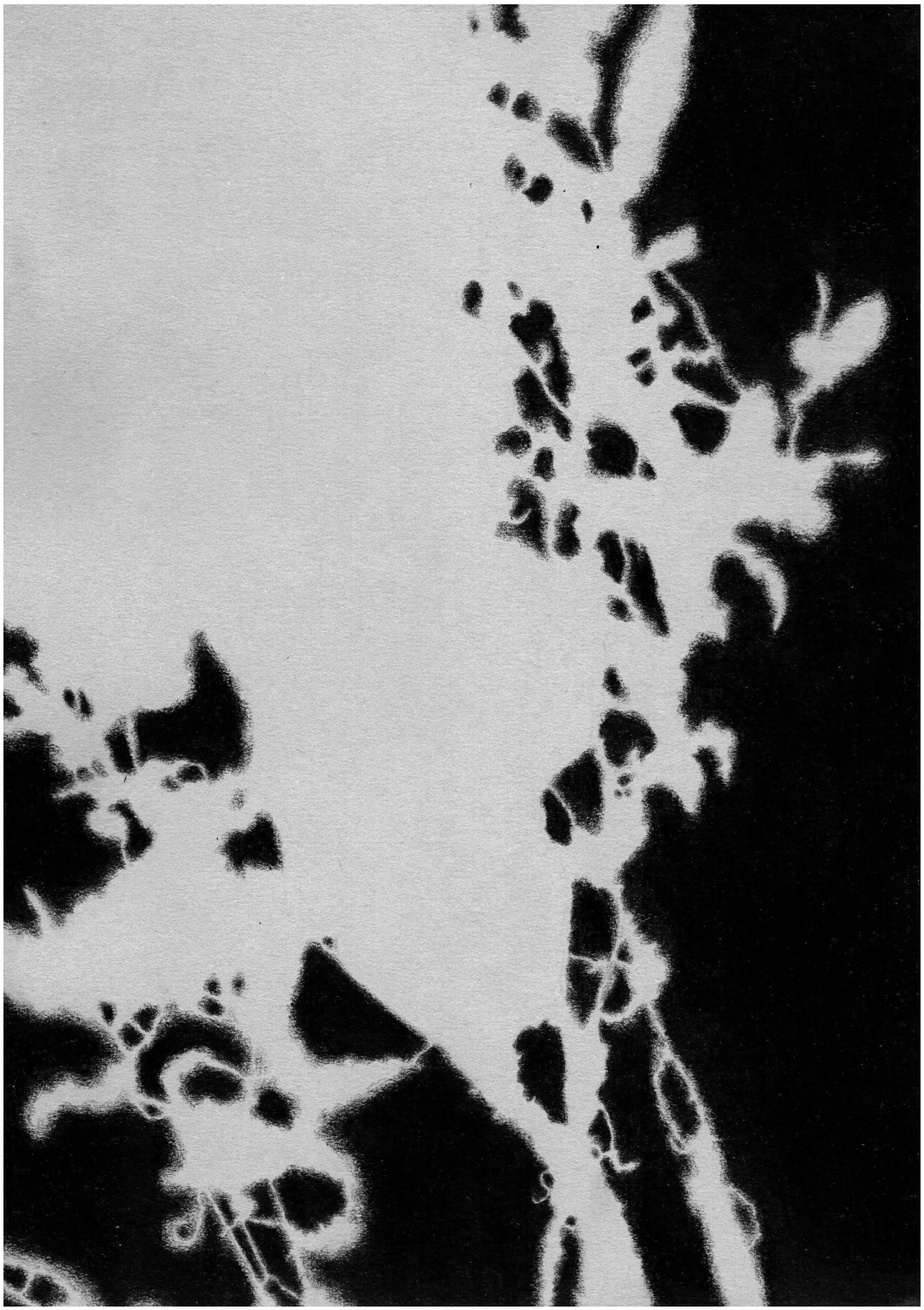

Figura 26 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

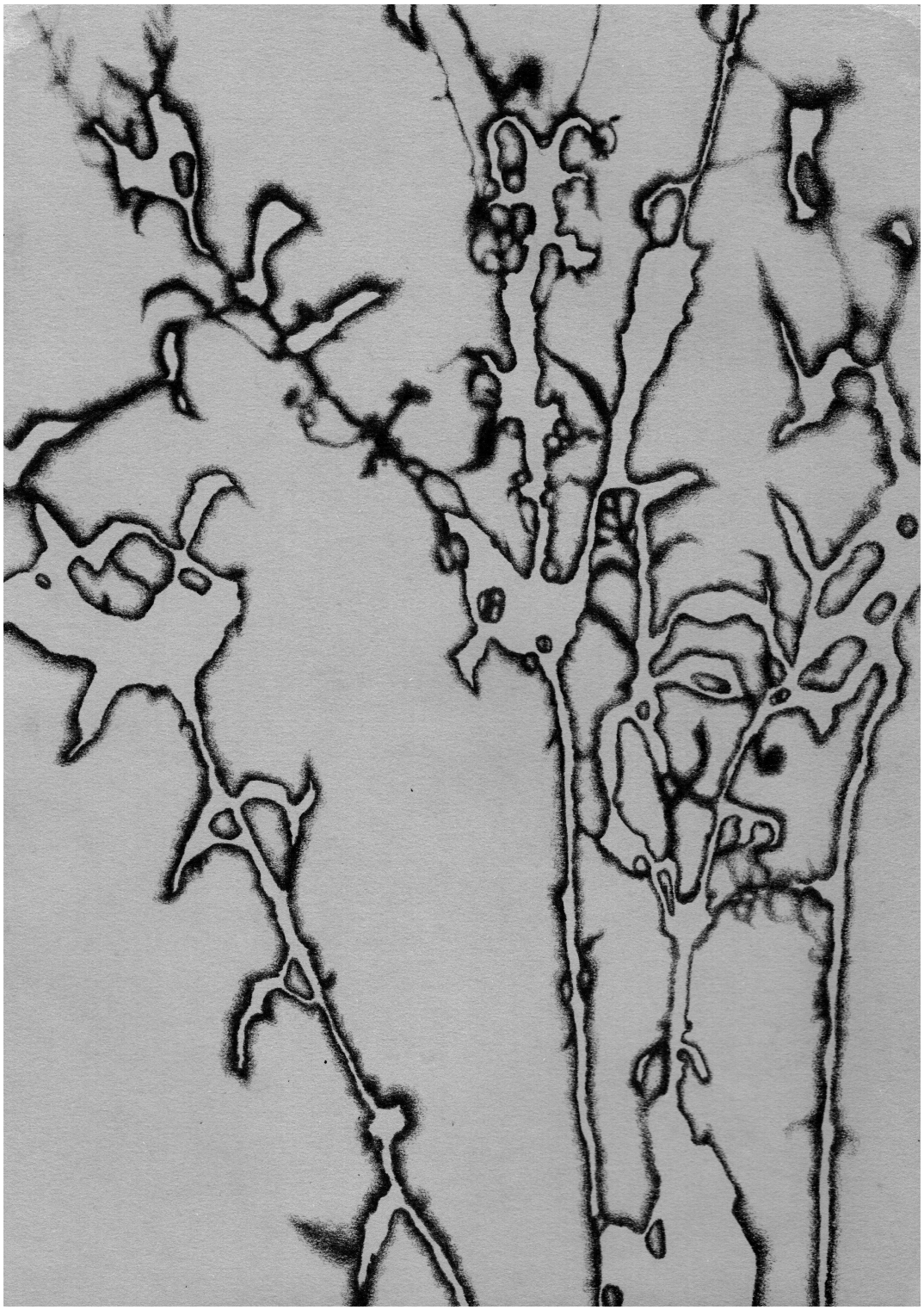

Figura 27 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

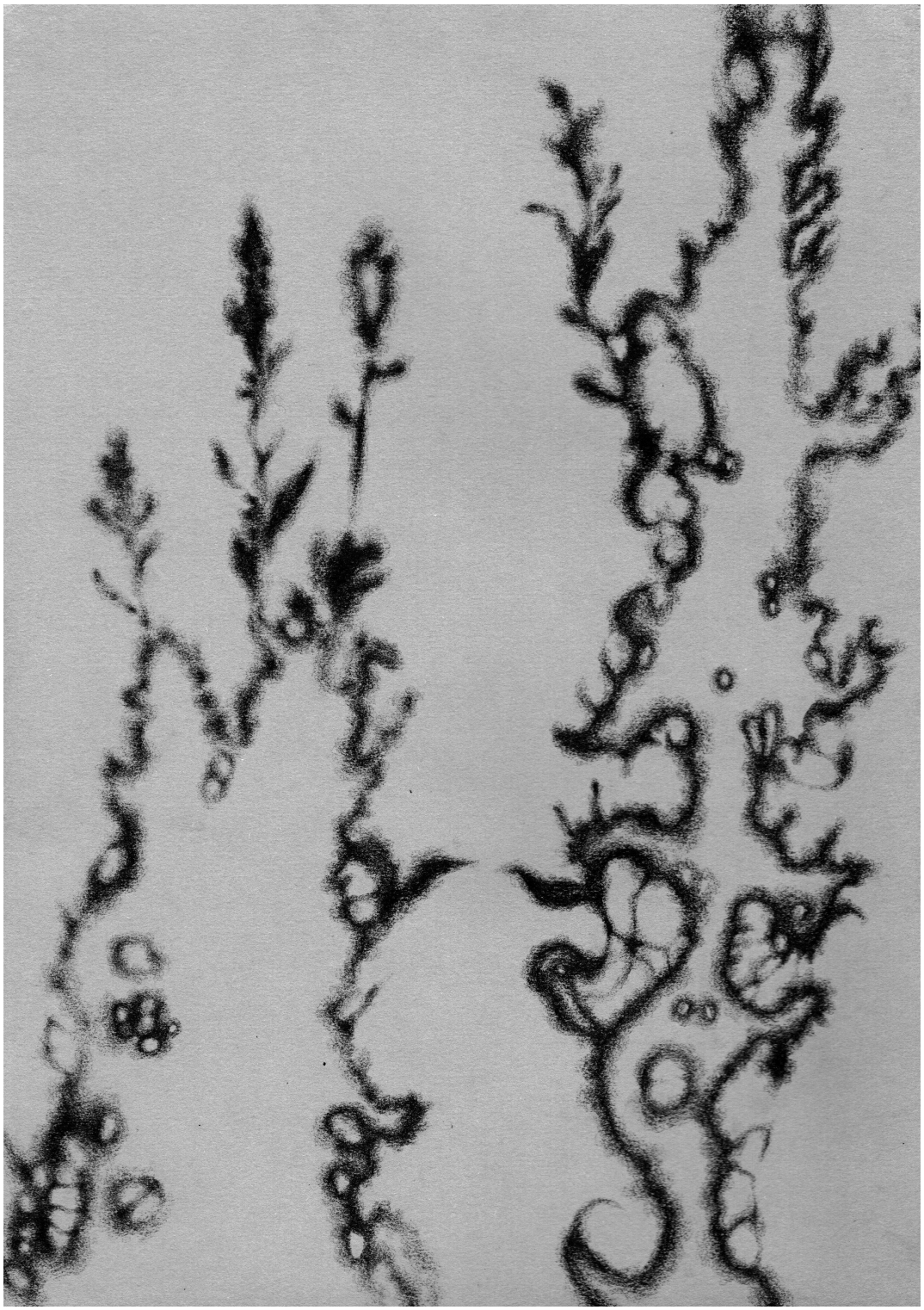

Figura 28 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

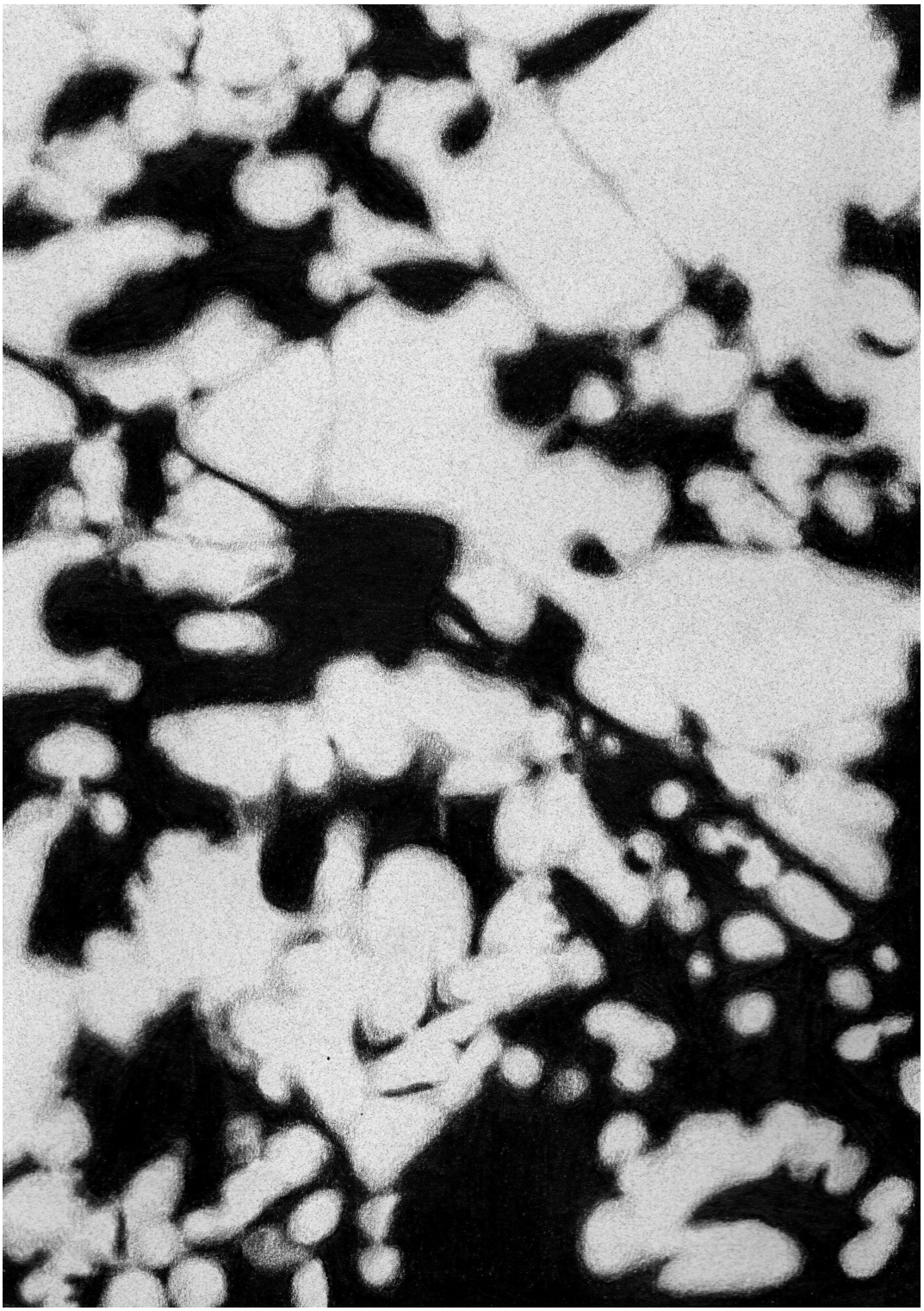

Figura 29 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

Na verdade, no desenho de sombras tudo é capaz de se inverter e desdobrar. Se a sombra é ela própria matéria de desenho, se espelha e reflete as suas questões mais naturais, parece-me justo que o desenho delas vá naturalmente inverter e misturar elementos plásticos do desenho. Ela é lhe tão essencial e intrínseca que desenhá-la não pode se não ser um ato questionador de todos os elementos e matérias, até mesmo do próprio gesto de desenho. Sombra é tanto forma e fundo, cheio e vazio, matéria e suporte, quanto é o desenho.

> Quando deixamos de estar certos sobre qual é a substância e qual é a sombra, acabamos a questionar a hierarquia e a autoridade. Temos o sentimento profundo de que uma qualidade não tem prioridade sobre o seu contrário, antes ambos existem num estado de reciprocidade. O carácter reversível dos enunciados torna-se fonte de novos vislumbres, novos entendimentos. (Brett, 2003, p. 60)

Esta relação de reciprocidade e transformação entre as matérias do desenho, particularmente entre o cheio e vazio, é o foco central de François Cheng em *Empty and Full: The Language of Chinese Painting* (1994). O autor objectiva compreender a linguagem da pintura chinesa e os princípios fundamentais segundo os quais ela opera. Desse modo, Cheng (1994) encarrega-se, durante a primeira parte do livro, de explorar uma noção essencial mas frequentemente esquecida entre os elementos de uma semiótica da pintura chinesa: precisamente, o vazio (p. 35). Na estética e cultura chinesa, o vazio não é uma entidade vaga ou não-existente, mas algo dinâmico e ativo (Cheng, 1994, p. 36). Cheng (1994) afirma que, estando intrinsecamente interligado com ideias centrais da filosofia chinesa, como a respiração vital e o princípio do *yin* e *yang*, o vazio é o lugar preeminente da transformação: "*Emptiness introduces discontinuity and reversibility into a given system and thus permits the elements composing the system to transcend rigid opposition and one-sided development*" (p. 36). Ao sermos confrontados com pinturas em que o espaço vazio governa a composição, sentimos essa presença não-inerte, que possui agência e força sobre os elementos com que partilha espaço, que conecta o mundo visível da pintura ao invisível (Cheng, 1994, p. 37). Com o vazio entre, por exemplo, a montanha e a água forma-se a

impressão de que a montanha seria capaz de penetrar o vazio e de se transformar em água, e, da mesma maneira, de que a água poderia erguer-se e tornar-se montanha (Cheng, 1994, p. 37). Por efeito do vazio, montanha e água deixam de existir como elementos opostos, estáticos e rígidos, tornam-se concretizações dinâmicas de transformação e metamorfose (Cheng, 1994, p. 37).

IV.I. ESPAÇOS EM TENSÃO E EQUILÍBRIO

Em 2005, foi publicado um catálogo aquando da exposição de Lourdes Castro *À Sombra: Desenhos sobre papel* (2005). Nele contam textos sobre a prática de desenho da artista, um deles escrito por Sylvain Lecombre, historiador de arte e curador francês.

A exposição foi composta por desenhos a lápis sobre papel — técnica simples mas, como Lecombre (2005) afirma, em harmonia com os objectos do quotidiano que a artista fixou ao contornar as sombras (p. 12). Longes do modelado e sombreado académico, as sombras de Lourdes Castro são silhuetas nítidas ou deformadas, sem detalhes interiores (Lecombre, 2005, p. 12). A artista contorna as sombras com um traço criador de fronteiras e limites entre espaços de qualidades distintas (Lecombre, 2005, p. 13).

> O traço é activo, partilha e distribui o espaço, repartindo de uma e de outra parte pelo seu traçado fino e sinuoso ou rectilíneo, único ou múltiplo, superfícies sem medida própria, espécie de charneira fazendo baloiçar o olhar de vastas extensões infinitas a finas faixas de claridade, assegurando o equilíbrio instável dessas massas assimétricas e sem espessura de papel branco. (Lecombre, 2005, p. 13)

O seu traço é delimitador de espaços que estão, simultaneamente, em tensão e equilíbrio, mas essas fronteiras ditadas pelo contorno são transparentes, sempre dispostas a serem invadidas por outras linhas (Lecombre, 2005, p. 13). Para Sylvain Lecombre (2005), o desenho de Lourdes Castro expressa a verdadeira experiência da sombra, "essa parte da realidade impalpável, distorcida, elástica, imperceptível, fantasmagórica e fugitiva, de que a linha e os espaços que ela desdobra em torno dela são, em matéria de desenho, o equivalente mais perfeito" (p. 13).

> A sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o desenhar; é, creio, um novo olhar sobre o que



Figura 30 Lourdes Castro, *Sombras de rainúnculos*, 1977. Lápis grafite sobre papel, 76,5x57,5cm. Imagem digitalizada de Ribeiro & Ruivo, 2005, p. 19.

> me rodeia. A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto que um contorno é qualquer coisa feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. O contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente. E, para mim, é ir ainda mais longe. (Castro, 1963, como citado em Pereira, 1992, p. 51)

A minha série *Desenhar a Luz* tem claramente uma afinidade muito próxima aos desenhos de contornos de Lourdes Castro. Mas parece-me que o ponto de contacto mais fértil é a potência da linha como criadora e delimitadora de espaços tanto em tensão como em equilíbrio. Em *Desenhar a Luz*, é a linha, e não a planta e as suas formas, ou, essencialmente, a mancha, que cria e constrói a força e o movimento do espaço. O meu traço persegue o movimento da sombra e os contornos nunca se delimitam na totalidade, as

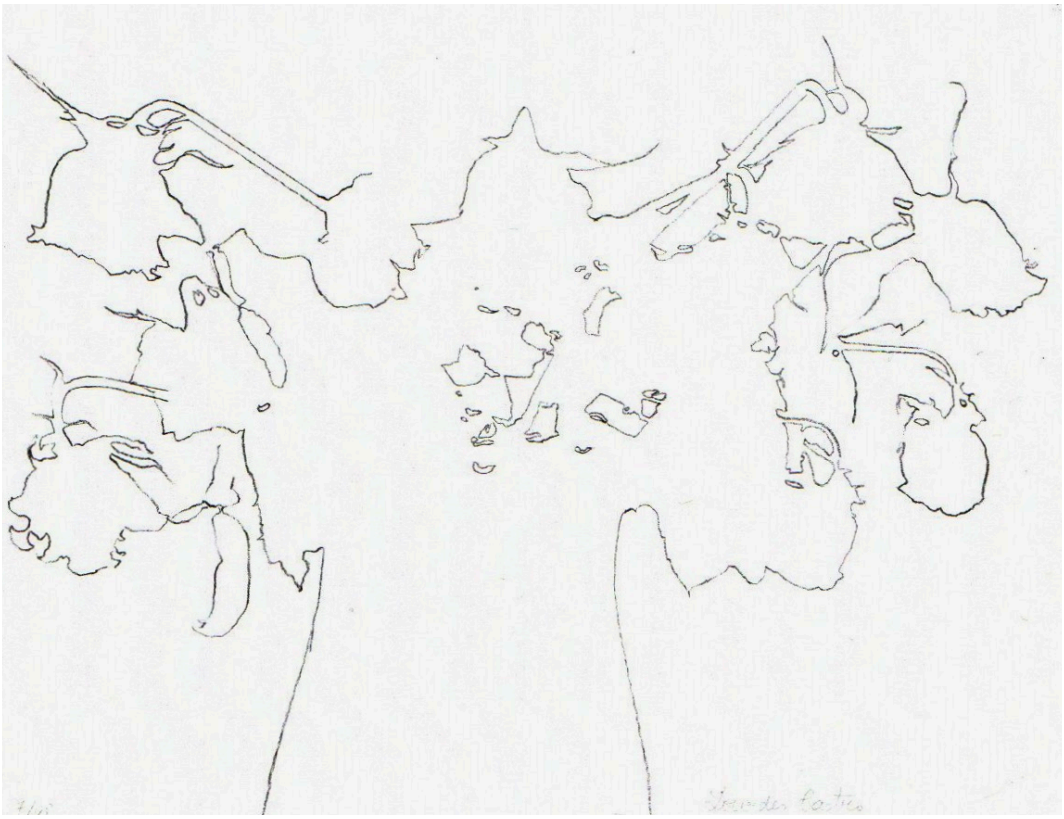

Figura 31 Lourdes Castro, *Rosa Schatten*, 1978-79. Imagem impressa em offset do álbum *les ombres*. Imagem digitalizada de Ribeiro & Ruivo, 2005, p. 36.

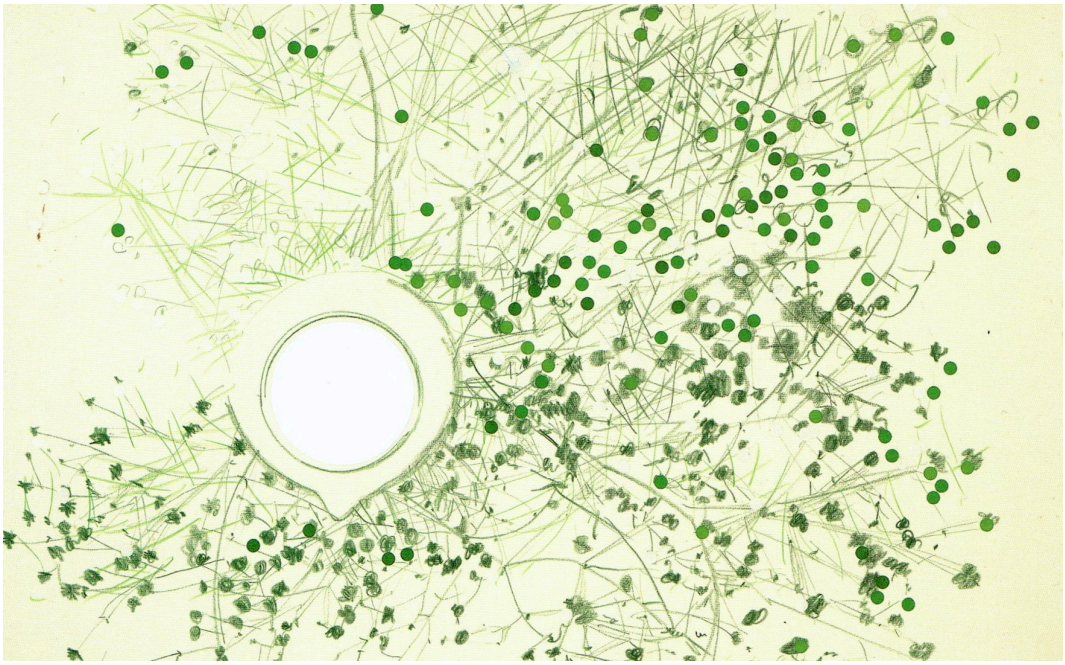

Figura 32 Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Miosótis)*, 1984. Lápis sobre papel, 37,5cmx55cm. Imagem digitalizada de Ribeiro & Ruivo, 2005, p. 58.



Figura 33 *Desenhar a Luz XIV*, 2024. Caneta sobre papel, 29,7x21cm.

linhas misturam-se e sobrepõem-se. Sem horizonte, perspectiva, início ou fim, o espaço torna-se apenas ritmo, movimento, caracterizado pela vibração da sombra, da luz, da linha e do gesto. Realizada seguindo o desejo e a agência da sombra, sem que eu projecte intenções sobre o seu caminho e finalidade, a linha parece possuir energia própria, transmitida pela sombra. A mão e o gesto acompanham essa vibração energética.

Também Jean-Luc Nancy (2022) explora esta ideia da potência e energia da linha. O autor compreende que a expressão de Matisse *o desejo da linha*, não é metafórica, e que o artista estaria de facto a falar de um desejo que a linha possuí e que é necessário seguir (Nancy, 2022, p. 97). A linha não é inerte, ela é precisamente o jacto, a flecha, o lance em que a mão e o rasto se formam em conjunto, e um por consequência do outro. Nesse lance, no movimento entre a mão e o rasto, sente-se energia, pulsão, pensamento e experiência que se expressam na vibração do traço (Nancy, 2022, p. 97).

Nancy (2022) entende a linha como o ponto de contacto entre o pensamento e o gesto, a mente e a mão, a sensibilidade e a actividade, de onde nasce a forma: "toda a manuseabilidade e a manipulação conjuntas do que é posto em acção, ou seja, de uma actualização do que nem estava escondido, nem era dado, mas se inventava com o seu gesto" (p. 97). A linha é nascimento e origem, ela divide e dispõe o espaço à medida em que o forma, ao mesmo tempo abrindo-lhe possibilidades, afastamentos e proximidades. A delineação distingue, diferencia e distribui (Nancy, 2022, p. 98).

Nancy (2022) afirma que podemos nomear isto de emoção, de sentimento, de agitação, que propagam e motivam a delineação pelo prazer — "pelo prazer de delinear, (...) pela repetição, no sentido original (...) do que só pode ser pedido ou chamado ou atraído a si: em direção a um contorno, uma figura, uma identidade ou um sentido" (p. 98). O desejo da linha sente o gesto que precedeu o traço, o corpo que precedeu o gesto, e toda a pulsão e pensamento que motivou o corpo.

Se em *Desenhar a Luz* é a linha que age como criadora de espaços permeáveis e transparentes, que potencia e materializa os ritmos, tensões e equilíbrios no desenho, em *Pelas Sombras…* os elementos invertem-se e são a mancha e a planta que assumem essa potência.

No desenho a tinta spray, essas potências, tensões e equilíbrios surgiram e revelaram-se precisamente no momento da realização de *Pelas Sombras… I* e *Pelas Sombras… II*, dois trípticos de 100x210cm. O aumento da escala nesta série de trabalho obrigou-me a pensar o espaço do desenho de uma maneira mais alargada e numa proximidade maior com as questões da pintura. Os desenhos anteriores, ainda que realizados já com ramos e folhagens maiores, fixavam apenas um momento e uma manifestação de uma única sombra, e, assim, sentiam-se isolados e quase que removidos de espaço. No entanto, em *Pelas Sombras… I* (fig. 30) e *Pelas Sombras… II* (fig. 31), as plantas passaram a existir num espaço vivido e habitado por outras plantas. A inclinação da primeira sombra é, por isso, sentida pela segunda, que por sua vez sente também o movimento da terceira, e, ainda, influenciadas pelo vento que agora parece entrar no desenho, ocultam ou revelam outras sombras. Semelhantemente, John Berger (2005) refere que com o primeiro traço no desenho a natureza da página se transforma (p. 10). Ainda, com o traçar da segunda linha, não se altera exclusivamente a página, transforma-se também a natureza da primeira linha desenhada. O segundo traço ofereceu sentido e significado ao primeiro:

> *Juntas, las dos líneas sujetaban los bordes de la zona que había entre ellas, y esta zona, en tensión por la fuerza que en su momento había dado a toda la página la potencialidad de profundidad, se levantaba como para sugerir una forma tridimensional*. (Berger, 2011, p. 11)

O espaço do desenho tornou-se transparente e elástico, ganhou ritmo mutável e transformável pelas sombras e pelas plantas, são elas, as suas formas e relações que constroem as tensões e os equilíbrios do desenho. Em *Pelas Sombras… I* (fig. 30) o ritmo sente-se mais brusco, as plantas viram-se sobre si próprias, empurram-se e quase que lutam



Figura 34 *Pelas Sombras… I*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 100x210cm.



Figura 35 *Pelas Sombras… II*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 100x210cm.

pelo espaço. Contudo, em *Pelas Sombras… II* (fig. 31), parece que as plantas dançam mais delicadamente ao ritmo de uma leve brisa. Ainda, e reatando a perspectiva de François Cheng (1994), é essencial para estes novos ritmos a presença do espaço vazio. Sem ele não seria possível percepcionar as tensões e os equilíbrios das formas, as relações e dinâmicas criadas pelas plantas. O vazio subsiste aqui como uma presença ativa que age sobre os elementos com que partilha o espaço do desenho. A forma e o vazio não existem independentes, mas antes numa simbiose que possibilita movimento, ritmo e transformação.

Este novo entender do espaço no meu desenho anunciou-me que as dinâmicas que nele fixo surgem do interior da planta. As tensões, os equilíbrios e os ritmos que o desenho ganha são próprios da planta, que por sua vez as possuí conforme as suas folhas, ramos, articulações, inclinações… O processo tornou-se então em atentar essas forças distintas e singulares de cada ser vegetal, eles tornaram-se guias e agentes ativos, e passaram também a desenhar no espaço. A primeira planta, ao surgir e aparecer no desenho, ao se tornar sombra materializada, informa-me da planta que a seguirá, do seu posicionamento e inclinação. Aos poucos, com cada sombra e materialização, constrói-se um espaço único e irrepetível, construído por forças, ângulos, articulações, tensões e equilíbrios, contactos e distâncias, superfícies e profundidades…

Não muito distante desta concepção, também Jonh Berger (2005) destaca a questão de potência e força existentes no interior da forma e da figura desenhada. O autor refere que se a pose do seu modelo é, por exemplo, principalmente vertical, então todos os seus pequenos movimentos, ângulos e tensões estão relacionados com essa mesma energia vertical (Berger, 2011, p. 9). O autor compreende que é a possibilidade de movimento, de tensão irregular e momentânea da figura, em relação aos limites do papel e às diferenças entre linhas, que os traços e decisões do desenho devem expressar, e que a tarefa do desenhador é medir o desenho através de forças, ritmos, volumes e deslocamentos (Berger, 2011, pp. 9, 12).

Se planta possuí força, tensão e movimento próprio e se a sombra é o substituto mais fiel da figura, por transformar uma materialidade física em projeção e aparência, parece-me justo afirmar que a sombra manterá todas essas forças, tensões e movimentos. Mais do que mantê-los, penso que é na sombra que essa energia mais fortemente se sente. Por não possuir ornamentações ou detalhes interiores, a sombra joga apenas com imaterialidades elementares, com ritmos, ângulos, forças e articulações. Se o desenho deve expressar essas energias, e se o artista deve medi-lo através delas, olhemos então para a sombra como a mais fiel e sincera transmissora dessas forças, e para o seu desenho como a materialização e fixação das mesmas.

Ainda, é importante notar que nos desenhos a preto (fig. 36) o alto contraste com o branco evidencia uma sombra forte e destemida, resultado de uma luz intensa. Relembra, ainda que sendo o seu negativo pela inversão do preto e branco, as sombras negras projectadas nas paredes limpas e brancas quando as nuvens não escondem o sol e ele recorta afincadamente as plantas e as árvores. Enquanto isso, quando a cor cinzenta é introduzida (fig. 38 e fig. 39) a diferente dispersão dos tons evoca uma sombra mais espectral e difusa, como as sombras tímidas e menos materiais da alvorada ou do crepúsculo. Nestes desenhos a fixação da forma da planta a cinzento é realizada sobre o preto, não divergindo por isso do processo de desenhos em que o preto se concretiza sobre o branco do papel.

No entanto, o desenho da fig. 37 distingue-se por possuir tanto o cinzento e o preto, como o interior da planta deixado a branco. Aqui, a forma da planta é fixada em dois momentos distintos: num primeiro instante é concretizada a cinzento; num segundo a preto, em que, sem ocultar totalmente a primeira camada, se cobre o espaço que a envolve. Assim é possível constituir profundidade ao negro, maior nebulosidade e intangibilidade à sombra, e um outro nível de fixação do seu movimento, simulando quase um arrasto.



Figura 36 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x234cm.



Figura 37 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 147x130cm.



Figura 38 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre cartolina, 70x100cm.

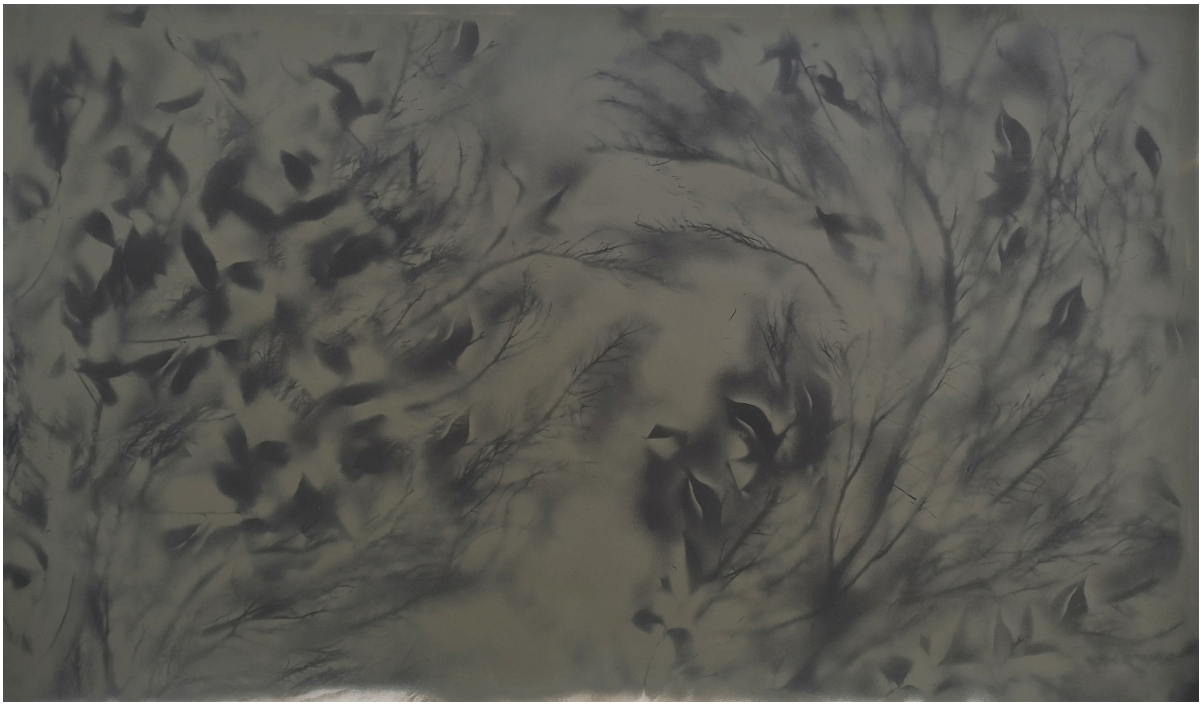

Figura 39 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 91x154cm.

O culminar deste novo mote de pensar o espaço deu-se com a realização de *As florestas constroem-se de sombras I* (fig. 36) e *As florestas constroem-se de sombras II* (fig. 37). Dois desenhos de 678cm de comprimento, pensados e realizados para serem montados frente a frente, em diálogo constante, e a darem continuação às janelas da sala de exposição. Assim, começa-se um passeio pela floresta de sombras que é, a meio, interrompida pela paisagem de uma floresta real e concreta — planta em confronto com sombras, paisagem real em confronto com as sombras e o espaço construído do desenho. O trabalho joga com todas as dualidades e concepções que a sombra afigura e o desenho reflecte: presença e ausência, figura e sombra, imagem e desenho, matéria tangível e intangível… Ainda, em cada desenho se expressam espaços distintos, ritmos e forças singulares ditadas pelas plantas escolhidas.

O intuito de incitar um passeio pela paisagem criada no desenho aproxima-se da perspectiva da pintura chinesa que é, como François Cheng (1994) esclarece, essencialmente aérea, diferindo da perspectiva linear que pressupõe um ponto de vista fixo e um de convergência (p. 91). O pintor assume uma posição de trabalho em que a sua altura lhe oferece uma visão geral da paisagem mas, ao mesmo tempo, ele move-se pela pintura ao ritmo da dinâmica do espaço, contemplando-o de longe, de perto e de variados ângulos (Cheng, 1994, p. 91). Pensada principalmente como uma organização mental, e seguindo 'leis' como *li-wai* (dentro-fora) e *chi-yuan* (perto-longe), a perspectiva das pinturas chinesas é essencialmente uma questão de equilíbrio e contraste (Cheng, 1994, p. 91). A composição desta particular perspectiva, o diálogo entre elementos presentes e representados e o espaço vazio incitam um deambular perceptivo e introspectivo pela paisagem, ditado e guiado pelas dinâmicas e forças nele concretizadas.



Figura 40 *As florestas constroem-se de sombras II*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x678cm.



Figura 41 *As florestas constroem-se de sombras I*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x678cm.



Figura 42 *As florestas constroem-se de sombras II*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x678cm. Detalhe.

V. Planta enquanto Forma que Desenha

Desde do início do meu trabalho sobre a sombra que surgem questões relativas à minha relação com a planta: porquê as plantas?, porquê a intensa exploração da sombra de seres vegetais, por oposição à sombra de objectos ou de pessoas? Por ser um interesse tão natural, as minhas respostas eram sempre algo reservadas e de frágil elaboração, em parte pela minha dificuldade em traduzir um sentimento tão intuitivo e que tão longe parecia estar de uma linguagem verbal e objectiva. Qualquer explicação simbólica ou emocional sobre a planta seria, para mim, forçada ou falaciosa. Assim, a resposta era a mais simples e sóbria: as sombras das plantas, as suas formas e projeções, sempre me foram mais interessantes e desafiadoras, as mais próximas a qualquer sentido de introspecção ou intimidade, tanto comigo como com o desenho; ao contrário das sombras de pessoas, que habitualmente se projectam em formações pouco complexas, e das sombras dos objectos, que sempre senti serem demasiado artificiais.

No entanto, o desafio de escrever uma dissertação sobre a minha prática artística obrigou-me a aprofundar-me mais neste assunto — não o fazer seria tanto deixar uma grande parte do trabalho de lado, como perder uma oportunidade de eu mesma o entender melhor. Senti momentaneamente que, por isso, a simplicidade da minha resposta não seria suficiente para fundamentar a importância das plantas. Certamente que devia existir em mim uma resolução mais emotiva do que simplesmente a forma da planta e da sua sombra.

Foi com o encontro da introdução de Maria Filomena Molder ao livro *A Metamorfose das Plantas* (1993) de Goethe que compreendi a pureza da minha intuição inicial. Senti validada a minha relação com a planta, e de que ela surgisse, não de um possível sentimento ecológico, simbólico ou emocional, mas precisamente da sua forma genuína, da forma que ela é, da forma que ela desenha — tanto em si mesma, como no desenho — e, por consequência, da forma da sua sombra.

Nessa mesma introdução, Molder (1993) explora e apresenta minuciosamente o pensamento morfológico de Goethe, esclarecendo as suas investigações e questões basilares, defendendo que o principal interesse da morfologia é precisamente o da forma como figura desenhada no espaço, sobretudo, da forma como "dinâmica que se revela numa história, na passagem de uma manifestação a outra, história que não se constitui como uma sequência indiferenciada, mas que tende a alcançar um climax de perfeição" (p. 27). A autora assinala que a natureza, segundo o pensamento morfológico, se expressa como a totalidade das formas, por meio do aparecimento e desaparecimento, da transitoriedade e transitividade, por meio do desenho no espaço, da alteração e narrativa que ela molda (Molder, 1993, p. 27).

Assim, o princípio central da morfologia é o entender de que tudo o que aparece é, e tudo o que é, ao aparecer, mostra-se e significa-se a si próprio (Molder, 1993, pp. 27-28). Esse aparecimento revela e assinala, simultaneamente, a sua relação consigo próprio e com o outro; “o que é configura-se, toma forma” (Molder, 1993, p. 28). Desse modo, o pensamento goethiano procura entender a forma, as relações e efeitos que esta tem sobre outra (Molder, 1993, p. 28). Segundo a autora, Goethe compreende a forma como algo que qualifica o espaço ritmicamente, como ritmo formativo investido de dinamismo e energia própria, de “ânsia de realização” (Molder, 1993, p. 28). A forma tanto é algo em movimento, como se constrói a si própria em movimento, é algo sempre em devir e em vias de ser, ela própria é formação, transformação e metamorfose (Molder, 1993, p. 28). A compreensão da forma é, por extensão, o entendimento da vida própria da sombra. Como forma natural e elementar, também a sombra configura o espaço ritmicamente, espacializa tempo, ritmo e presença. As suas projeções efémeras existem, por via das plantas, da luz e do vento, em constante metamorfose, formando-se e reformando-se continuamente. A sombra será a forma inaugural mais fiel para enquadrar a ideia de forma como figura desenhada no espaço. Seja no espaço natural, onde as suas formações se desdobram em toda uma infinitude de possibilidades, onde a sombra oscila entre formar-se luz ou reformar-se sombra. Seja no espaço do desenho, em que ansiosa por se realizar, a sombra se forma uma e outra vez, transformando-se a si e ao desenho, à medida que ela mesma o forma.

Molder (1993) coloca em evidência que "Cada forma é algo em aproximação histórica de si própria e da nossa possibilidade de a conhecer, reconhecendo-se através das suas transformações" (p. 17). A essência de uma coisa capta-se e apreende-se na sua efectividade e através de um movimento ou impulso que configura a história das suas ações, de uma imagem sintética das suas formas manifestadas (Molder, 1993, p. 17). O procedimento em Goethe interroga e debruça-se, por isso, sobre o caminho que as coisas tomam até ao seu aparecimento, sobre o caminho que leva ao encontro (Molder, 1993, p. 18). O princípio de que a realidade genuína de uma coisa se exprime ao mesmo tempo que se mostra e desenvolve — e, assim, aparece — sustenta a morfologia e o procedimento goethiano, dirigindo-se também às explorações centrais de *A Metamorfose das Plantas* — qual a verdadeira essência da planta?, o que é uma forma (Molder, 1993, p. 18)? Molder (1993) afirma que Goethe responde a estas questões através de uma paciente observação e descrição dos processos da vida e do crescimento das plantas, fazendo a trama do ensaio incidir sobre a formação e transformação dos seres vegetais, que, como o autor considera, se expressam essencialmente em dinâmicas expansivas ou contractivas caracterizantes e regentes do espaço que a própria planta constrói e altera (p. 18). O estudo da metamorfose das plantas revela esse jogo económico de forças e formações que a planta concretiza no seu processo de crescimento (Molder, 1993, p. 18). O movimento do crescimento da planta provêm de um ser que muda, que transita de uma fase para outra pela transformação da forma, revelando, simultaneamente e em cada uma das suas fases e transições, a sua forma originária (Molder, 1993, p. 19). Ainda, Molder (1993) assinala que o espaço-tempo do crescimento não se trata de uma ocupação sucessiva de certos pontos ou momentos estruturados e homogéneos, mas, antes, de uma qualificação rítmica do espaço:

> (…) a discontinuidade do crescimento das plantas está associada (…) à alteração do espaço de acordo com o desenho que a planta vai fazendo, desde os cotilédones até ao fruto, desenho que é atravessado e dirigido por impulsos de intensificação, sendo cada forma o anúncio, o sinal de outra, e sendo a sucessão das formas, renovando-se ciclicamente, o caminho da sua história individual em direção à epifania mais perfeita. (p. 19)

É precisamente nas passagens, nas transições e nas variações entre ações, forças e formações, onde o vestígio da decifração se torna visível, que o segredo da metamorfose da planta se revela a nós.

Este pensamento morfológico sobre a planta reflecte aquela que Nancy (2022) estabeleceu ser a natureza, também ela essencialmente morfológica, do desenho. Isto porque as questões centrais da perspectiva e do procedimento goethiano relativos ao estudo da forma são também investigações que pertencem à ordem do desenho. Como se materializa a intangibilidade da forma da sombra, como se entende as suas transformações e manifestações? Qual o caminho da forma, da planta e da sombra até à sua materialização, que efeitos têm sobre si próprias, sobre as outras, sobre as matérias do desenho e do espaço? Esta preocupação subsiste ainda no entendimento do desenho como procura e encontro da forma através das suas manifestações e metamorfoses. Também o princípio goethiano de que a realidade e a essência da forma se exprimem em simultâneo com o seu aparecimento, desenvolvimento, força e impulso (Molder, 1993, p. 18) remete para a compreensão de que no desenho o gesto e a força do surgimento da forma revelam, no momento em que a fazem nascer, a sua essência (Nancy, 2022, pp. 19-20). Ainda, as formações e transformações das plantas regem-se por dinâmicas expansivas e contractivas que configuram o espaço que elas constroem (Molder, 1993, p. 18). Este modo da forma de se moldar a si própria e ao espaço encontra-se não só nas plantas, mas também nas sombras que elas projectam, na luz que as cinge e no desenho que nasce a partir delas. Os pequenos sóis de luz que os raios de sol projectam ao atravessarem as folhagens das árvores tanto se expandem contra a sombra, como se contraem e retraem sobre a sua própria forma — informando, de ambos os modos, a formação e transformação da sombra que se avizinha e do desenho que a partir delas se concretiza.

As plantas estão sempre em devir, sempre a formarem-se, a transformarem-se, a desenharem-se a si próprias e ao espaço que as envolves, num constante jogo de forças e ritmos. As plantas exprimem a natureza do desenho por serem também formação e

surgimento da forma, ao fazerem nascer e crescer a forma ao mesmo tempo que, nas passagens da sua metamorfose, a põem em evidência e revelam a sua essência.

Elas tornam-se desenho não por serem algo possível de desenharmos, mas por serem algo que desenhou muito antes de nós, que se desenharam a si próprias e ao mundo. Coccia (2019) partilha da mesma perspectiva, ao afirmar que "Se é às plantas que devemos perguntar o que é o mundo, será porque são elas que «fazem mundo»" (p. 25). Em *A Vida das Plantas* (2019), o filósofo Emanuele Coccia propõe uma filosofia do mundo através de uma compreensão profunda da vida das plantas, dado que planta e mundo são absolutamente inseparáveis. A planta tanto vive no mundo como o constrói, ela tanto é a lente mais justa para o contemplar, como exprime o laço mais profundo de estar no mundo (Coccia, 2019, p. 23). O ser vegetal, por estar em constante transformação e metamorfose, está sempre a moldar a matéria e as formas do mundo, e todas as formas que cria são declinações e extensões da sua própria existência (Coccia, 2019, p. 29).

> Não possuem mãos para manipular o mundo e, contudo, ser-nos-ia difícil encontrar agentes mais hábeis na construção de formas. As plantas não são apenas os artesãos mais finos do nosso cosmos, elas são também as espécies que abriram o mundo das formas à vida, a forma de vida que fez do mundo o lugar da figurabilidade infinita. Foi através das plantas superiores que a terra firme se afirmou como o espaço e o laboratório cósmico de invenção de formas e de moldagem da matéria. (Coccia, 2019, p. 29)

As plantas formam e transformam orgânica e naturalmente, articulam e constroem espaço, desenham *no* e *o* mundo, e fazem-no ainda no meu desenho. Elas são agentes ativas e forças condutoras do processo e do gesto daquele que se interessa plasticamente por elas, no sentido em que, como fazem no mundo, criam formas e moldam matérias dotadas de plasticidade. As formas e forças que as plantas marcam no desenho provêm desta sua capacidade natural de serem forma, formação e transformação, de serem potência e matéria de desenho. Ainda, sente-se na sombra toda esta forma de ser das plantas. A própria sombra

existe em constante mudança e transformação, não só por meio da luz e do vento, mas especialmente por meio da metamorfose das plantas, que constroem espaço rítmico, que espacializam tempo. É esta vida de desenho constante que as plantas oferecem à sombra, e que falta a todas as outras sombras. Assim, interessa-me não que a planta seja da ciência ou da ecologia, mas que ela seja, como é a sombra, essencialmente desenho — parece-me que é essa possibilidade plástica que o meu trabalho evoca, ao invés de qualquer sentido ecológico, científico ou simbólico em sentido estrito.

Sobre esta potência plástica da planta enquanto forma que desenha e que constrói espaço, destaco a série fotográfica *Paysages productifs* (fig. 39 e fig. 40) de Nicolas Floc'h. A sua extensa prática fotográfica, aliada por vídeos e peças escultóricas, toma como exploração central a representação de paisagens e habitats subaquáticos e os seus papéis como ecossistemas produtivos, de modo a perspectivá-los à luz das alterações climáticas, da poluição e da acidificação do mar (MAAT, 2024, 0:15). O artista afirma que a sua obra reflete uma relação entre a terra, o oceano, a atmosfera e a forma como todos os seus elementos constituem um ecossistema permanentemente interligado e complexo (MAAT, 2024, 2:03). Sobre a sua série *A cor da água*, que à primeira vista aparenta ser composta por imagens monocromáticas, Floc'h expressa que nada está vazio, nada é apenas cor, e na verdade as fotografias estão cheias de vida, "*but life that you don't see as individual elements, like fish underwater, but like the multiplicity of living elements which can give color to the water*" (MAAT, 2024, 2:21). Ainda que de uma forma mais evidente, também as restantes séries fotográficas expressam uma multiplicidade de vida dos elementos que Floc'h escolhe fotografar.

Distanciando-me de um discurso climático e de uma consciência ecológica que a obra de Nicolas Floc'h pode levantar, o que me sensibiliza nas suas paisagens são precisamente as suas composições, forças, ritmos, energias... Inquestionavelmente desenhadas e construídas pelas algas, pelas danças, dinâmicas e ritmos dos elementos subaquáticos. As fotografias da série *Paysages productifs* (fig. 39 e fig. 40) apresentam os fenómenos e as metamorfoses da paisagem marítima, através de uma delicada atenção às



Figura 43 Nicolas Floc'h, *Paysages productifs, Sargassum muticum (sargasses)*, 2019. https://www.nicolasfloch.net/album/initium-maris-2015-2019-2022-bretagne.html?p=1. Acedido a 2/01/2024.



Figura 44 Nicolas Floc'h, *Paysages productifs, Sargassum muticum (sargasses)*, 2019. https://www.nicolasfloch.net/album/initium-maris-2015-2019-2022-bretagne.html?p=1. Acedido a 2/01/2024.

propriedade do meio — nebulosidade, correntes, relevos, transparência e opacidade — que Floc'h utiliza para enfatizar a mutabilidade da paisagem (Enjalran, 2020). Sentimos ainda a escala imensa das imagens, encontramo-nos frente a frente a uma paisagem profunda e enigmática que desperta uma experiência introspectiva. Os elementos subaquáticos que a constituem parecem vivos para além dos vidros da moldura, parece que dançam. São as suas composições, ritmos e forças naturais que constroem o sentido de paisagem, em especial nas fotografias sem linha de horizonte. A falta de referências de perspectiva, de orientação, tornam o espaço misterioso e inquietante e o olhar não tem escolha, se não passear unicamente pela dança da alga. Ainda, se nos aproximarmos das fotografias de Floc'h, apercebemo-nos das subtilezas das tonalidades de cinzentos e da textura que quase relembra grafite.

CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objectivo construir um percurso sobre o meu trabalho, sobre as questões e os entendimentos teóricos e práticos que o sustentam. Ao longo do desafio da escrita, coube-me explorar e aprofundar noções essenciais que encaminham a minha prática, e encarreguei-me de o fazer através de uma profunda análise e auscultação sobre o que constitui o meu trabalho de desenho.

A noção inaugural da minha prática sempre foi a sombra, sombra como fundadora de desenho, como cápsula de conceitos perceptivos, simbólicos e sensíveis para mim indiscerníveis da natureza da criação. Foi essencial o encontro do mito da origem do desenho, narrado pelos autores da antiguidade e profundamente analisado por Victor I. Stoichita e Américo Marcelino, que aprofundou a minha compreensão dessa relação que penso tão importante para o entender que temos de desenho. Assim, estabeleci que do mito, do gesto inaugural da criação, apreendemos como o desenho nasce para tornar as ausências presentes, para concretizar efémeras projeções em imagens concretas e duradouras. O gesto de contornar a sombra, de a recortar do plano de projeção, transformou-a em matéria de desenho, matéria essa mutável e ativa sobre as possibilidades e formações do próprio gesto. O desenho transforma a sombra, e a sombra vai logo de seguida transformar o desenho.

Se o desenho se sustenta pela dualidade entre presença e ausência, entre tangível e intangível, por lidar com matérias que se tornam invisíveis após a realização do desenho, afirmei então que a sombra é a expressão mais pura dessa natureza, por ser ela própria um jogo simbólico e perceptivo dessas noções. Com a exploração sobre o desenho e a sua natureza realizada ao longo desta dissertação, estabeleci que não me parece existir simbiose mais justa à criação do que a relação *sombra — desenho*. Assim, argumentei que a sombra é o que a natureza tem de mais fiel ao desenho.

Jean-Luc Nancy e José Gil, em conjunto com o diálogo estabelecido com Fernando Calhau e Jorge Martins, foram autores fundamentais para o que se veio a tornar o meu

pensamento sobre a minha prática de desenho. Permitiram-me ainda a capacidade de traduzir para uma linguagem verbal que só existia até então como um saber intuitivo, no campo prático do fazer, da mão e do gesto. Com estas leituras, percebi que o meu desenho se estabelece como a procura das formas da sombra, da possibilidade de concretizar a sua intangibilidade em matéria de desenho e de compreender os seus efeitos na matéria e no espaço. Motivada por essa procura e encontro, o meu gesto explora os elementos plásticos essenciais do desenho que a sombra inevitavelmente aborda, molda e transforma — noções como cheio e vazio, fundo e forma, mancha e linha, superfície e profundidade, tensão e equilíbrio.

Apresentei também o papel significativo das plantas na minha prática e, para isso, foi primeiramente indispensável compreender a minha relação com elas. Entendi as plantas, ao luz da escrita de Maria Filomena Molder em análise ao livro *A Metamorfose das Plantas* de Goethe, como formas que vivem em constante formação e metamorfose e que, por isso, como a sombra, conduzem e moldam o desenho, o seu espaço, o seu ritmo e as suas formas. Assim, as plantas tornam-se agentes ativas e são usadas como dispositivo de criação. Deste modo, o desenho como procura da forma encontra aqui outra subsistência. É através do gesto que se fixam e encontram as formas invisíveis da matéria orgânica. As suas formas naturais, as suas articulações, forças e dinâmicas são concretizadas no espaço, porque as próprias plantas desenham: desenham-se a si mesmas e ao mundo.

Finalmente, no decorrer de toda a dissertação, e através da análise de diversas questões relevantes ao meu trabalho, expus a importância da simbiose entre sombra, desenho e planta, que para mim constituem a relação basilar da minha prática artística. Sombra, desenho e planta são para mim termos elementares que vivem em torno se si próprios, expressam e espelham-se, definem *o* outro e definem-se *pelo* outro, num *loop* infindável de sentidos. Os seus significados perceptivos, sensoriais e simbólicos são inseparáveis.

Lista de Figuras

Figura 1 Jean-Baptiste Regnault, *The Origin of Painting: Dibutades Tracing the Portrait of a Shepherd*, 1785. Oléo sobre tela, 120x140cm.

Figura 2 Joseph-Benoit Suvée, *The Invention of the Art of Drawing*, 1791. Oléo sobre tela, 267x131,5cm.

Figura 3 Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Dibutade Coming to Visit Her Lover's Portrait*, 1810.

Figura 4 *Desenhar a Luz XIII*, 2024. Caneta sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 5 *Desenhar a Luz XV*, 2024. Caneta sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 6 Eric William Carroll, *Blue Line of Woods #969*, 2012. Diazótipo, aprox. 182x364cm.

Figura 7 Eric William Carroll, *Blue Line of Woods #1106*, 2012. Diazótipo, aprox. 182x364cm.

Figura 8 Lourdes Castro, *Sombras e chocolates (joaninha)*, 1965. Desenho e colagem sobre papel.

Figura 9 Lourdes Castro, *Sombras e chocolates (lápis)*, 1965. Desenho e colagem sobre papel.

Figura 10 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 11 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 100x70cm.

Figura 12 Registo fotográfico do processo de desenho, captado por Gustavo Calé, 2024.

Figura 13 Registo fotográfico do processo de desenho, captado por Gustavo Calé, 2024.

Figura 14 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 15 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 59,4x42cm.

Figura 16 Fernando Calhau, *#328*, 1990. Carvão e spray a óleo sobre papel, 24x19cm.

Figura 17 Fernando Calhau, *#330*, 1990. Carvão e spray a óleo sobre papel, 24x19cm.

Figura 18 Fernando Calhau, *#572*, 1981. Grafite sobre papel, 70x100cm.

Figura 19 Fernando Calhau, *#573*, 1981. Grafite sobre papel, 70x100cm.

Figura 20 Jorge Martins, *Sem Título*, 1979. Grafite sobre papel, 38x57cm.

Figura 21 Jorge Martins, *Sem Título*, 1977. Grafite sobre papel, 19x29cm.

Figura 22 *Sem Título*, 2022. Carvão sobre papel, 42x59,4cm.

Figura 23 *Sombras a Céu Aberto IV*, 2022. Carvão sobre papel, 42x59,4cm.

Figura 24 *Sombras a Céu Aberto V*, 2022. Carvão sobre papel, 42x59,4cm.

Figura 25 *Sombras a Céu Aberto VI*, 2022. Carvão sobre papel, 42x59,4cm.

Figura 26 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 27 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 28 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 29 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 30 Lourdes Castro, *Sombras de rainúnculos*, 1977. Lápis grafite sobre papel, 76,5cmx57,5cm.

Figura 31 Lourdes Castro, *Rosa Schatten*, 1978-79. Imagem impressa em offset do álbum *les ombres*.

Figura 32 Lourdes Castro, *Sombras à volta de um centro (Miosótis)*, 1984. Lápis sobre papel, 37,5cmx55cm.

Figura 33 *Desenhar a Luz XIV*, 2024. Caneta sobre papel, 29,7x21cm.

Figura 34 *Pelas Sombras… I*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 100x210cm.

Figura 35 *Pelas Sombras… II*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 100x210cm.

Figura 36 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x234cm.

Figura 37 *Sem Título*, 2023. Tinta acrílica em spray sobre papel, 147x130cm.

Figura 38 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre cartolina, 70x100cm.

Figura 39 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 91x154cm.

Figura 40 *As florestas constroem-se de sombras I*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x678cm.

Figura 41 *As florestas constroem-se de sombras II*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x678cm.

Figura 42 *As florestas constroem-se de sombras II*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x678cm.

Figura 43 Nicolas Floc'h, *Paysages productifs, Sargassum muticum (sargasses)*, 2019.

Figura 44 Nicolas Floc'h, *Paysages productifs, Sargassum muticum (sargasses)*, 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barata, A. (2024, Abril 5). *Sombra*. Público. https://www.publico.pt/2024/04/05/culturaipsilon/cronica/sombra-2085430

Benjamin, W. (2005). *Selected Writings: Volume 2, Part 2*, *1931-1934*. The Belknap Press of Harvard University Press.

Berger, J. (2011). *Sobre el Dibujo*. Editorial Gustavo Gili.

Brett, G. (2005). Sombras à volta de um centro. In J. S. Ribeiro & M. B. Ruivo (Coords.), *À Sombra: Desenhos sobre Papel* (pp. 59-61). Assírio&Alvim.

Calhau, F. (1990). *#328* [imagem digitalizada]. Faria, N. (Coord.) (2006). *Fernando Calhau: Convocação I e II (Modo Menor e Modo Maior): Obras no Acervo do CAMJAP* (p. 200)

Calhau, F. (1990). *#330* [imagem digitalizada]. Faria, N. (Coord.) (2006). *Fernando Calhau: Convocação I e II (Modo Menor e Modo Maior): Obras no Acervo do CAMJAP* (p. 203)

Calhau, F. (1981). *#572* [imagem digitalizada]. Faria, N. (Coord.) (2006). *Fernando Calhau: Convocação I e II (Modo Menor e Modo Maior): Obras no Acervo do CAMJAP* (p. 234)

Calhau, F. (1981). *#573* [imagem digitalizada]. Faria, N. (Coord.) (2006). *Fernando Calhau: Convocação I e II (Modo Menor e Modo Maior): Obras no Acervo do CAMJAP* (p. 235)

Carroll, E. W. (2012). *Blue Line of Woods #1106* [fotografia]. Eric William Carroll. https://www.ericwilliamcarroll.com/blow. Acedido a 6/1/2025.

Carroll, E. W. (2012). *Blue Line of Woods #969* [fotografia]. Eric William Carroll. https://www.ericwilliamcarroll.com/blow. Acedido a 24/12/2024.

Carroll, E. W. (2014a). *Bio & CV*. https://www.ericwilliamcarroll.com/about

Carroll, E. W. (2014b). *Blue Line of Woods*. https://www.ericwilliamcarroll.com/blow

Castro, L. (1965). *Sombras e chocolates (joaninha)* [imagem digitalizada]. Rosendo, C. (2015). *Um realismo cosmopolita: O Grupo KWY na Coleção Serralves* (p. 71).

Castro, L. (1965). *Sombras e chocolates (lápis)* [imagem digitalizada]. Rosendo, C. (2015). *Um realismo cosmopolita: O Grupo KWY na Coleção Serralves* (p. 71).

Castro, L. (1977). *Sombras de rainúnculos* [imagem digitalizada]. Ribeiro, J. S., & Ruivo, M. B. (Coords.) (2005). *À Sombra: Desenhos sobre Papel* (p. 19).

Castro, L. (1978-79). *Rosa schatten* [imagem digitalizada]. Ribeiro, J. S., & Ruivo, M. B. (Coords.) (2005). *À Sombra: Desenhos sobre Papel* (p. 36).

Castro, L. (1984). *Sombras à volta de um centro (Miosótis)* [imagem digitalizada]. Ribeiro, J. S., & Ruivo, M. B. (Coords.) (2005). *À Sombra: Desenhos sobre Papel* (p. 58).

Chaudet, J.-E. (1810). *Dibutade Coming to Visit Her Lover's Portrait.* DailyArt Magazine. *https://www.dailyartmagazine.com/dibutades-inventress-painting/.* Acedido a 24/12/2024.

Cheng, F. (1994). *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*. Shambhala.

Enjalran, M. (2020). *Walking into the depths*. In Galerie Maubert (Ed.), *Invisible* (pp. 6-7). cdn.website-editor.net/s/39a16f0a7e0049aeac036aea7eec01d3/files/uploaded/Invisible.pdf

Faria, N. (Coord.) (2006). *Fernando Calhau: Convocação I e II (Modo Menor e Modo Maior): Obras no Acervo do CAMJAP*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Floc'h, N. (2019). *Paysages productifs, Sargassum muticum (sargasses)* [fotografia]. Nicolas Floc'h. https://www.nicolasfloch.net/album/initium-maris-2015-2019-2022-bretagne.html?p=1. Acedido a 2/01/2024.

Floc'h, N. (2019). *Paysages productifs, Sargassum muticum (sargasses)* [fotografia]. Nicolas Floc'h. https://www.nicolasfloch.net/album/initium-maris-2015-2019-2022-bretagne.html?p=1. Acedido a 2/01/2024.

Gil, J. (1988). A visão e as sombras. In *Jorge Martins: Desenhos 1957 - 1987* (pp. 15-17). Fundação Calouste Gulbenkian.

Lange-Berndt, P. (2015). Introduction: How to be Complicit with Materials. In P. Lange-Berndt (Ed.), *Materiality* (pp. 12-13). White Chapel/MIT.

Lecombre, S. (2005). Um traço é tudo. In J. S. Ribeiro & M. B. Ruivo (Coords.), *À Sombra: Desenhos sobre Papel* (pp. 12-13). Assírio&Alvim.

MAAT - Museum of Art, Architecture and Technology. (2024, Abril 16). *Nicolas Floc'h - Mar Aberto. Entrevista / Interview* [Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/WkJ00Qew7kE

Marcelino, A. (2015). Três idades da imagem: Sombra, Figura, Desenho. In A. P. Marques (Coord.), *As Idades do Desenho* (pp. 177-190). Faculdade de Belas Artes: CIEBA. http://hdl.handle.net/10451/20282

Martins, J. (1977). *Sem Título* [imagem digitalizada]. Fundação Calouste Gulbenkian (1988). *Jorge Martins: Desenhos 1957 - 1987* (p. 69).

Martins, J. (1979). *Sem Título* [imagem digitalizada]. Fundação Calouste Gulbenkian (1988). *Jorge Martins: Desenhos 1957 - 1987* (p. 73).

MN Original. (2017, Fevereiro 1). *Visual Artist Eric William Carroll: Cameraless Photography* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=NeFYQ-h_m8Q

Molder, M. F. (1993). Introdução. In J. W. Goethe, *A Metamorfose das Plantas* (pp. 9-29). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Nancy, J. L. (2022). *O Prazer no Desenho*. Sistema Solar.

Pereira, M. J. M. (Coord.) (1992). *Lourdes Castro: Além da Sombra*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Regnault, J.-B. (1785). *The Origin of Painting: Dibutades Tracing the Portrait of a Shepherd* [pintura]. Web Gallery of Art. https://www.wga.hu/html_m/r/regnault/1dibutad.html. Acedido a 24/12/2024.

Rosendo, C. (2015). *Um realismo cosmopolita: O Grupo KWY na Coleção Serralves*. Fundação de Serralves.

Stoichita, V. I. (1997). *A Short History of the Shadow*. Reaktion Books.

Suvée, J.-B. (1791). *The Invention of the Art of Painting* [pintura]. Web Gallery of Art. https://www.wga.hu/html_m/s/suvee/inventio.html. Acedido a 24/12/2024.

ANEXO DE IMAGENS



Figura 1 Registo fotográfico do processo de desenho, 2024.



Figura 2 Registo fotográfico do processo de desenho, 2024.



Figura 3 Registo fotográfico do processo de desenho, 2024.



Figura 4 *Desenhar a Luz XI*, 2024. Caneta sobre papel 120gm, 29,7x21cm.



Figura 5 *Desenhar a Luz XII*, 2024. Caneta sobre papel 120gm, 29,7x21cm.



Figura 6 *Desenhar a Luz XVI*, 2024. Caneta sobre papel 120gm, 29,7x21cm.

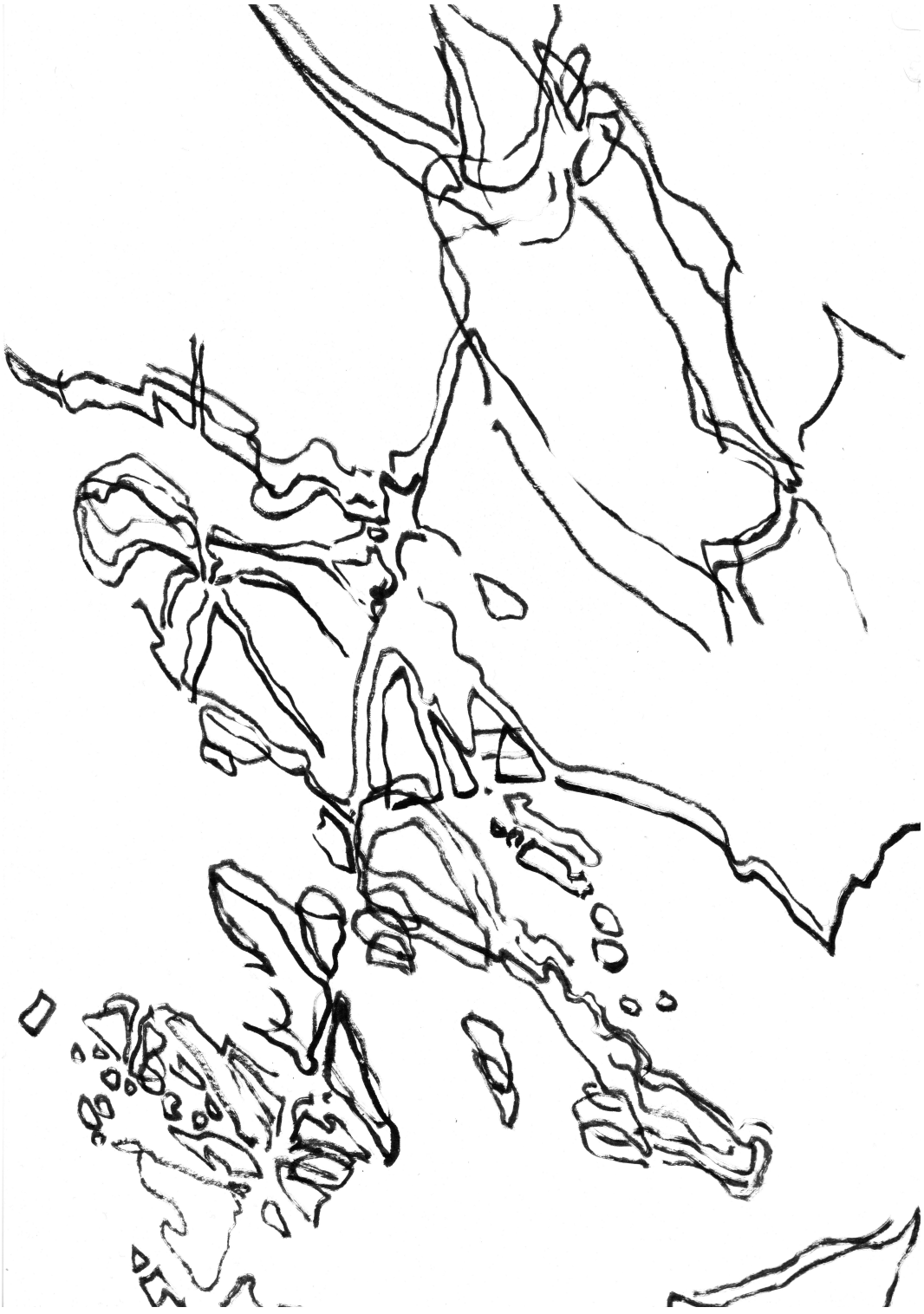

Figura 7 *Desenhar a Luz XVII*, 2024. Caneta sobre papel 120gm, 29,7x21cm.



Figura 8 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel. Aprox. 150x200cm. Detalhe.



Figura 9 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x201cm. Detalhe.



Figura 10 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 150x187,5cm.



Figura 11 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 59,4x42cm.



Figura 12 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 59,4x42cm.



Figura 13 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 59,4x42cm.



Figura 14 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 59,4x42cm.



Figura 15 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 42x59,4cm.

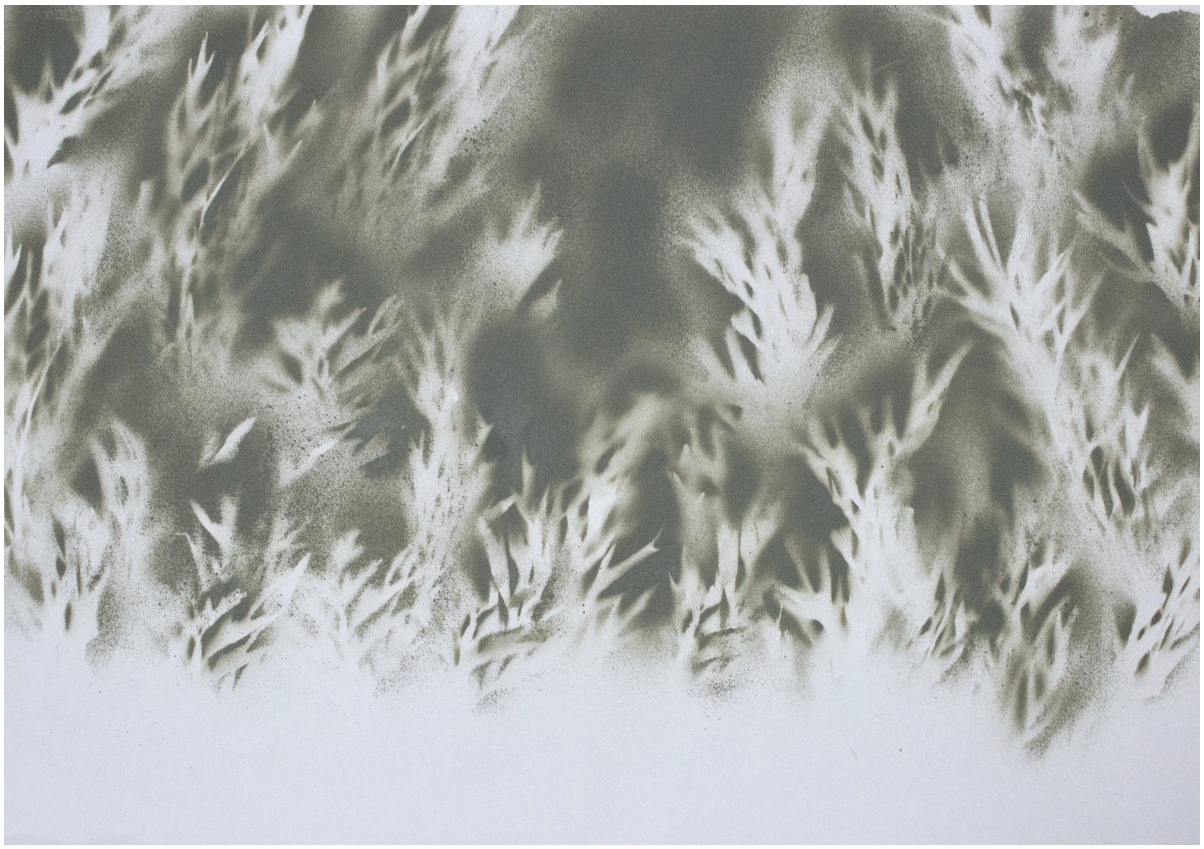

Figura 16 *Sem Título*, 2024. Tinta acrílica em spray sobre papel, 42x59,4cm.



Figura 17 *Restam as Sombras*, 2025. Tinta da china em aerógrafo sobre papel, 133x108cm.



Figura 18 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 21x29,7cm.



Figura 19 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.



Figura 20 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.

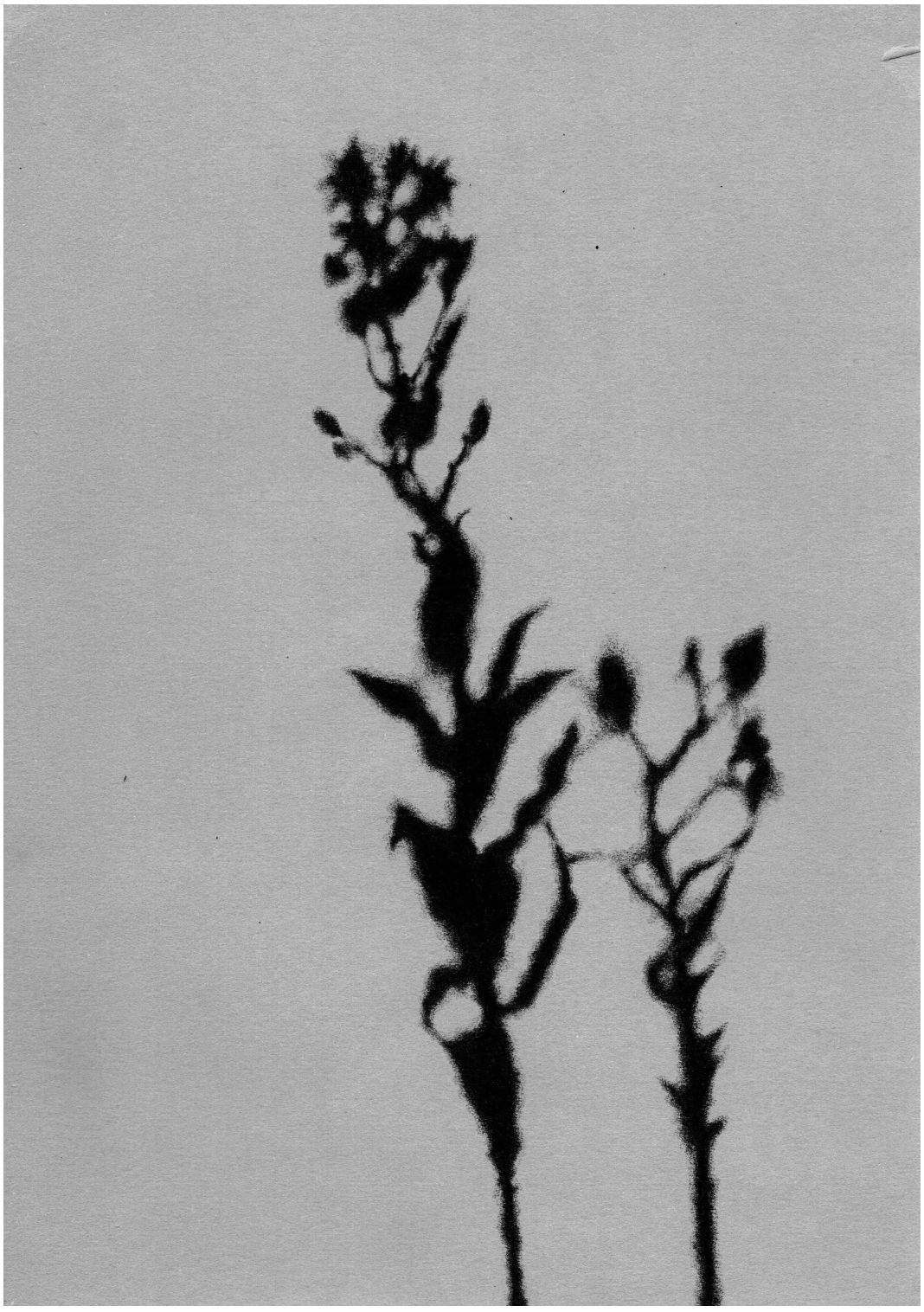

Figura 21 *Sem Título*, 2024. Carvão sobre papel, 29,7x21cm.



Figura 22 *Sem Título*, 2023. Tinta da china sobre papel, 29,7x21cm.



Figura 23 *Sem Título*, 2023. Tinta da china sobre papel, 29,7x21cm.



Figura 24 *Sem Título*, 2023. Tinta da china sobre papel, 29,7x21cm.