



## **Desenhar uma linha**

O problema da perceção e da intensidade na prática do desenho

Maria Leonor Bernardino  
Orientador: Philip Cabau

Componente escrita da Tese para obtenção de grau de Mestre em Artes  
Plásticas | Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha | 2016/17

O presente texto é indissociável do meu trabalho artístico realizado ao longo dos dois anos que corresponderam ao presente ciclo de estudos de mestrado em Artes Plásticas. Assim sendo, ele deve ser entendido como uma reflexão escrita sobre algumas das problemáticas associadas à experimentação que tive oportunidade de desenvolver ao longo desse tempo — e não como um produto autónomo, independente desse processo prático.

Índice .....	3
Agradecimentos .....	4
Resumo/Abstract .....	5
Apresentação.....	7
<b>Começar (sem certeza nenhuma) .....</b>	<b>9</b>
<b>1. A Linha no Desenho</b>	
a. A linha activa.....	17
b. O zigue-zague.....	22
c. O ponto elástico.....	28
<b>2. As Imagens em Potência</b>	
a. As pausas.....	32
b. As caçadas.....	35
c. Os passeios.....	38
<b>3. O Desenho “subdesenvolvido” .....</b>	<b>45</b>
Considerações finais.....	49
Bibliografia Citada .....	52
Bibliografia Consultada .....	53

Obrigado,

Ao meu orientador, Philip Cabau, por toda a atenção e por toda a partilha, que fez com que este trabalho contribuísse para o meu desenvolvimento pessoal

Aos professores que me ajudaram neste percurso, cuja atitude aberta e cujos conhecimentos transmitidos, foram notáveis.

Ao meu pai, à minha irmã e à Anita pela ajuda na revisão do texto

Aos amigos, que me acompanharam em todo o processo

À minha família, sempre presente

A todos estes, pela amizade

## Resumo

Este texto procura refletir acerca de algumas questões que resultam diretamente da prática do desenho. O desenho é visto aqui enquanto acontecimento diretamente associado à linha, uma linha ativa que se vai movendo de acordo com as forças encontradas; entre as quais se incluem as agitações, as dúvidas, os desejos e os medos que atravessam o corpo do desenhador – e do próprio desenho – naquele exato instante em que ficam gravados no papel.

Por vezes o traçado da linha avança lentamente, outras vezes entra em ondulações, curvando-se gradualmente. Mas também se pode impor direito para, logo de seguida, retomar o seu percurso num outro ponto, qualquer — retirando um prazer inusitado dessa mobilidade. A linha ao ser inscrita está sempre sujeita a turbulências; os acidentes que surgem no percurso desta têm de ser aprisionados, seguidos por um gesto que não pode deixar de ser emprestado do presente que é esse desenho. E assim se verifica um abandono da vontade, no sentido em que o que conta já não é a representação disto ou daquilo, mas antes o próprio uso intensivo das formas: na sua leitura os desenhos podem ser percorridos de cima para baixo ou num ou noutro sentido, pois a tónica não se encontra agora na representação, mas antes no próprio percurso, na sua história e significados.

Não são raras as vezes em que, naturalmente, emergem associações e formas reconhecíveis. Ora associadas a um ambiente urbano onde se entreveem traços arquitetónicos, encruzilhadas, estruturas compostas, fundidas umas com as outras, indiciando casas ou terrenos, ora a sugerir figuras com um aspecto biomórfico. A inscrição acontece mais por atraso, por dissonância, do que pela intencionalidade na realização de formas elegantes e harmoniosas. Esta é antes uma tentativa de desorganizar as formas e encontrar um certo estranhamento dos conteúdos. O gesto fluente e decidido dá lugar ao aparecimento de formas mais frágeis que se deixam arrastar pela força da aridez e que renunciam às qualidades virtuosas da mão.

**Palavras-chave:** prática artística, desenho, inscrição, linha, intensidade, inflexão, fragilidade

## Abstract

This text seeks to reflect about some of the issues that result directly from the practice of drawing. Here “Drawing” is understood as an occurrence directly related to the line — a line that is active and moves in accordance with the forces it encounters, among which are agitations, doubts, desires and fears that run through the body of the one who draws and the drawing itself, in the exact moment when the line becomes engraved on paper.

At times the trace of the line advances slowly, and sometimes it undulates, curving itself gradually. But it can also impose itself straightforward, and right after pick up its course at another place — taking unforeseen pleasure in that mobility. The line is always subject to turbulences as it is inscribed; the accidents that happen along its course have to be contained and carried out by gestures that cannot escape the present moment which is that particular drawing. And so ensues a surrender of the will, in the sense that what matters is no longer the representation of this or that, but instead the intensive usage of shapes itself: the drawing can be read from top to bottom or in any other direction, because the emphasis is not put on representation but rather on the course of the line itself, its story and its meanings.

It is not uncommon that associations and recognizable shapes emerge from the drawing. An urban environment might be glimpsed, with suggestions of architectural traits, crossroads, composite structures that are fused together hinting at houses and pieces of land, and at other times, biomorphic figures might appear. The inscription happens more by chance, dissonantly, than with an intentionality related to achieving elegant and harmonious shapes. Intentionality here serves the purpose of disrupting shapes and becoming estranged from their contents. Fluent and decided gestures are replaced by the appearance of more fragile shapes that let themselves be dragged on by the force of aridity and deny the qualities of a virtuous hand.

**Keywords:** Artistic practice, drawing, inscription, line, intensity, inflection, fragility

## Apresentação

Este texto tem como objetivo questionar e explorar uma noção que é ao mesmo tempo experimental e concreta: em que consiste um método intensivo numa prática artística? Ou, mais precisamente, qual o modo ou modos que o caracterizam – e aos seus processos – e de que forma o seu uso se irá refletir no trabalho prático.

O trabalho que se apresenta aqui tem como objeto o desenho. A abordagem incide particularmente naquilo que chamaremos de “força intensiva” e que atravessa tanto o suporte onde o desenho se inscreve, como também o corpo do desenhador. O desenho é, neste contexto, entendido como acontecimento e, como se verá adiante, está associado a determinados preceitos de perceção e entendimento do próprio desenho – no sentido em que esses desenhos podem ser percorridos de cima para baixo ou de um sentido para o outro, pois a tónica não se encontra na representação, mas antes no próprio percurso. Podemos adiantar que este procedimento a que chamamos método intensivo também se define por não existir nenhum enunciado à partida, nem prescritivo nem orientador, pois a regra que dirige o trabalho só posteriormente é enunciada. Deste modo, iremos encontrar-nos com a ideia de que o único fator que pode fixar e preservar este método é uma atenção permanente no ato de “fazer”. O que acabamos de referir será apresentado no prefácio desta dissertação, sob o título *Começar (sem certeza nenhuma)*.

O primeiro capítulo do trabalho, *A linha no desenho*, é subdividido em três pontos: a. *A linha activa*, b. *O zigzague* e c. *O ponto elástico*. A primeira alínea traduz um esforço da contextualização histórica do “pensamento linear”, sobretudo no que diz respeito ao conceito de linha activa, de acordo com a definição de “linha gótica setentrional” definida por Worringer. Na segunda pretende-se demonstrar a mobilidade fugidia da linha, as suas alternâncias e ver como é que, efetivamente, se inscreve esta linha que aparece sob formas algo distintas nos desenhos apresentados. Por fim, na terceira alínea, procura-se tratar a questão da impossibilidade da inserção do desenho num sistema de natureza cartesiana, ao constarmos que os elementos que compõem a linha activa, num ou noutro desenho, acabam por não se apresentar no interior de um sistema de coordenadas ou vetores fixos, permanecendo antes num estado de flutuação espacial que oscila entre as várias dimensões.

Na ausência de uma fórmula capaz de sintetizar este “método intensivo”, consideramos útil abordar a longa e permanente preparação que é inerente ao trabalho prático. Esta radica no exercício do “atender ao visível” em todas as suas aceções, não só na prática propriamente dita,

mas também numa espécie de “ante-ofício” do “fazer”. O segundo capítulo, *Imagens em potência*, reparte-se em três pontos: a. *As pausas*, b. *As caçadas* e c. *Os passeios*. Todos os textos têm em comum o exercício que visa constituir uma disponibilidade contemplativa, onde se percebe, se descobrem e se armazenam sensações novas. Como veremos adiante, este “mundo complementar” da prática artística vai situar-se no ponto em que as imagens não são ainda imagens, mas imagens em potência.

Um outro aspecto que consideramos indispensável para a compreensão do trabalho será referida no terceiro e último capítulo desta dissertação, sob o título *O Desenho “subdesenvolvido”*. Este capítulo procurará compreender como é que determinadas imagens do trabalho de desenho tendem a funcionar apenas com o mínimo necessário. Esta noção é desenvolvida recorrendo ao livro *Kafka- Para uma Literatura Menor*, da autoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari e na leitura que estes autores fazem a obra de Kafka. Aqui, embora a análise e os exemplos remetam para o espaço da Literatura, podemos estabelecer correspondências férteis com a noção que chamo de “desenho subdesenvolvido”, uma vez que em ambos os casos se fala de formas “subdesenvolvidas”, onde ganha especial relevância a contenção, a aridez e a privação, em detrimento da exuberância. Tanto num como no outro estamos mais próximos daquilo que vamos definir por uma “presença por defeito”, e longe daquilo que é uma “presença por excesso”.

## Começar (sem certeza nenhuma)

*“Primeiro: continuar. Segundo: começar”*

Alain

Existem várias formas de trabalhar como existem diferentes perfis de artistas. Há os “artistas de ideias”, aqueles que borbulham continuamente em novas ideias (mercurianos) e os que se exigem a aprofundar cada uma delas cada vez mais a fundo (ruminantes). Este último tipo de artista preocupa-se e concentra-se na exatidão do seu projeto. A sua composição deve orientar-se por uma tradução tão rigorosa quanto possível do próprio projeto, pois ele entende a ideia ou informação edificada num plano frontal. Isto indicia que o “artista de ideias” tende mais a criar um sistema composto, onde as partes são, à partida determináveis. Frequentemente, este tipo de artista só “mete mãos à obra” quando se sente relativamente seguro do que vai fazer. Temos, depois, o caso dos artistas que trabalham de forma mais sistemática e que desenvolvem as ideias por via de variações constantes no seu trabalho. Estes passam diretamente para a realização, bastando-lhes apenas uma noção nebulosa, pouco clara, para iniciarem o trabalho. Nesta segunda via produz-se um abandono da vontade, no sentido em que o que conta já não é a representação disto ou daquilo, mas o uso intensivo das formas. No caso do desenho são formas que se amam ou se odeiam, que se excluem ou incluem, que são compostas por cima de qualquer representação que apareça. Deste modo, tal composição “traduz”, não tanto ideias ou uma vertente informacional, mas o que podemos chamar de “compactos de sensações”. As formas, os traçados, revelam-se e geram diferentes intensidades que tem de ser seguidas, acompanhadas, por um gesto que as acolhe e se abre à sua vinda. É como se esse pensamento incerto que aparece envolto numa escuridão projetasse a sua sombra sobre o suporte. Mais do que ver a luz, o desenhador adquire a capacidade de ver e fixar o olhar sobre um feixe de sombra, deslizando a mão até encontrar as formas, até encontrar o seu recorte.

Neste contexto o trabalho prático que agora se apresenta pretende corresponder a uma utilização intensiva das formas. O paradigma é o do desenhador que trabalha sistematicamente e chega às ideias por via das variações que executa ou experimenta. Desenha primeiro com “bolas”, depois mais “azul”, depois faz outro com a mão esquerda e mais assim, mais assado, por aí fora... A intenção é contornar o pensamento excessivo, proporcionar a entrada numa

espécie de névoa sem contornos precisos e passar diretamente para o papel o que a mente deixa vagamente fluir. Este método, se assim se lhe pode chamar, assenta sobretudo no trabalho da intuição, não cabendo aqui fórmulas prévias como: “o desenho será só aos quadrados”, “vai ter trinta ovóides”, ou qualquer outra forma em antecipação deste tipo. A intuição, como qualquer pressentimento, não se deixa reduzir a noções claras pois deve salvaguardar o estado que assegura a sua própria sobrevivência.

Já que os usos intensivos das formas se opõem à utilização de ideias que tornam o desenho determinado à partida – como acontece com aquele que é dirigido à representação ou à narração linear – o desenho é, tal como aqui o concebemos, considerado um acontecimento. No sentido em que ele inaugura acontecimentos e que estes proporcionam intensidades, tanto nas formas que se inscrevem sobre o suporte, como no próprio corpo do desenhador (uma vez que este também é suscetível de ser afetado por tais forças). Gerhard Richter diz, numa entrevista, que a pintura não tem nada a ver com “o pensamento”, mas que é já, em si mesma, uma forma diferente de pensamento. Neste sentido, a produção de pensamento que ocorre no ato de desenhar desenrola-se no momento de processar e organizar essas forças, nesses estados intensivos que se precipitam uns sobre os outros, sobrepõem-se e atravessam o corpo de quem desenha, naquele exato instante em que ficam gravados no papel. A linha desenhada resulta como um contorno desse pensamento incerto, que pode incluir dúvidas, agitação, medos, todas as diferentes variações e intensidades. O desenho é um dos médios com menos atrito, mais imediato. É também por isso que ele tende a assumir as marcas que revelam o seu processo de construção. A propósito desta questão John Berger refere que:

*“Os desenhos revelam mais claramente o seu processo da execução, do seu próprio olhar. A facilidade imitativa da pintura parece ser mais importante que as razões da sua construção. As grandes pinturas não estão disfarçadas desta forma. Mas mesmo um desenho de terceira categoria revela sempre o processo da sua criação.”<sup>1</sup>*

Referindo-se à Poesia, Hannah Arendt, em *A Condição Humana*, refere que esta, apesar de o seu material ser a linguagem, nela o produto final “*permanece mais próximo do pensamento que o inspirou*”<sup>2</sup>. Esta é, cremos, também uma das características do desenho. O suporte absorve a linha do desenho e esta linha torna-se, ela própria, num sismógrafo capaz de registar o pensamento e suas alternâncias.

---

<sup>1</sup> Berger, J., Savage, J., & Vázquez, P. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, p.56

<sup>2</sup> Arendt, H. (2001) *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água, p. 210

Trata-se, no fundo, sempre de seguir e acompanhar permanentemente o envolvimento de cada desenho, descobrir a melhor forma de dar rumo à viagem. Um dos exercícios quotidianos recorrentes consiste em chegar ao local de trabalho, olhar à volta dentro do oceano dos desenhos dos dias anteriores e depois dizer: “aquele desenho tem bolinhas a mais; carneirinhos! não dar rumo à viagem naquela direção”; “aquela curva à esquerda tem uma inclinação superior à onda que vem da direita e a composição está demasiado puxada para lá, inclinou-se em demasia, meteu água!”; “tenho que pegar naquele, acrescentar ali um traçado, experimentar se com mais uma vela o barquinho não fica perdido à deriva” — agarrar o desenho e tentar-se algo mais, progredir. Outro exercício seria dizer: “uns estão a ir para norte, outros para nascente, e outros para poente, para onde há mais probabilidade de se encontrar uma terra inexplorada e para qual dos lados se vão evitar riscos desnecessários?” Tudo isto se constitui como trabalho preparatório e como não há um verdadeiro método à partida, ganha relevância uma longa preparação.

Peter Sloterdijk, em *You must change your life*, refere que a existência é uma prestação acrobática. Diz o filósofo: “(...) ninguém pode dizer com toda a certeza que formação nos traz as condições necessárias para fazermos as nossas provas dessa disciplina. Sendo assim, o acrobata já que não sabe que exercícios o preservam da queda — excepto a atenção permanente<sup>3</sup>”. Quando li este fragmento associei-o à própria existência do trabalho artístico, que se dá à experimentação. Trata-se também de ganhar coragem para fazer uma acrobacia. Como diz Sloterdijk, ainda a propósito do acrobata: “Quando fazemos equilíbrio na corda, vivemos do facto de darmos aos espectadores um motivo para olharem para cima. Ninguém elevaria os olhos se não fosse para encontrar elementos de atração eficazes.”<sup>4</sup> Maurice Blanchot, em *A Besta de Lascaux* – que parte do poema de René Char que está na origem do texto em questão – refere-se a esse mesmo risco que também se verifica na poesia. Maurice Blanchot escreveu o seguinte: (...) *na firmeza que a ergue e que a mantém numa constante insurreição, ela ligue o poema ao maior risco, o confie a esse risco, e essa confiança em ‘o considerável perigo’ (...) chama realmente a poesia para a aventura que ele deve essencialmente ser quando se expõe, sem garantia nem certeza, à liberdade do que não é ainda senão por vir*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Sloterdijk, P. (2013). *You must change your life*. Trad. Wielnd Hoban, Cambridge: Polity Press, p. 63 “(...) and no one can say with certainty what training provides the necessary skills to master this discipline. Hence the acrobat no longer knows what exercisis keep him from falling — aside from constant vigilance.”

<sup>4</sup> Sloterdijk, P. (2013). *You must change your life*. Trad. Wielnd Hoban, Cambridge: Polity Press, p.115 “Someone who balances on the high wire lives from giving the audience a reason to look up. No one would do so without effective attractors (...)”

<sup>5</sup> Blanchot, M. (2003) *A Besta de Lascaux*, Lisboa: Vendaval, p. 29

Cada desenho tem como objetivo fazer um exercício que consiste na tentativa de nos elevarmos um degrau acima do que nos é habitual. Começar sem nenhuma certeza, garantir a disciplina e a atenção permanentes nas realizações que se vão amontoando, constituem o único plano que suporta este método que se apresenta como interminável, já que a viagem mal chega a começar e nunca acaba. Está em constante mudança, em constante devir. É por isso que nesta abordagem não são o princípio e o fim o que mais interessa, pois o princípio e o fim são apenas pontos. O interessante é o meio, sendo no meio que se começa. Walter Benjamim, em *Rua de Sentido Único*, tem um texto que se chama *Dona Ariadne, segundo pátio à esquerda*:

*“(...) quem consulta videntes deixa escapar, sem o saber, um conhecimento íntimo do futuro, que é mil vezes mais precioso do que tudo quanto ali lhe dizem. (...) a presença de espírito é a grande essência; notar o que sucede a cada segundo é mais decisivo do que conhecer de antemão o que está distante. Pressentimentos, sinais precursores perpassam pelo organismo, como o bater de ondas. Adivinhá-los ou utilizá-los, eis a questão. Mas as duas coisas são inconciliáveis (...) porque antes de tal profecia ou advertência se transformar numa imagem ou palavra transmissível, a sua melhor força já terá morrido.”<sup>6</sup>*

Todo o exercício consiste numa tensão que visa ir sempre além do que foi anteriormente estabelecido, quebrando a antiga regra enunciada, reformulando-a, com o intuito de fazer diferente. Dito de outra forma, cada desenho terá de ser o gesto inaugural de uma nova regra, o que significa que cada um dos enunciados são eles mesmos condutores da obra — a regra dirige a obra mas apenas é enunciável *a posteriori*. A citação de Benjamim adapta-se ao contexto que aqui tratamos no sentido em que ela nos fala de uma atenção incessante. O não consultar videntes corresponde a não deixar escapar o conhecimento íntimo de cada momento, e, nesta circunstância, trata-se de não adivinhar a regra que conduz a obra e antes deixar que esta se torne evidente por si.

O *método intensivo* pressupõe que haja experimentação, mas comporta alguns riscos, pois “saber perder-se” exige uma disposição adequada. Podíamos comparar este trajeto ao caminho de um labirinto entremeado de passagens, onde não é possível alcançar o centro sem ser percorrendo o próprio labirinto. O labirinto foi sempre associado a um lugar sagrado de transformação. É, desde logo, necessário, saber que a entrada no labirinto é uma iniciação — pressupondo uma metamorfose — e que a resolução das dificuldades da saída significa a

---

<sup>6</sup> Benjamin, W., e Sousa, I. D. A., de Miranda Rodrigues, C., & Sontag, S. (1992) *Dona Ariadne, segundo pátio à esquerda*, in *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, Lisboa: Relógio D'Água, p. 101

obtenção do conhecimento. Segundo a interpretação de Yvette Centeno, em *Labirinto e Alquimia*<sup>7</sup>, o processo de transformação, segundo o mito de Teseu<sup>8</sup>, divide-se na entrada no labirinto, na luta com o Minotauro e na saída do labirinto. É sobre a tutela de Ariadne, que dá a Teseu o fio cedido por Dédalo, que se processa a saída. Esse é o “fio condutor” que cada desenho tem de encontrar também, a linha que não se pode ter de antemão, mas que pressupõe, como no mito, o ato vital da participação para a obter: segundo a interpretação de Yvette Centeno é Teseu (podia ser a mão) que ao avançar constrói o labirinto/desenho e é o labirinto que, ao ser construído, faz surgir o Minotauro (poderia corresponder à nossa regra) que terá de ser derrotado, para que se possa avançar. A regra, depois de ser construída terá de ser também ela abolida para dar lugar à seguinte. O labirinto é assim como o laboratório (laboratório-de-desenho), onde se atenta à manipulação de forças e matérias que passam dum estádio a outro. O conselho dado ao adepto nas iniciações é o de “ler, ler, ler e reler” os escritos. Neste caso trata-se de fazer, fazer, fazer e refazer o trabalho.

A forma como se define determinado desenho é, em certa medida, semelhante a um jogo. Celeyrette-Pietri escreveu em *Le jeu du je*:

*“Era uma vez um jogo de xadrez — muito imperfeito. As peças eram demasiado simples, as leis demasiado matemáticas, a previsão possível, etc., até que alguém teve a ideia de introduzir uma peça nova, dotada de propriedades singulares, por exemplo, a de não ter propriedades permanentes, mas pedi-las emprestadas à situação do jogo”*<sup>9</sup>

O desenho que começa sem certeza nenhuma será como este jogo que nos descreve Celeyrette-Pietri. Ele não tem dados permanentes e é feito de “acidentes”, de acordo com os quais sempre “novos problemas” se intercalam com os primeiros<sup>10</sup>. As crianças costumam ser bastante hábeis no que toca ao jogar e inventam o que for preciso para que um jogo não cesse: o narrador troca

---

<sup>7</sup> Centeno, Y. (1987). *Labirinto e Alquimia*, in *Literatura e alquimia: ensaios*, Lisboa: editorial Presença

<sup>8</sup> O mito de grego conta a história do herói que entra no labirinto de Creta. Nesse labirinto, Teseu tem de lutar com um Minotauro e, depois de derrotar o monstro, encontrar a saída. Dédalo era o arquiteto do labirinto e foi ele que cedeu a Ariadne (jovem que se apaixonou por Teseu) um novelo de lã, que serviu para Teseu encontrar a saída do labirinto. Segundo o mito, Ariadne ficou à espera enquanto segurava o novelo que Teseu desenrolava à medida que ia avançando no labirinto. Para voltar ao ponto de partida, bastava ir seguindo o fio que Ariadne segurava firmemente. Segundo uma interpretação de Yvette Centeno, este mito corresponde a uma iniciação que simboliza a descoberta do “eu”. Esta iniciação divide-se entre a entrada no labirinto, a luta com o Minotauro e a saída do labirinto. Essa viagem corresponde a uma construção identitária, da qual faz parte a luta com os “monstros” que existem no interior do eu e da qual faz parte a dissolução do ego.

<sup>9</sup> Segundo Celeyrette-Pietri (1974, p.12) citado por Agamben, G. (2013), *A Potência do Pensamento*, Lisboa: Relógio D'Água, p.92

<sup>10</sup> O filósofo Hans-Georg Gadamer, em *Truth and Method*, refere que a atração e eficácia do jogo consiste, precisamente, na sua indeterminabilidade essencial e nos factores de risco inerentes a este: “*Even in the case of games in which one tries to perform tasks that one has set oneself, there is a risk that they will not ‘work,’ ‘succeed,’ or ‘succeed again,’ which is the attraction of the game.*” (Gadamer, H-G. *Truth and Method* (London): Continuum, 2005, p. 106)

qualquer coisa; substitui-se uma espada por uma régua; as pernas frágeis de uma mesa transformam-se em colunas colossais de um templo. Tudo para acompanhar o novo “regulamento” que não tarda em aparecer. Para que a brincadeira perdure e o narrador não se cale. A ordem interna que se estabelece em cada desenho apresenta-se com o mesmo grau de flexibilidade e excitação da criança que joga, no sentido de se tratar, em ambos os casos, de criar uma ordem interna e de acompanhar esse fluxo, conseguir fazer um acrescento à parte que se quebra, fazer com que tudo isso avance sem um ponto de apoio fixo.

Paul Klee disse que “*A arte não reproduz o visível, torna visível*”<sup>11</sup>. No texto *credo e criador* ele menciona elementos formais de representação gráfica, e convida-nos a fazer uma viagem no interior desse jogo que faz com que as formas se tornem visíveis. Vejamos a viagem dessa mão que, segundo Paul Klee, seria o instrumento de uma vontade longínqua:

*Coloquemos a primeira acção dinâmica (linha) para lá do ponto morto. Pouco depois, paragem para respirar (linha interrompida ou, em caso de paragens frequentes, linha quebrada). Olhamos para trás para ver onde chegámos (contra-movimento). Reflectir mentalmente sobre o caminho numa direcção ou noutra (feixe de linhas). Um rio é obstáculo, precisamos de um barco (movimento ondulatório). Mais acima, uma ponte (série de arcos). Do outro lado encontramos um correligionário que também deseja ir à terra do conhecimento mais perfeito. Primeiro, a alegria do entendimento (convergência), mas, pouco a pouco, vão aparecendo as divergências (duas linhas com comportamentos independentes). Uma certa excitação de ambos os lados (expressão, dinamismo e psiquismo da linha).*

*Atravessamos um campo lavrado (superfície percorrida por linhas), e a seguir uma floresta densa. Ele perde-se, procura e descreve mesmo, a certa altura, o movimento clássico de um cão a correr. Eu também já não consigo manter o sangue frio; há uma nova zona como um rio coberto de nevoeiro (elemento espacial). Que levanta logo a seguir. Costeiros voltam para casa nas suas carroças (roda). Com eles, uma criança com uns caracóis muito engraçado (movimento em espiral). Mais tarde anoitece e fica abafado (elemento espacial). Um raio no horizonte (linha em zigzague). Por cima de nós ainda há estrelas (sementeira de pontos).*

---

<sup>11</sup> Klee, P., Barrento, J., Manuel, M., & Pires, C. (2001) *O credo e o criador*, in *Escritos sobre Arte*, Lisboa: Cotovia, p. 39

*Antes de adormecermos ainda muita coisa regressará como lembrança, porque uma viagem assim tão pequena proporciona muitas impressões.*

*As mais diversas linhas. Manchas. Pontilhado. Superfícies lisas. Superfícies pontilhadas, tracejadas. Movimento ondulatório. Movimento interrompido, quebrado. Contra-movimento. Entrançado, redes. Linhas de muros, de escamas. Uma voz. Várias vozes. Linha em fuga, engrossando (dinamismo).*

*A simetria feliz do primeiro percurso, em seguida os obstáculos, os nervos! Estremecer contido, promessa e esperança da brisa. Depois da trovoadas, ataque dos moscardos! A raiva, a matança. A boa causa como fio condutor; mesmo na mata espessa e no crepúsculo.*

*O raio lembra a curva de temperatura. De uma criança doente... naquele tempo.<sup>12</sup>*

Na travessia que Klee efetua pelo desenho, compreende-se que este não vê nas formas finais a essência do processo artístico. Ele entregar-se à procura do prazer de desenhar. Nesse jogo, a mão assume ser guiada por vontade longínqua, isto é, ela deixa de ter a vontade própria de um sujeito e passa a ser objeto do jogo que a envolve. *“A atracção de um jogo, o fascínio que exerce, consiste precisamente no facto do jogo dominar os jogadores.”<sup>13</sup> — diz Gadamer.* O par mão-visão tem de percorrer a superfície, uma parte após outra, outra após aquela. A energia disponível consiste nesse jogo que se deixa guiar por por uma experiência de conhecimento experimental. Como diz Gadamer:

*“O jogador sabe, ele mesmo, que jogo é apenas jogo e que este existe num universo determinado pela seriedade dos objetivos. Mas não o sabe de um modo que, enquanto jogador, ele realmente pretende esta relação com a seriedade. O jogo cumpre o seu objetivo apenas se o jogador se perder no próprio jogo.”<sup>14</sup>*

O jogo pode, deste modo, ser considerado o grande núcleo, a matriz deste entendimento da pintura ou do desenho enquanto movimento experimental que traça caminhos, passagens, trocas,

---

<sup>12</sup> Klee, P., Barrento, J., Manuel, M., & Pires, C. (2001) *O credo e o criador*, in *Escritos sobre Arte*, Lisboa: Cotovia, pp 39-40

<sup>13</sup> Gadamer H., *Truth and Method* (London): Continuum, 2005, p.106, *“The attraction of a game, the fascination it exerts, consists precisely in the fact that the game masters the players.”*

<sup>14</sup> Gadamer H., *Truth and Method* (London): Continuum, 2005, p.103, *“The player himself knows that play is only play and that it exists in a world determined by the seriousness of purposes. But he does not know this in such a way that, as a player, he actually intends this relation to seriousness. Play fulfills its purpose only if the player loses himself in play.”*

transferências, que trespassam o corpo e implicam a vivência de uma “brincadeira” onde o serio está implicado.

# 1. A linha no desenho

## a. A linha activa

*“Uma linha activa que se desloca livremente, um passeio pelo passeio, sem objetivo. O agente é um ponto que se desloca”*

Paul Klee

Usada na abstracção, a linha permite, com maior exatidão do que a cor, o desapego das aparências externas do mundo visível e dos objetos, no sentido em que ela se volta para dentro, para uma visualização das estruturas internas, processos e energias dos estados mentais, bem como dos conceitos intelectuais. Com efeito, a linha tem uma relação nitidamente mais espacial enquanto a cor é algo que aparece predominantemente no que é vivo. Maria Filomena Molder num texto que dedica à análise de *“Zeichen und Mal”* de Walter Benjamin, procurou compreender as pulsões fundamentais e originais do ato de pintar e desenhar. A mancha é vista como

*“mácula é um fogo dissolvente, a revelação de um juízo primitivo da alma ou de um desígnio primitivo da alma ou de um desígnio divino, que se manifesta na pele, que vem à superfície, ao exterior (...) a mancha parece nascer da tela, gerada no seu interior há uma contaminação tão indiscernível como a que acontece entre o rubor e a pele, algo de tocado por uma vibração íntima. O pintor mancha e faz vibrar a parede da gruta, a tela, o corpo, suja os dedos, excede-se. A instituição do sinal, em contrapartida, comporta um certo grau de contenção, experimenta a pulsão do vazio.”<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> Molder, M. F. (1999) *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis*, Lisboa: Relógio D'Água, p. 25

A autora, no texto em questão, opõe o sinal à mancha e esclarece não só as qualidades intrínsecas de cada um dos impulsos, como também nos diz que enquanto a mancha é sempre absoluta — não há diferenciação entre ela — “os sinais distinguem-se pelas diferentes significações que a linha pode assumir”<sup>16</sup>. Independentemente das diferenças expressas pelos diferentes tipos de sinais, a linha que se inscreve, que marca, designa sempre um espaço, distingue ou qualifica algo, mesmo que não represente nada e produza um efeito imanente a si própria.

Durante os anos sessenta e setenta do século XX uma forma de “pensar linearmente” marcou alguns grandes projetos artísticos. Como ficou demonstrado por Piero Manzoni que, em 1959, planeou um “happening”, cujo objetivo consistia em desenhar uma linha de 7.200 metros de comprimento sobre um papel de jornal não impresso. Esta mesma linha seria, posteriormente, mantida num estado laminado, dentro de um recipiente de metal, de forma a que apenas a ideia permanecesse — um conceito estreitamente relacionado com o “quilómetro vertical da terra”. Podemos evidenciar também uma obra de Walter de Maria. Em 1977, este enterrou uma linha num campo em Kassel, na Alemanha. Apesar de esta estar fora do alcance da vista, o artista assinalou determinados “pontos” por onde a linha passava. Neste caso, era a imaginação — e não o objeto em si — que a tornavam perceptível. Por último, já em 1995, Francis Alÿs realizou em São Paulo uma “ação” que dá pelo título *The Leak* (figura 1). Nesta obra o artista caminhou entre a galeria e os arredores da cidade, assinalando toda a extensão do percurso com uma linha azul proveniente da lata de tinta aberta que trazia consigo. Esta ação foi novamente executada em 2004 quando Alÿs decide fazer uma obra em Jerusalém: o artista caminhou ao longo da fronteira do armistício (conhecida desde o final da guerra entre Israel e a Jordânia por “linha verde”), assinalando o percurso, desta vez com tinta verde.



Figura 1- Francis Alÿs (1995) São Paulo, Still do video *The Leak*

---

<sup>16</sup> Idem

Todos os exemplos que mencionámos classificam de algum modo o espaço. Uma linha, seja mais comprida, mais curta, mais grossa ou fina, acaba sempre por diferenciar, distinguir, tornar designável o espaço. Como diz Maria Filomena Molder em, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, “a linha classifica de um modo absoluto o espaço”<sup>17</sup>. A linha no desenho mantém a sua instância sobretudo espacial que se dá, na medida em que o risco desenhado sobre o papel atua ressaltando os interstícios vazios, convocando o fundo à superfície.

Após estes exemplos e contextos da utilização da linha, propomo-nos agora a abordar a linha activa no desenho. Em, *Francis Bacon — Lógica da Sensação*, Gilles Deleuze faz a distinção entre diversos tipos de linhas que possuem diferentes significações pela forma como se inscrevem. Entre elas encontra-se a “linha bárbara” ou “nórdica”. Para a definição desta, Deleuze vai buscar os termos de Worringer<sup>18</sup> relativos à “linha gótica setentrional”, e descreve-a da seguinte forma:

*“Esta linha começa por ser decorativa, à superfície, mas trata-se de uma decoração material que não traça forma alguma, uma geometria que já não se encontra ao serviço do essencial e do eterno, uma geometria posta ao serviço dos ‘problemas’ ou dos ‘acidentes’, abalação, adjunção, projecção, intercepção. É pois uma linha que muda perpetuamente de direcção, uma linha quebrada, partida, desviada, voltada para si própria, enrolada, ou mesmo prolongada para lá dos seus limites naturais, morrendo numa ‘convulsão desordenada.’”*<sup>19</sup>

Segundo Deleuze, a importância que Worringer deu a esta linha (abstrata) deve-se ao facto de ter visto nela o próprio começo da arte ou a primeira experiência de um querer artista — esse traçado deixa de querer representar alguma coisa e passa-se a retirar prazer da sua

---

<sup>17</sup> Idem

<sup>18</sup> Wilhelm Worringer foi um influente teórico e historiador de arte alemão, da era moderna. *Abstração e Empatia* (1907) é uma das suas obras mais célebres, na qual procurou compreender os impulsos que levavam a formar duas vias principais na arte. Segundo o historiador essa divisão estabelece-se entre arte da “abstração”, que herda uma visão “primitiva” do mundo, e entre a arte da “empatia” que esta associada ao realismo, no sentido mais amplo do termo. A distinção destes “polos de sensibilidade humana”: projeção sentimental (empatia) e abstração, atenta à compreensão dos pressupostos da representação da realidade objetiva ou da sua respetiva negação. A abstração, no entender de Worringer, desloca o centro da atenção e da percepção visual para as representações mentais. Este impulso abstracionista culmina, segundo o historiador, numa vertente inorgânica, ao passo que a empática encontra a sua finalidade na vida orgânica. Estes e outros pressupostos que Worringer desenvolveu contribuíram para formar novos princípios da arte moderna, entre os quais se destaca a aceitação do “querer artista” que postula uma relação direta entre a percepção da arte e o indivíduo.

<sup>19</sup> Deleuze, G. (2006). *Francis Bacon-Lógica da sensação*. Trad. L. Fortes. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 96-97

própria mobilidade. A “linha gótica setentrional” já nada tem a ver com a linha egípcia que delimita um contorno, desarticula a arte grega pois confere uma atividade ao fundo que faz com que já se não saiba onde terminam e onde começam as formas, estando mais próxima da denominada arte “bárbara” ou “gótica”, no sentido alargado com que Worringer utiliza o termo. Podemos ter como exemplos da sua utilização, Picasso ou Matisse, sem esquecer, como refere Deleuze, todos os grandes pintores do passado que deixaram de pintar as coisas, para passar a “pintar entre as coisas”<sup>20</sup>.

Falamos de uma linha activa a partir do momento em que a subordinação a uma visão ótica<sup>21</sup> é sacudida e a mão começa a expressar-se de modo independente, em obediência à vibração da própria vida. É a vida do próprio corpo que constitui, segundo Worringer, uma linha “violenta” ou “expressiva”. As pulsões rítmicas envolvem e solicitam o corpo criando um espaço que é, antes de mais, constituído por “*traços manuais activos*”<sup>22</sup>. Esta linha está “*constantemente a encontrar obstáculos que a obrigam a mudar de direcção e a reforçar-se por via de tais mudanças.*”<sup>23</sup> A mão trava uma batalha para que as linhas se inscrevam sobre o papel. Ela sulca, marca e o papel é riscado como se as mãos “*fossem seres animados (...) dotados de um género energético e livre, de uma fisionomia — face sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam.*”<sup>24</sup>



Figura 2- Maria Bernardino  
Sem Título, 2016  
Gravura (Água-forte)  
31 x 35 cm

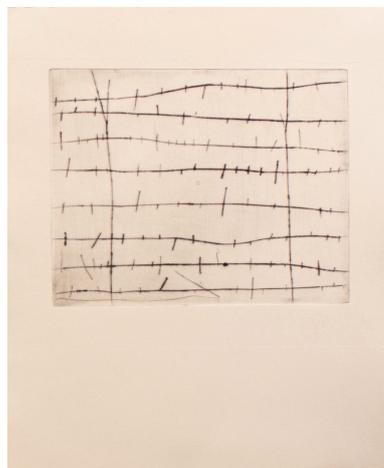


Figura 3- Maria Bernardino  
Sem Título, 2016  
Gravura (Água-forte)  
31 x 35 cm

<sup>20</sup> Idem, p.177

<sup>21</sup> Idem, p. 96

<sup>21</sup> Segundo Deleuze esta linha já não se dirige a uma instância puramente ótica mas confere-lhe também uma vertente oposta onde se entrega o táctil ao domínio da mão (visão háptica).

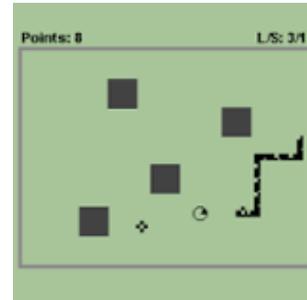
<sup>22</sup> Idem, p. 215

<sup>23</sup> Idem

<sup>24</sup> Focillon, H. (2001) *A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão*, Arte e Comunicação, Lisboa: edições 70, p. 107

Tudo o que referimos até agora tem correspondência com o trabalho prático. Importa, deste modo, o fluxo do impulso apesar de não se tratar apenas de uma busca do domínio da mão, nem da procura da afirmação de um gesto manual. Constata-se, em certo sentido, uma tensão oposta a estas duas. Isto é, a mão tanto se afirma, como encontra caminhos dissuasores: pintar com um pauzinho em vez de um pincel, pintar com um pincel mas quebrar todo o movimento da mão, estilhaçando a pincelada em várias partes, umas mais escuras, outras mais claras ou mais opacas ou mais diluídas, travando-se assim uma fluência manual. Mais importante que a tensão que acabámos de referir é a da inexistência da tentativa de alcançar um gesto gracioso ou virtuoso. Este é um procedimento que ajuda a não cair em enunciados já formulados na medida em que encontra uma certa estranheza nos conteúdos. Por ora referimos apenas à ideia de que cabe às mãos desconfiar do que é cativante, exercitar uma certa “fragilidade” onde parece que todos os golpes decisivos são dados com a mão esquerda. Mais à frente, trataremos este assunto no capítulo *O Desenho “subdesenvolvido.”*

## b. O zigue-zague



No jogo original *Snake*, de 1976 (que conheceu a sua versão para telemóvel em 1998, com a Nokia), a cobra vai descobrindo o vazio do ecrã e ganhando forma a partir dos pequenos pontos que lhe dão corpo.

O zigue-zague é o que permite que a linha possa ter vários *nortes*, que se institua no suporte através de uma sequência de segmentos lineares alternados quanto à direção, formando linhas quebradas com alternância de ângulos salientes e reentrantes. Como já vimos, a linha nos desenhos está ao serviço dos “problemas” e dos “acidentes” que ela própria cria ao ser inscrita. O desenho não pressupõe um início ou um fim determinado, uma vez que o acidente está por todo o lado, é necessário segui-lo, aprisiona-lo — dar conta do regime de mudança que se exerce a todo o momento em cada desenho. A linha (fita ou serpente) anda nos “caminhos sem caminho”, pois passa por todos mas não é nenhum — prossegue fazendo de todo o intervalo o lugar de um novo desdobramento. Como diz Manuel Castro Caldas, no texto *Desenhos de Jorge Martins, 1957-1987*, a qualidade que possui a linha “nórdica” ou “bárbara”

*“(…) reside no seu carácter tras-formativo, no modo como ela incessantemente altera a sua linearidade. Por isso a sua característica mais predominante é a modulação (...) Dir-se-ia da linha sujeita a tal regime que ela não é, em rigor, uma linha: convocando o fundo em permanência, ela é já “linha-superfície-orientada.”*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Caldas, M. C (2008) *Desenhos de Jorge Martins, 1957-1987*, in *Dar Coisas aos Nomes — escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa: Assírio & Alvim, p.36

Dá-se uma simbiose entre linha e superfície (já não há fora e dentro) e o invisível e o visível aparecem também num estado misto, pois não são raras as vezes em que a linha cria a ilusão de ser infinita, parecendo continuar além da borda do papel. A margem da folha marca apenas o limite visível do campo de visão, a linha envolve-desenvolve dentro da folha mas pode “explodir” o interior desta ficando o espaço estirado sob a coação de forças que nele se exercem. (Figura 1 e 2)

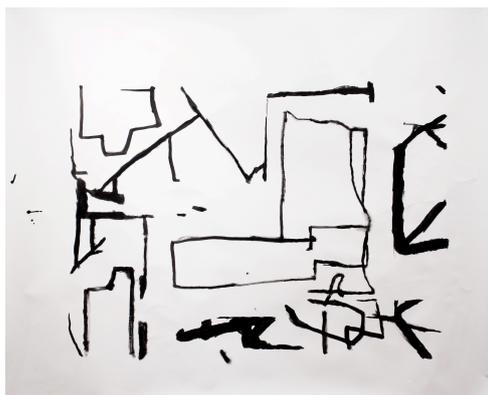


Figura 4 Maria Bernardino  
Sem Título, 2017  
Tinta da china sobre papel  
160 x 150 cm



Figura 5- Maria Bernardino  
Sem Título, 2017  
Tinta da china sobre papel  
160 x 150 cm

As transições da linha podem ocorrer osmoticamente ou por transferência direta, como um processo de troca, de interação ou de reversão. A linha pode espalhar-se de forma tentacular, tornando-se “orgânica” (figura 5) e então começam a aparecer formas com um aspecto biomórfico. Noutros casos o seu crescimento deve-se à intuição mecânica que enfatiza o próprio ritmo (figura 1 e 2). A sua força toma aí a função de estrutura, agitando o espaço dentro de um sólido geométrico imaginário.

A caneta e o lápis permanecem como as ferramentas mais simples para desenhar (são estes os meios ideais do planeador). Alguns trabalhos de dimensões mais reduzidas, servem-se apenas destes dois instrumentos, favorecendo uma natureza, sobretudo projectiva do desenho. Por se servirem apenas de um lápis ou de uma caneta, e porque a sua escala não ultrapassa o correspondente ao tamanho de uma página de um livro, eles tornam-se numa espécie de “matéria de leitura” (Figura 6). São “textos” não no sentido de serem um código como a escrita, mas, antes, no sentido de serem uma anti-escrita (como, no fundo, todo o desenho) que propõem formas com ressonâncias caligráficas. Por outro lado, há também desenhos em que se sobrepõem os ritmos musicais. Neste caso é como se a folha servisse para construir uma “pauta

de inflexões”, com atrasos, apojaduras, ritmos que operam tanto por consonância como por dissonâncias, dependendo dos acordos/acordes que se fazem.

Às vezes o traçado avança lentamente, entrando pela borda do papel para depois de afastar e engrossar, ou entra em ondulações, curvando-se gradualmente, ou endireitando-se de seguida para retomar o seu fluxo num outro sítio, tirando prazer dessa sua mobilidade. Outras vezes fica a aguardar, ou espalha-se sobre a folha branca. Para subitamente, hesita nos rumos para a seguir retomar uma postura novamente firme.

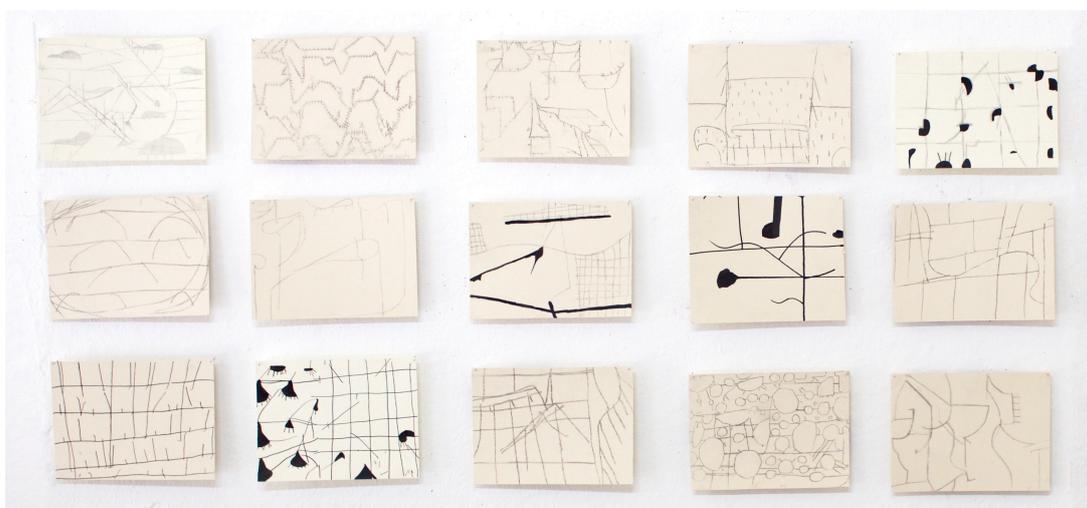


Figura 6- Maria Bernardino  
Vários desenhos, 2017  
Caneta sobre papel ou lápis sobre papel  
23 x 17 cm (cada)

A linha é empurrada e dirigida por uma “mão interior à mão”<sup>26</sup>, constrange o seu fluxo para um mais fino, hesitando unicamente para organizar os seus agregados. Ou então, a linha avança lentamente e entra na borda do papel. Ela treme, engrossa, procura um caminho, um lugar ou talvez só uma saída. Reorganiza-se de um momento para o outro, segundo novos vetores, redobra-se em espiral para adiar uma inflexão, faz aparecer rodeios e elementos suplementares para encontrar uma solução para escapar-se. Talvez escape através dos traços mais insolentes, inesperados e insensatos. O traçado muda de pele como a cobra e apresenta, tal como ela, dos mais complexos e interessantes sistemas de locomoção. É o zigue-zague que lhe permite mover e escapar da forma mais ágil a qualquer situação. Pode acontecer que as

<sup>26</sup> Maria Filomena Molder utiliza a expressão, “mão interior à mão” no ensaio que dedica aos desenhos de Gaëtan. Esta expressão surge no contexto em que a autora se refere à mão do artista como algo que não se dá à sua própria inclinação, mas onde o termo “acaso” também não chega para descrever o que o pintor não sabe, quando a sua mão se move. (Molder M. F. [1999] *Escolha dos Seres*, in *Matérias Sensíveis*, Lisboa: Relógio D’Água, p.37)

combinações não “batam certo” de início e que tudo pareça prestes a desconjuntar-se. Contudo, no ponto em que tudo parece estar “preso por alfinetes”, pode ser que apareça a linha mais desprevenida e talvez ela consiga — o pincel com a tinta-da-china arrastando-se como uma estrela cadente — reconduzir a ordem por via de um movimento que suspende o perigo. Quando já não há retorno possível, quando um zigue-zague que salve o desenho se apresenta longínquo, então o remédio será passar-se para outro desenho. Tenta-se de novo e faz-se diferente. Os enganos estão sempre a acontecer e as tentativas frustradas são recorrentes. Quando assim é haverá que perceber que o desenho não tem relevância e que o seu destino é o caixote do lixo. É como um mapa falso em que o caminho é percorrido sem nos levar a lado algum, fica, porém, assinalado como um beco sem saída.

A linha activa percorre todas as passagens e combinações precisamente porque é de orientação múltipla. Novamente, como refere Manuel Castro Caldas, ainda no texto de Jorge Martins, do espaço plástico criado por esta via

*“(…) pode dizer-se que ela nunca “significa” a partir de quaisquer coordenadas prévias mas na constante espacialização de si mesmo, espacialização convocada pela dupla forma/fundo como um único devir-adevir, transformação de si mesmos em si mesmos. Interior e exterior, Eu e o mundo, são assim levados a habitar num “presente perpétuo” — o tempo do seu aparecer-reaparecer.”<sup>27</sup>*

Ao desenhar estamos a exercitar constantemente a capacidade de decisão e de julgamento. Podemos sentir avisos que nos alertam que o desenho está prestes a abusar de “constantes variações”. Muitas vezes trata-se de saber parar no momento certo sem “implicar-explicar” de forma excessiva, de fazer encaixes de uma maneira desatenta. Quando se atinge a saturação, toda a potência se perde. O desenho não o suporta, fica decorativo ou então torna-se demasiado previsível.

Há casos em que o traçado parece descair e crescer apenas parcialmente como se fosse puramente por acaso. Torna-se difícil decidir entre linhas horizontais e verticais. Se são de interação rápida, se surgem só como partículas minúsculas, se são pontilhadas, se são “raios” ou chuva, se são emaranhados, dispersões caóticas, barba ou se há encadeamentos. Quando há é necessário decidir se a sua função muda incessantemente (por via de uma função “derivativa”) ou se, ao contrário, a sua liberdade não prevê um movimento absolutamente livre, mas sim

---

<sup>27</sup> Caldas, M. C (2008) *Desenhos de Jorge Martins, 1957-1987, in Dar Coisas aos Nomes — escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa: Assírio & Alvim, p. 37

condicionado, não chegando o desenho a viver numa “tensão esquizofrénica”. É como se a linha pensasse: “e se?”; e “se conseguir passar, ali, entre duas bordas da falésia?”; “e se levantar voo, haverá o risco de ir contra nós?” O “e se?” está sempre presente. O desenho ao ser construído lança alertas, traz a memória de devires, reacendendo associações mentais/visuais. O lápis arrasta-se contra um vento rijo e é lançado para o ar como um projétil. Vira para cair novamente na terra com energia crescente; vai até ao horizonte e põe-se como um sol que reaparece num movimento periférico noutra das bordas da folha; segue enquanto constituição fractal que prolifera, onde partes se decompõem noutras partes, crescendo, alastrando-se e conquistando o branco da folha.



Figura 7 - Maria Bernardino  
Sem Título, 2017  
Tinta da china sobre papel  
100 x 70 cm

Por fim, a genética desta linha activa é turbulenta e nutre-se de turbulências. Pode ser uma “catástrofe”<sup>28</sup>, uma transição abrupta, uma descontinuidade no comportamento do traçado — um limite, uma diagonal, uma fratura, um vinco, uma curva — que vai salvar ou reconstituir o sistema. As questões são sempre as mesmas: como fazer prosseguir a linha? Como acrescentar um segmento a uma parte quebrada? Como conduzir a mão e evitar que esta crie teias impenetráveis? Como potenciar a diagonal? E, por último, como prever se, ao passar por aqui

---

<sup>28</sup> René Thom trouxe um novo conceito da teoria das catástrofes que visa explicar o desaparecimento de um equilíbrio e o reaparecimento de outro consecutivo na sequência de uma modificação gerada por uma catástrofe. As mais conhecidas são a cauda de andorinha, a borboleta dobrada em lagarta, o umbigo hiperbólico e parabólico.

ou por ali, a linha não vai encontrar de novo tudo aquilo a que foge, sob pena do feitiço se virar contra o feiticeiro e a linha se transformar numa força impossível de manejar.

### c. O ponto elástico

*“Thought cannot travel through spaces;  
the hand  
has to show the secret of the labyrinth”*

Massimo Scolari

Paul Klee, no texto *As coisas na Natureza: Essência e Aparência*<sup>29</sup>, refere-se ao ponto “entre as dimensões”. Este é um ponto elástico na medida em que consegue estar entre dois sítios, no meio, dobrado ou redobrado. Nalguns desenhos a composição é estratificada e as diferentes camadas sobrepõem-se umas às outras. Os tamanhos variam, criando muitas distâncias focais, permitindo ao olho vaguear “all-over” e explorar qualquer uma das distâncias de forma a que ou volte para o “close-up” ou se perca nesse espaço que se torna flutuação (abre-se à flutuação). Manchas de diâmetro variável ocupam o plano da folha como se fossem descargas de energia da linha (figura 9). As formas “pousam no plano” sem nos fazer crer que estejamos perante um espaço volumétrico. Mas ao mesmo tempo tudo é ilusório (virtual). Basta que uma linha exceda um pouco o seu limite para provocar esse “zigue-zague” entre as dimensões, e, então, aquilo que foi apreendido enquanto forma no plano (na superfície da folha), salta para a vista “em pé”. Fica assim o espaço estirado, remetendo dessa forma para o desenho enquanto “janela”. Esta ambiguidade acontece por causa das inflexões da linha, devido ao “ponto elástico”. A elasticidade vai implicar leituras ambíguas: aquilo que aparece como uma vista de topo de uma arquitetura, pode passar a ser apreendido numa vista de frontal (Figura 4). A oscilação tende, neste último caso, para o aparecimento de um propósito ótico enganador, enquanto no primeiro ela tende a conservar a “identidade” da superfície da folha.

---

<sup>29</sup> Klee, P., Barrento, J., Manuel, M., & Pires, C. (2001) *Escritos sobre Arte*, Lisboa: Cotovia

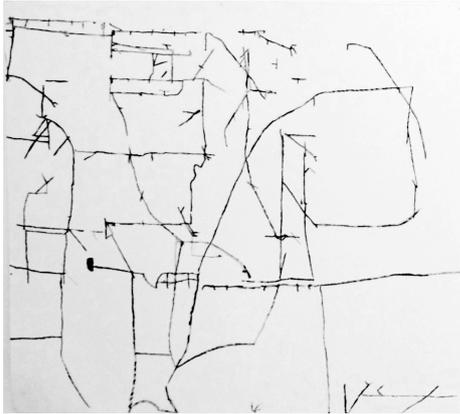


Figura 8 –Maria Bernardino  
Sem Título, 2017  
Tinta da china sobre papel  
77 x 70 cm

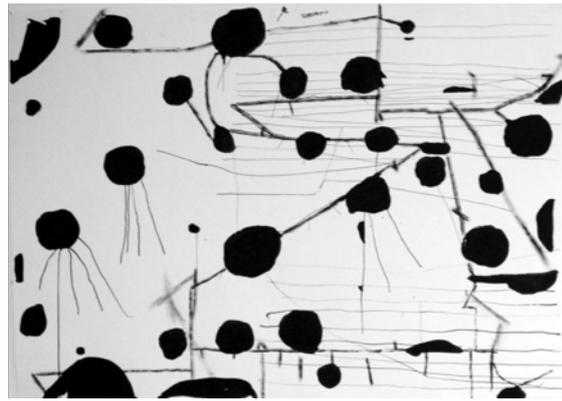


Figura 9 - Maria Bernardino  
Sem Título, 2017  
Tinta da china sobre papel  
100 x 70 cm

Gilles Deleuze, em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, desenvolve a ideia de que a ambiguidade ou a noção de vários “pontos de vista” na pintura tem como precedentes todos os pintores “não cartesianos” que, num sentido amplo, encontram alguma afinidade com o Barroco. Podemos nomear, por oposição a estes, os “pintores cartesianos”. No caso destes as formas remetem para um referencial: estão à direita ou à esquerda, ao alto ou ao baixo, efetuam-se segundo eixos de coordenadas e não oscilam em torno delas. Kandinsky, Agnes Martin, Malevich, entre outros, exemplificam esta forma de entender o espaço da folha ou da tela. É precisamente a Paul Klee que Deleuze vai buscar para falar do exemplo contrário. Os “pintores não cartesianos” entendem o plano onde se pinta ou se desenha, como um lugar onde as formas não têm de obedecer a qualquer determinação que as obrigue a estarem contidas num referencial cartesiano. Nesses, a inflexão está por toda a parte, diz Deleuze.

*“(…) a inflexão é o puro Acontecimento da linha ou do ponto, o Virtual, a idealidade por excelência. Efectuar-se-á segundo eixos de coordenadas, mas, por enquanto, não está no mundo: ela é o próprio Mundo, ou melhor, seu começo, dizia Klee, ‘lugar da cosmogénese’ ”<sup>30</sup>.*

Em *As coisas na Natureza: Essência e Aparência*, Paul Klee refere-se a este ponto infletido, dizendo que não é branco nem é preto, mas que é antes cinzento, e que é precisamente nesse ponto que se decide o devir e o perecer:

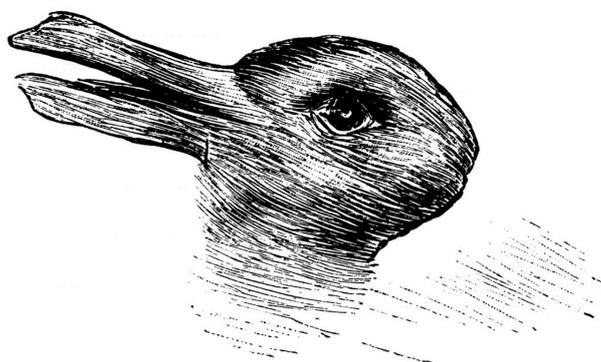
---

<sup>30</sup> Deleuze, G. (1991) *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, São Paulo: Papyrus, p.31

*“É cinzento, porque não está nem em cima nem em baixo, ou porque está tanto em cima como em baixo. (...) é cinzento enquanto ponto não dimensional, um ponto entre as dimensões.”*

*Chegou-se ao momento de cosmogénico. A fixação de um ponto no caos que, tendo como princípio a concentração, só pode ser cinzento, confere a este ponto um carácter essencialmente concêntrico. Dele irradia em todas as dimensões a ordem deste modo desperta”<sup>31</sup>*

**Welche Thiere gleichen ein-  
ander am meisten?**



**Kaninchen und Ente.**

Figura 10- Pato-coelho

A inflexão de que falamos aparece sobretudo em imagens que oscilam entre diversos estados, como no exemplo, bastante explícito, do pato-coelho de Wittgenstein. A essas imagens é-lhes imputando um princípio “multiestável” que faz com que oscilem entre diversas — e até opostas — leituras, não sendo possível fixar um só momento no seu “aparecer”. William John Mitchell refere:

*“(...) são uma característica recorrente nos estudos antropológicos da chamada ‘arte primitiva’. Máscaras, escudos, ornamentos arquitectónicos e objectos rituais apresentam paradoxos visuais juntando formas humanas e animais, perfis e vistas frontais, ou faces e genitais. O [efeito de surpresa] destas imagens é por vezes associado a formas de ‘pensamento selvagem’, ritos de passagem e experiências “liminares ou limites” onde tempo e*

---

<sup>31</sup> Klee, P., Barrento, J., Manuel, M., & Pires, C. (2001) *As coisas na Natureza: Essência e Aparência*, in *Escritos sobre Arte*, Lisboa: Cotovia, p.65

*espaço, figura e fundo, objecto e sujeito jogam um jogo sem fim de “balancé.”*<sup>32</sup>

No presente trabalho não consideraremos imagens totalmente “multiestáveis” como no caso do pato-coelho ou como acontece nos desenhos de Maurits Cornelis Escher. Contudo, existem oscilações dessa ordem e um acumular de diversos estados que propiciam uma leitura ambígua das imagens. Se a abstração dos desenhos se torna biomórfica é porque pode comportar traços. Traços de seres vivos, de corpos ou de cabeças, traços de animalidade. Tudo isto na medida em que o traçado pode ser comum a diferentes animais, seres, não sendo possível discernir, ao certo, onde começam e onde terminam essas formas (descobrir um coelhinho na Figura 5). Nesta série de trabalhos que temos vindo a referir, aparecem formas antropomórficas e biomórficas, mas predominam, sobretudo, formas associadas a um ambiente urbano e arquitetónico (Figura 4, 5 e 8). Com efeito, vemos encruzilhadas, estruturas compostas, fundidas umas com as outras, sejam casas ou terrenos. Ora são vistas de topo, espalmadas como “cartografias”, ora aparecem “de pé” convidando-nos a “vaguear” e a intrometermo-nos entre os traçados. O espaço é “agitado” por essas oscilações e interceções. Desta forma, a linha, que é por excelência o meio de maior clareza, revolta-se contra a sua própria condição, foge à nitidez e deixa de ser recta para se “complicar”. Ela desenvolve tensões e estruturas fibrosas, onde a tensão de uma viragem é normalmente distendida na seguinte.



Figura 11- cartoon de Grady Philpott (2008)

<sup>32</sup> Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, citado a partir de Gaudêncio, S. & Moura, M. (2015) *Como uma escotilha no armário de um mágico*, in nº7 *Wrong Wrong Magazine*. Este raciocínio acerca das imagens “multiestáveis” é desenvolvido por Susana Gaudêncio e Mário Moura a propósito da ideia de fenda (utilizando como exemplo o Pato-Coelho de Wittgenstein)

## 2.As imagens em potência

### a. As pausas

*“Desenhar o que é? Como se lá chega? É o acto de abrir passagem através de uma parede de ferro invisível que parece colocada entre o que sentimos e o que podemos. Como deve atravessar-se tal parede, pois de nada serve bater-lhe forte, tal parede deve ser minada e atravessada com uma lima, lentamente e com paciência, na minha opinião. “*

Van Gogh (8 de Setembro de 1888)

Pretendemos sublinhar adiante a relevância das pausas no trabalho artístico e mostrar de que forma é que o estado de contemplação atua nesses momentos, fazendo com que o trabalho possa “respirar”.<sup>33</sup>

As pausas adquirem especial importância na prática artística. Elas tendem a ocorrer quando o trabalho chegou ao ponto em que já se apresenta excessivamente legível, “perfeito”, quando, por um motivo ou por outro, parece ter deixado de encontrar alimento ao qual recorrer. Neste caso, diz-se que o trabalho se cristalizou — está demasiado igual a ele mesmo. O intervalo ou a pausa aparecem habitualmente nestes momentos e são responsáveis por permitir uma certa distensão dos tempos (do trabalho), sem esquecer que o que amadurece plenamente também pode apodrecer. Assim sendo, não se trata aqui de uma fuga ao trabalho, embora seja o avesso do trabalho que está em causa nestas alturas. “*Quando viramos do avesso a luva da mão direita, obtemos a luva da mão esquerda*”<sup>34</sup> diz Didi-Huberman. Trata-se de regressar

---

<sup>33</sup> A respiração do trabalho, como a respiração da qual o nosso corpo necessita, consiste no processo que converte a substância exterior em energia rica para que possa ser usada. Da mesma forma que o corpo estabelece essas trocas entre o exterior e o interior, o trabalho encontra nessa “corrente de ar” uma renovação que lhe confere a vitalidade necessária.

<sup>34</sup> Didi-Huberman, G. (2011). *O dilema do visível, ou o jogo das evidências*, in *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, p.54

praticamente ao mesmo, ou, em rigor, produzir uma forma invertida ou espelhada do trabalho.

George Bataille em *O Nascimento da Arte* apresenta uma tese na qual propõe que o homem só começa a produzir arte a partir do momento em que é conduzido pelo recreio. O “homo ludens”, não permanecia confinado só ao trabalho como o seu antecessor, o “homo faber”. Este último ainda não tinha reunido as condições necessárias à contemplação, não conhecia a dádiva do recreio e, conseqüentemente, a da arte.<sup>35</sup> Neste contexto podemos dizer que a pausa é, de facto, responsável por transformar o trabalho em novo “recreio”. A questão consiste em primeiramente saber quando é que devemos permitir este afastamento e, depois, como é que na introdução do atraso se encontra a maneira mais eficaz de prosseguir o trabalho, deixando-o passar de um estado a outro. A gestão não se apresenta assim tão fácil quanto possa parecer. De facto, é difícil perceber quando é que as pausas se devem introduzir, se se está avesso ao trabalho ou se nos encontramos no avesso deste (na pausa). É a mesma coisa que confundir duas pessoas, que, na realidade, estão em estados distintos: enquanto uma está entorpecida por preguiça e imobilismo, a outra é alguém que já atingiu a exaustão e precisa de parar para não colapsar, para não chegar à “overdose”. Embora estes momentos sejam totalmente distintos, se não estivermos totalmente atentos, podemos tomar um pelo outro — não impor o esforço no caso do primeiro ou não respeitar a pausa no segundo.

Falar das pausas no trabalho artístico remete-nos para dois momentos indissociáveis, que não devem ser entendidos isoladamente. Há que sentir o ritmo que nasce do próprio trabalho e a partir desse ponto sintonizarmo-nos com ele identificando um ponto de tensão certo. Também há que considerar o atraso que se dá na própria visão quando esta arranca o olhar da sua órbita e se abre à contemplação. Aí devemos destacar o exercício do “atender ao visível” em todas as suas aceções, não só na prática artística propriamente dita, isto é, no desenho enquanto disciplina, mas também numa espécie de “ante-ofício do fazer”<sup>36</sup>. Essa segunda disciplina não é mais do que alguém se apresentar disponível para ser levado ao movimento de contemplar. Para tal, é preciso instaurar hábitos, criar rituais do “ver”, passar do legível ao encontro da elegibilidade das coisas.<sup>37</sup> A elegibilidade, no entender de Walter Benjamim, tem o seu poder na força das distâncias. Na sua obra, póstuma, composta por fragmentos, e conhecida como *Passagens*, o autor, dá-nos a seguinte simetria:

---

<sup>35</sup> Bataille, G. (2015). *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar, p.38

<sup>36</sup> Por “ante-ofício” podemos entender o próprio movimento de contemplação que não se encontra ainda na esfera de uma exaltação activa. Para que se possa converter numa expressão activa — ofício ou prática por excelência — é necessário que tal ou tal manifestação encontre a maneira, a forma, o “médium” que possibilita a sua “tradução”.

<sup>37</sup> Manuel Castro Caldas, em *Toupos OuToupo*, refere que desenhar corresponde também a este funcionamento, que tem a ver com uma “capacidade de operar rupturas na homogeneidade e na totalidade que mantêm o visível como eminentemente legível.” (Caldas, M. [2000] *Toupos OuToupos*, in *O génio do Olhar, Desenho enquanto disciplina 1991-1999*, Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto de Arte Contemporânea, p.14)

*Vestígio e aura. O vestígio é a manifestação de uma proximidade, por mais longe que possa estar o ser que a deixou. A aura é a manifestação de uma lonjura, por mais próximo que esteja o ser que a invoca. Com o vestígio apoderamo-nos da coisa; com a aura é ela que é senhora de nós*”<sup>38</sup>

Walter Benjamin viu no “poder da distância”, na experiência aurática, o movimento pelo qual se desperta e se encontra a elegibilidade de que falamos, a qual ele descreve como sendo uma “peculiar trama de espaço e de tempo”<sup>39</sup> Maria Filomena Molder, numa sua obra sobre este autor, *Vestígio e Aura*, comenta esse “espaçamento trabalhado e originário do observador e do observado, do observador pelo observado”<sup>40</sup>. A autoridade do longínquo, segundo a autora, tem de passar por cima da imediatez, só podendo ser arrancada às profundezas de um tempo que surge intempestivo:

*(...) se a cada coisa e a cada momento dessa coisa corresponde a aura, a sua experiência não pode ser mesmo imediata, diz respeito antes a uma demorada aprendizagem, que supõe a paciência de seguir um caminho que indica a irradiação da própria coisa: deixar cair o olhar sobre alguém ou sobre alguma coisa e esperar todo o tempo que for preciso que alguém ou alguma coisa nos devolva o olhar (...)*<sup>41</sup>

Há vários autores que explicam que para se aceder a este estado de devoção é necessário o uso de uma atenção específica. Só sob um efeito, que é simultaneamente a aproximação (atenção) e a distância (distração), se vê a cena do ângulo certo: o ângulo obtuso, o olhar oblíquo, que se abre de um lado e se fecha de outro. Coordena-se com a realidade e surge nesse limite, nessa abertura, que, como nos diz Heidegger, em *Sein and Zenit*, “ela não vem de fora nem de dentro”, mas “surge no próprio ser-no-mundo”<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Benjamin, W. (2006). *Passagens*, Ed. Brasileira: Willi Bolle. Col. da Ed. Brasileira: Olária Chain Féres Matos. Trad. do alemão: Irene Aron. Trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Rev. técnica: Patrícia de Freitas Camargo, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. p.190

<sup>39</sup> Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'Água, p.107

<sup>40</sup> Didi-Huberman, G. (2011) *A dupla distância*, in *O que nós vemos, O que nos olha*, Porto: Dafne, p. 117

<sup>41</sup> Molder, M. F. (1999) *Vestígio e Aura*, in *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D'Água p. 57

<sup>42</sup> Heidegger, parágrafo 29 *Sein and Zenit*, citado a partir de Agamben, G. (2013), *A Potência do Pensamento*, Lisboa: Relógio D'Água, p.75

## b. As caçadas

*“A concentração é a oração natural da alma”*

Malebranche

A obrigação do ocioso consiste sobretudo na caça. Assim se expressa Maria Filomena Molder, no texto sob o título *Aquele Que Acaba de Despertar*. Para a autora, a caça é a

*“forma mais esplendorosa de entretencimento entre ‘Erfahrung’ e ‘Erlebinis’, inseparáveis uma da outra. Sendo a primeira, fruto do esforço, da atenção penosa, da paciência persistente, e a segunda a expressão da contemplação não fixada do ocioso.”<sup>43</sup>*

Para conseguir adquirir a mudança que lhe é necessária, o ocioso, concentra-se na "linguagem muda" das coisas e passa à frente da inutilidade, esperando atingir apenas uma íntima satisfação. É precisamente essa dupla natureza de estados que a autora descreve e que advém, paradoxalmente, de uma adesão e simultâneo distanciamento, que tem de se fazer coincidir demasiado plenamente. Esse movimento dá-se ao “espantos” que as coisas e dos seres propiciam, mas, por outro lado, submeter-se a tais encontros obriga, como diz a autora, a uma experiência “dramática”: aqueles para quem essa exploração é um compromisso são “a cada momento movidos pela expectativa de encontrar e submetidos ao desejo de possuir.”<sup>44</sup>

No texto *A Paixão de Coleccionar em Walter Benjamin*, Maria Filomena Molder, procurou compreender as condições e possibilidades de uma paixão, a de colecionar, como uma das imagens decisivas da atividade contemplativa. Ela faz alusão ao livro *Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin, em especial no texto *À Caça de Borboletas* —texto que descreve uma criança colecionadora, a qual sofre de um estado de profunda impressionabilidade mas também de extrema perturbação emocional.

---

<sup>43</sup> Molder, M. F (1999) *Aquele que Acaba de Despertar*, in *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D’Água, p.125

<sup>44</sup> Molder, M. F (1999) *A Paixão de Coleccionar em Walter Benjamin*, in *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D’Água, p.47

*“Quando a borboleta o atrai nos seus movimentos fascinantes. Os gestos, o jogo fisionómico do corpo, deixam-se envolver pelo voltejar do insecto, cujas paragens, indecisões, perplexidades, afloram a criança como outros tantos sopros, arrepios de metamorfose. Cada nova oscilação, cada bater de asas, transfigura-se numa corrente de impressões, rumores desses mesmos movimentos: o caçador iniciava a sua fusão com a presa, que, por sua vez, parecia apoderar-se das qualidades da ‘decisão humana’. A velha cifra da arte venatória empreendia o seu cerimonial de conformidade, a lei da semelhança activa, até que essa perda de identidade se tornasse insuportável e o caçador compreendesse que a única possibilidade de recuperação da sua natureza humana era a captura da borboleta, que assim redimia o caçador pela sua morte.”<sup>45</sup>*

O movimento de posse, de quem “caça” ou de quem coleciona, exige, que o que contempla se adapte às solicitações, às formas, mesmas, do objeto contemplado. A atividade de produzir imagens relaciona-se com estes encontros em que o sujeito deixa ser ele mesmo para colidir, confundir, para ser outro — ele *“transformando-se o ser em ‘médium’ para receber, para deixar passar”*<sup>46</sup> A ordem desordenada dessas reuniões, dessa “caça”, é anárquica como uma paixão e escapa a qualquer propósito de classificação ou tipificação.<sup>47</sup> Há inúmeras “coleções” reunidas no interior de um trabalho artístico. Podemos incluir as impressões do dia-a-dia que se tornam quadro, propriedade da memória. Essas equivalem ao exemplo, dado acima, relativo à criança caçadora de borboletas. Cada trabalho, de desenho ou de pintura, pode incluir um arquivo que reúne conjuntos de imagens que são revistas e organizadas entre os dois pólos da ordem e da desordem. Essa capacidade de reunir e preservar pode aparecer sob a forma de uma disposição tensa, pois está sempre em jogo uma posição afetiva de quem não quer deixar escapar nenhuma matéria para a “sua loucura”. Nestas coleções incluem-se tanto as imagens da

---

<sup>45</sup> Molder, M. F. (1999) *A Paixão de Coleccionar em Walter Benjamin*, in *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D’Água, p. 43

<sup>46</sup> Moder, M. F. (1999) *A Paixão de Coleccionar em Walter Benjamin*, in *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D’Água, p. 41

<sup>47</sup> *“A desordem é não só o preço de qualquer paixão, como tem raízes na própria natureza da coisa colecionada, no seu carácter de unicidade, de singularidade absoluta, que a faz estranha a qualquer propósito de tipificação ou classificação. O colecionador está, além disso, ligado a um modo particular, enigmático, à experiência da propriedade (...) A errância particular do colecionador supõe um acto destrutivo, violento, a permissividade de usar todos os estratagemas: o empréstimo que não se devolve, indiferente a qualquer argumento moral, a oferta que se finge fazer no leilão para enganar o concorrente adversário, o colecionador é um espião, um criminoso sobressaltado(...)”* (Moder, M. F. [1999] *A Paixão de Coleccionar em Walter Benjamin*, in *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D’Água, p.49)

História da Arte como imagens que o mundo produz, normalmente para fins utilitários específicos, as quais o colecionador não tem problemas em arrancar ao seu contexto. É na desarrumação das pastas cheias de imagens no computador, nos livros reunidos, na colocação de um grupo de desenhos no chão, antes do ritual de dispô-los por ordem, que a tensão e o sobressalto se dão.

Falaremos das imagens da História no próximo ponto. Quanto às imagens banais, qualquer objeto, por indiferente que possa parecer, pode ser digno de se tornar numa verdade superlativa. É preciso não ter pena de estragar o sistema de engenharia, a planta do arquiteto, a figura anatómica feita para usos medicinais. A leviandade com que um artista coleciona essas imagens será um pecado, mas também pode ser uma majestade. Um artista olha para um esquema de engenharia, para uma planta de arquitetura e vê nelas o que um engenheiro ou um arquiteto não veem. Isto acontece porque eles estão imersos nos seus códigos e acedem à sua própria linguagem codificada. Para o artista, essa é uma linguagem muda, que ele pode de facto mudar, levando essas formas a uma intensificação plena, ao destruir coisas, ao reacender outras e compondo sobre elas, sobre o apelo que cada uma das imagens traz consigo.



Figura 12- *Aula de caça* – Maria a dar um passeio

## C. Os Passeios

*O que torna tão notável e irrepetível a primeira visão de uma povoação, de uma cidade na paisagem, é que nela o que está distante vibra na mais estreita união com o que está próximo. A habituação ainda não realizou a sua obra. Mal começamos a orientar-nos, logo a paisagem desaparece como a fachada de uma casa quando nela entramos. Ela ainda não adquiriu preponderância através de uma constante observação transformada em hábito. Depois de começarmos a orientar-nos na povoação, a primeira imagem não mais poderá ressurgir.*

Walter Benjamin

No passeio expomo-nos ao sofrimento dos “efeitos” das coisas. O movimento e a presença das fisionomias ocupam-nos por completo. Lançamos um olhar sobre uma pedra, uma árvore, uma casa, na expectativa de uma devolução de efeitos. Há quem ande sempre a olhar para o chão, mas há quem olhe preferencialmente para as árvores. No primeiro caso existe a probabilidade de as pedras os fazerem “tropeçar” em algo. No segundo os ramos das árvores implicam uns com os outros, produzindo um movimento de penetração e de exclusividade. Qualquer objeto, por mais indiferente que possa parecer, pode ser digno de se tornar numa verdade superlativa e invocativa, etérea mas autoritária. Como a história da arte moderna nos mostrou, um urinol, um balão-salsicha em forma de cão, uma lata de polpa de tomate, uma maçã e uma jarra são outros tantos motivos, também objetos dignos de se amplificarem numa intensa descoberta.

O passeio como ato, como prática ou como experiência é uma forma de (auto)conhecimento, no sentido em que cria condições para que possamos “transgredir” o corpo físico, escapando assim ao organismo. Esta noção é apresentada por Gilles Deleuze no livro “Francis Bacon — A lógica da Sensação”. Ele resgata a ideia de Artaud de um “corpo sem órgãos”. Este corpo

*“é percorrido por uma onda de amplitude variável, esta linha traça no corpo sem órgãos, zonas e níveis segundo as variações da sua amplitude. No encontro da onda, a um dado nível, com as forças exteriores, surge uma sensação (...) Este encontro determina, portanto, um órgão, mas um órgão provisório que não dura senão o que dura a passagem da onda e a acção da sua força. (...)o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, nem se define exclusivamente pela existência de um órgão indeterminado; define-se sim, pela presença temporária e provisória dos órgãos determinados.”<sup>48</sup>*

A noção do “corpo sem órgãos”, apresentada por Deleuze, demonstra um desajustamento que se sente em relação ao nosso corpo. A forma de lidar com o corpo, passa, assim, pelo desejo de encontrar objetos para os “incorporarmos”, regenerando assim esse corpo sempre incompleto. Isto é, trata-se de transformar o corpo “impróprio” num corpo “próprio”, dotando-o de outros “contornos”, dotando-o de “próteses”. Um meio de obter esse efeito é não procurar, assistindo ao esvaziamento que decorre nessa vontade de nos atermos ao que vemos. Didi-Huberman afirma:

*dar a ver é sempre inquietar o ver, no seu acto, no seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação rasgada, inquieta, exaltada, aberta. Todo o olho traz consigo o seu invólucro, além das informações de que se poderia julgar detentor.”<sup>49</sup>*

---

<sup>48</sup> Deleuze, G. (2006). *Francis Bacon-Lógica da sensação*. Trad. L. Fortes. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 97 - 98

<sup>49</sup> Didi-Huberman, G. (2011) *O que nós vemos, O que nos olha*, Porto: Dafne, p. 57



Figura 13- Still do filme *Drácula de Bram Stoker* (1992). Neste, Drácula ilustra o exemplo do “corpo sem órgãos”. Ele transforma-se em fumo verde, em ratos, em morcego e adquire a imagem de qualquer pessoa pela qual se queira fazer passar. O Drácula consegue, liberalmente, dotar o corpo de vários tipos de contornos estranhos e adquirir qualquer mudança corporal necessária.

O Mesmo autor, ainda em, *O que vemos, O que nos olha*, refere que “*ver só se pensa e só se experimenta em última instância na experiência de ‘tocar’.*”<sup>50</sup> Desse toque faz parte um jogo rítmico, da superfície e do fundo, fluxo e refluxo, marcação e desmarcação, aparição e desaparecimento. É o movimento de sístole-diástole a que Deleuze se referiu como “*o mundo que se apodera de mim fechando-se sobre mim, o eu que se abre ao mundo e o abre*”<sup>51</sup>. Muitas vezes é nas coisas simples e triviais que “o ver” tropeça. São esses objetos adequados que fazem com que o caminho seja feito de forma descontínua, sujeito a desvios súbitos e paragens imprevistas. A intensidade que cada um sente não tem aliança direta com o que é grande ou virtuoso. O que tem o poder de nos fazer “levantar os olhos” pode ser uma coisa muito pequena, minúscula. A este propósito temos a história contada pelo professor de mística judaica, Gersholm Scholem, por quem Benjamin foi bastante influenciado. Ele refere que Benjamim prestava grande culto a dois grãos de trigo da secção judaica do Museu Cluny, em Paris, nos quais se encontrava a inscrição do “Shemá Israel”, palavras iniciais da Tora. Hannah Arendt, em *Homens em Tempos Sombrios*, conta-nos esta história e refere que, para Benjamim, “*quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma*”<sup>52</sup>

A vitória obsessiva em “escapar ao corpo” espera sempre encontrar novas forças que atuem produzindo diferentes sensações. Vejamos alguns exemplos captados ao vivo: encontro o céu azul de Giotto na Caparica — que sensação do azul tão azul! Observo o edifício das Amoreiras que me causa uma sensação muito particular. Recordo-me das imagens da história da

<sup>50</sup> Didi-Huberman, G. (2011) *A inaudível cisão do ver*, in *O que nós vemos, O que nos olha*, Porto: Dafne, p. 11

<sup>51</sup> Deleuze, G. (2006). *Francis Bacon-Lógica da sensação*. Trad. L. Fortes. Lisboa: Orfeu Negro, p. 89

<sup>52</sup> Arendt, H. (2008). *Homens em tempos sombrios*. Editora Companhia das Letras. p 130

arte dos templos e da estatuária, de Grécia e de Roma. Isto, claro, se elas aparecessem nos livros que estudei sobre a forma colorida e “popular” cujas descobertas recentes, vieram cientificamente demonstrar — a sua brancura e placidez, afinal, deve ser mais como as Amoreiras. Às vezes as pessoas na rua parecem estar “só lá”. Quando passamos por elas é como se o tempo tivesse congelado. Elas estão “só lá” e “assim”, numa imobilidade além de qualquer movimento que possam produzir, como numa fotografia de Jeff Wall ou uma pintura de Hopper. São só “gente”, ao sol, “só lá” e “assim”. E nada dentro destes exemplos, destas sensações, são “mensagens inteiras”. São antes “compactos de sensações”, são formas “cantantes”.



Figura 14 - Centro Comercial Amoreiras



Figura 15 - Réplica colorida do Arqueiro 490 aC (no Parthenon, em Atenas) segundo uma investigação levada a cabo pelo arqueólogo alemão Vinzenz Brinkmann

Da mesma forma que se captam sensações ao vivo para servir o trabalho prático também se vão buscar coisas ao nosso passado e à História. A história, do ponto de vista do artista, é sempre vista como “anacrónica”. O importante não é saber definir com precisão os estilos nem saber as suas sucessões. Trata-se antes de “escovar a história a contrapelo” como disse Hofmannsthal. Walter Benjamin, em *Sobre o Conceito de História*, fala de vasculhar o passado como se ele fosse uma arrecadação cheia de exemplos e analogias. O autor refere a existência de um atracão magnética e profunda dum outrora com um agora. Esta dá-se a partir de uma ligação trans-histórica, onde as coisas migram, deslocam-se e, através de diferentes montagens, conquistam novos significados.<sup>53</sup> Dessa forma, o artista passa por cima das sucessões causais e da linearidade, entendendo a história, acima de tudo, sob a forma de uma “arqueologia”. Podíamos ir à História buscar os artistas “A”, “B” e “C” para produzir uma imagem. Mas, nesse caso, não iríamos entrar apenas na contemplação que “A”, “B” e “C” propõem. Vê-los-íamos

<sup>53</sup> Benjamin, W (2008), *Sobre o conceito de História*, in *O Anjo da História Lisboa*: Assírio & Alvim

como objetos com o potencial de poderem vir a ser “roubados”: primeiro, retiravam-se fragmentos que logo a seguir seriam colados, por via de uma ou outra combinação articulada, de modo a que as várias partes de cada um formassem um composto diferente daquele que lhes deu origem. Poderia agarrar na sensação “azul Giotto” e começar por esse azul tão intenso. Depois colocar-se-ia mais “isto” e mais “aquilo”, e mais o Jeff Wall por trás das Amoreiras. Tudo em forma de invasão, de encavalgamento, que levariam à formação de um novo composto, na tentativa de chegar a “D” de desconhecido.

Importa reter nesta atitude do passeio o movimento pelo qual, de modo insistente e obsessivo, se reelabora o visível e se “isola” um objeto que nada tem de extraordinário, mas que é suscetível de se converter, por instantes, numa verdade única. Pode ser uma maneira de vestir, pode ser a impregnação numa parede que nos implica, que nos persegue durante os passeios. Podem ser ruínas que são como um molde capaz de captar movimentos geológicos, petrificações e fossilizações. Existe muitas vezes uma tentativa de conhecimento e de entendimento da cor, tornando-se o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada — verde-ranho, ferrugem, azul de prata. Noutros casos é a luz. Nela podemos observar as suas diferentes gradações: pode ser mais carregada, pode ter zonas mais enevoadas, zonas que se perdem na escuridão ou ainda diferentes cintilações. Os raios de luz podem ser captados, sendo depois a sua luz devolvida e propagada de forma ténue e incerta, tecendo-se uma tepidez viva. Pode também ter um toque *zen* e tornar-se numa luz mística. Existem luzes que nos podem fazer perder a noção de tempo, ao ponto de pensarmos que no momento de partir nos transformámos nuns seres envelhecidos.

Tudo se exprime numa linguagem que não nomeia. As arquiteturas também podem provocar estremecimentos, no aparecer da cor, nas linhas verticais e horizontais, adquirindo assim um valor “figurativo”. Falamos de “figuras” porque as coisas vêem-se transfiguradas em “coisas próprias”, repousam em si mesmas e a mais nada se obrigam. Todos estes apelos e comoções não “vivem” ou não “valem” a não ser durante aquele momento. Mais cedo ou mais tarde, voltaram a ser inanimados e indiferentes, no momento em que, fatalmente, saírem do jogo e deixarem de ser “dançantes”.

Volumes, por vezes simples, criam sensações poderosas, fisionomias que ficam entre parêntesis renunciando à sua qualidade prática. Há muitas casas em muitos passeios: umas relançam uma “presença de algures”, parecendo que conseguimos adivinhar as preferências e hábitos das pessoas que lá vivem, entrever rotinas e, deste modo, pressupor que esse habitante nunca iria ao café da esquina da sua casa, mas antes ao que fica no quarteirão anterior, onde já havíamos passado (a fachada parece que comporta traços do rosto de quem vive por trás, e

mentindo ou falando a verdade, vai sugerindo coisas) Ficamos entre um “diante” e um “dentro”. Uma porta. Passar ou não passar? Pretendemos não ver outra coisa para além daquilo que se vê presentemente? Trata-se a porta de um lugar para passar além, ou é um lugar para não poder passar? Há casas onde, contrariamente às primeiras, a sua configuração parece ser oferecida sem mistério: entre a linha e o plano, superfície e volume, tudo é estável e insensível às vertigens do tempo. São formas abreviadas, não existindo o jogo de significações das outras casas, não havendo equívocos, perante estas nada haverá para imaginar. Não mentem, não escondem nada — são transparentes. Por isso não se “advinha” quem lá está, “vê-se” (como nos diz a fórmula célebre do programa minimalista, *what you see is what you see*). O enorme vidro das casas “modernas” permite que se veja quem está dentro e vive no interior desses paralelepípedos. Esses volumes são dotados de vazios, de cavidades, e ostentam uma certa aridez geométrica. Será que tem prateleiras IKEA? (Teria o Minimalismo resultado em prateleiras IKEA?) Simples volumes essas casas, blocos desprovidos de qualquer enfeite — sem sintomas e sem latências. Porém, um pormenor torna-as distintas. Esse mínimo pormenor adquire relevância, uma vez que ele acaba por dar alguma saciedade ao olho, assim como acontece com um quadro de Ad Reinhardt. Só tem uma pequena “nuance” na cor, mas mesmo com o mínimo dos mínimos, uma parte “avança” e outra “recua”, desencadeando de imediato um efeito espacial.

É a intensidade com que cada coisa aparece — o charme de uma ou outra pessoa, o brilho próprio lançado de objetos ou seres — que faz com que todas as sensações variem, podendo as sensações ser mais ou menos intensas, dependendo dos graus e níveis em que ocorrem essas “trocas”. Vejo e reparo com os meus olhos outros olhos que se levantam e me pedem que os veja. É um volume, desde logo um corpo, uma cara branca em que estão espetadas essas cavidades. E, mais abaixo, um corpo, envolvido em roupa. O vestuário, o *dressing*, é já um *médium* a que estamos sujeitos. Emanuele Coccia, em *Sensible Life*, fala sobre a condenação que a moda apresenta, explicando que esta reside no facto de, ao contrário das outras espécies, o ser humano “aparece” vestido. Ele é obrigado a aparecer num *médium*, numa outra imagem sensível que não é a dele próprio. A roupa é ornamento, “prótese”, uma extensão, virtualidade ou cisão aberta entre ser o mesmo com um segundo corpo. Chapéus, adereços para a cabeça, “jeans”, brincos, tatuagens, são tudo “imagens de si”, mas não constituem o verdadeiro “eu”. Vestir-se é já, uma outra forma, que obriga a viver no “plano da imagem”.

## 2. O Desenho “subdesenvolvido”

*(...) devir cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, devir cada vez mais deserto, e por isso mesmo povoado. É isso que é difícil de explicar: até que ponto involuir é evidentemente o contrário de evoluir, mas é também o contrário de regressar, retornar à infância ou a um mundo primitivo. Involuir é ter um andar cada vez mais simples, económico, sóbrio.*

Gilles Deleuze

Referimos no primeiro capítulo que é importante criar atritos e conseguir criar um certo estranhamento das formas e conteúdos. Veremos, a partir de agora, que estratégias são usadas para conseguir alcançar tal tensão que visa, sobretudo, contornar as formas já vistas e procurar caminhos com novos elementos e novas relações.

Existe no conjunto do trabalho apresentado algum ceticismo no que toca ao domínio da mão. Não será, assim, difícil concluir que a via seguida está longe de proceder por elegância ou virtuosismo. Os trabalhos usam formas extremamente simples sendo compostos por elementos em aparente desarmonia. Também não são raras as vezes em que o traçado sofre hesitações e parece refletir uma falta de perícia técnica, uma fragilidade qualquer. Constituirá esta impressão um anti-lirismo ou anti-esteticismo? Atualmente, tanto na música, como na dança, passando pelo teatro e todas as outras esferas artísticas constata-se a apropriação das formas banais e de gestos retirados do quotidiano. Podemos observar o mesmo nos desenhos. No caso dos trabalhos apresentados, eles podem ter um aspecto muito infantil, mas uma criança não os faria “bem assim”. É essa coisa que “não é bem assim” que conta e é ela que cada desenho procura. Pode parecer que não há qualquer domínio, mas o domínio não dominado da mão exige, contrariamente ao que muitas vezes possa parecer, uma longa e árdua preparação. O “não é bem assim” pode ser uma leve brisa, um vento que entortou os traçados, uma dissonância ou uma desafinação qualquer. Uma mão que parece gaguejar (figura 10) quando desenha com um

pauzinho que a obriga à privação de fazer tudo com traços minúsculos, enquanto podia fazer tudo num só com a elegância de uma passagem firme e segura. Um pauzinho não consegue armazenar tinta pelo que tem de retornar à fonte, para só poder avançar um, ou pouco mais do que um centímetro de cada vez, voltando novamente ao copo de tinta para recomeçar. Há um princípio aristotélico que diz: “também a privação é uma forma de posse”<sup>54</sup>. Essa fórmula envia-nos para uma presença, mas como diz Agamben, em *A Potência do Pensamento*, ela aparece sob a forma do que passa a ser uma “presença por defeito.”<sup>55</sup>

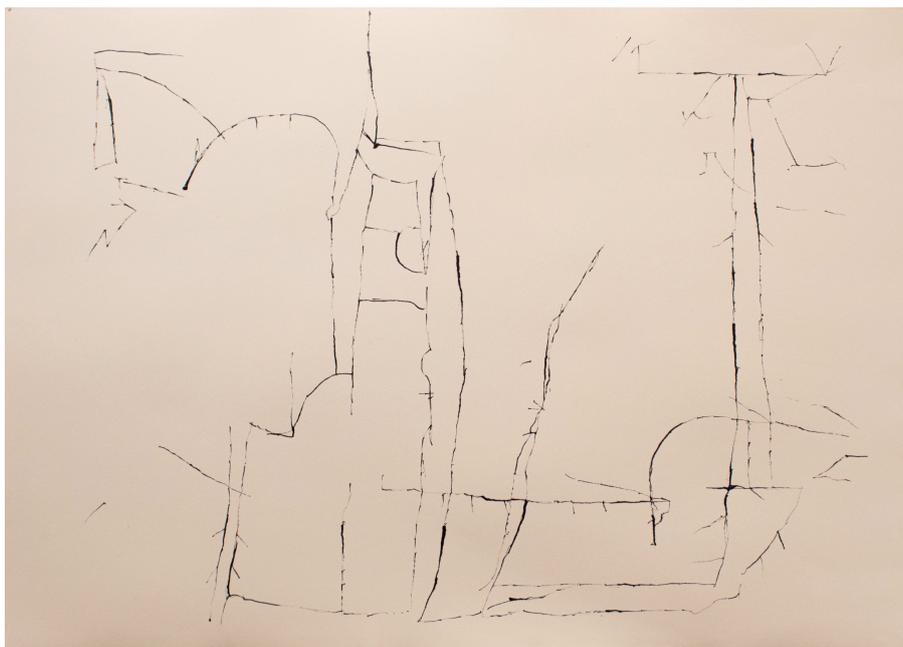


Figura 16 - Maria Bernardino  
Sem Título, 2017  
Tinta da china sobre papel  
100 x 70 cm

Podemos entender a “presença por defeito”, no caso do desenho, como formas que são levadas, não à tentação de proceder por exuberância ou virtuosismo, mas formas que são arrastadas para formatos mais sóbrios, contidos, e, até áridos. A maneira como se compõe um desenho obedece mais a uma combinação “defeituosa” de elementos do que a ritmos harmoniosos. Uma harmonia feita através de acordes sem acordo à primeira vista. Se se mantém apenas um esqueleto ou uma silhueta no papel é isso que basta para que o sentido fique subentendido. No caso dos desenhos apresentados eles subentendem-se — são “subdesenvolvidos”. O importante foi descobrir caminhos e elementos novos nesse processo de ir reduzindo, abandonando, impondo uma distribuição descontínua e, no fim, conseguir conter todas as partes numa passagem que reduz o

<sup>54</sup> Aristóteles (Metaph., 1019 b 7), citado a partir de Agamben (2013), *Aby Warburg e a ciência sem nome*, in in *A Potência do Pensamento*, Lisboa: Relógio D’Água, p. 117

<sup>55</sup> Agamben, G. (2013), *Aby Warburg e a ciência sem nome*, in *A Potência do Pensamento*, Lisboa: Relógio D’Água, p. 117

desenho ao mínimo necessário.

Na inscrição da linha abandonou-se a mancha, mas ela coincide já com a linha, reduziu-se o claro-escuro fazendo-o integrar a própria linha. As coisas deixaram de estar no plano ou no espaço para oscilarem entre os dois. Foram expulsos todos os elementos, mas integrados simultaneamente nessa linha que tanto os reduziu como os convoca.

O exemplo dado adiante refere-se à literatura de Kafka. Embora a prática referida seja a da escrita, Kafka é um grande exemplo que podemos fazer corresponder ao desenho, no seguimento do que temos vindo a chamar de uma “presença por defeito”. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em “Kafka- Para uma Literatura Menor”, caracterizaram o vocabulário de Kafka, essencialmente, por uma utilização da linguagem subdesenvolvida. Como dizem os autores, Kafka, levou “*progressivamente a linguagem para um deserto*”<sup>56</sup>. Depois de analisarem vários exemplos ao longo da sua obra, Deleuze e Guattari concluíram que, apesar de esta apresentar uma linguagem subdesenvolvida e de se encontrarem nela todas as características inerentes à pobreza da língua, elas são eminentemente extraídas de um modo criativo que está já ao serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade, de uma nova intensidade.<sup>57</sup> Caracterizam o vocabulário de Kafka como mirrado, falam da sintaxe incorrecta, da segura do “léxico”, do uso incorrecto de preposições ou do abuso do pronominal — é esse o vocabulário que Kafka favorece. “*Em vez de proceder por exuberância e sobredeterminação, vive à força de aridez e de sobriedade, de penúria prescrita.*”<sup>58</sup> O próprio Kafka escreveu nos diários: “*Quase não escrevo uma palavra que se ajuste às outras, bem ouço as consoantes entram em atrito metálico e como as vogais as acompanham cantando como negros numa exposição(...)*”<sup>59</sup>

Deleuze e Guattari caracterizam a linguagem de Kafka como anorética. A escolha da palavra não terá sido inocente, já que Kafka ficou obcecado pelo tema do jejum. “O Artista da Fome” deverá ser o conto mais célebre que evidencia esta fixação. Nesse conto é narrada a história de um homem que consegue jejuar dias a fio, passando longos períodos sem colocar na boca qualquer alimento. É exatamente essa ínfima tarefa a maior habilidade do protagonista. Ele vai-se tornando cada vez mais esquecido ao longo do tempo e já ninguém quer saber desse espetáculo (ou dessa arte) que era o de conseguir passar fome. Poderíamos imaginar o desenho como um corpo que abusasse do jejum. Um corpo que é progressivamente, como no caso do artista da fome, privado de alimentos e consome

---

<sup>56</sup> Deleuze, G., & Guattari, F. (2003). *Kafka: para uma literatura menor*, Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim p.54

<sup>57</sup> Idem p.49

<sup>58</sup> Idem p.32

<sup>59</sup> Kafka, F. (2014) Diários, Trad. Isabel Casto Silva, Lisboa: Relógio D'Água, P.82. A expressão “*cantando como negros numa exposição*” refere-se às exposições internacionais que se faziam na altura e que incluíam coros de africanos.

aquilo que lhe é apenas estritamente necessários para não morrer (embora o artista da fome morra no final do conto). O desenho foi abandonando e reduzindo nos elementos, testando até que ponto podia aguentar: retirou-se, muitas vezes, a grelha (que existia em tantos trabalhos anteriores), retiraram-se as muitas camadas, retirou-se a cor, retirou-se a mancha e, com ela, o claro-escuro, até que, por fim, ficámos só com uma “linhazinha”.



Figura 17- Maria Bernardino  
Sem Título, 2016  
Tinta da china sobre papel  
100 x 73.5 cm

O método de Virginia Woolf é, também ele, intensivo, utilizando a rasura de uma outra forma. Enquanto Kafka utiliza a via da simplicidade do lexical, Woolf vai saturando o texto e nesse processo revelam-se as diferenças de potencial. Vai retirando até ficar só com o estritamente necessário — ventila tudo o que não pode ser dito. Nos seus diários ela escreve:

*"Veio-me a ideia de que agora o que pretendo fazer é saturar cada átomo. Tenciono eliminar todo o excesso, o torpor, o supérfluo: dar o momento total; inclua ele o que incluir. Digamos que o momento é uma mescla de pensamento, sensação, a voz do mar. O excesso, o torpor vem da inclusão de coisas que não pertencem ao momento, o terrível trabalho do realista: passar do almoço ao jantar: é falso, irreal, meramente convencional. Porque admitir em literatura algo que não seja poesia - isto é, saturado? Não é aí que reside a minha má-vontade contra os romancistas? No facto de não selecionarem nada?"*

*Os poetas conseguem-no simplificando: excluem praticamente tudo. Eu quero incluir praticamente tudo e no entanto saturar."*<sup>60</sup>

Neste fragmento dos diários de Virginia Woolf está implícita uma neutralização activa. Este processo opõe-se a uma utilização representativa da linguagem. A escritora refere o “*o terrível trabalho do realista*”. Poderíamos fazer corresponder este acontecimento ao do desenho que pode ser sempre percorrido de cima para baixo ou de um sentido para o outro, já que a tónica não está na representação, mas antes no próprio percurso: a maneira como prolifera o traçado e a forma, como um segmento se junta a outro ou nasce do outro. Ao deslizarem na folha, o lápis ou o pincel vão misturando os estados intensivos. Se um dos segmentos está em dissonância com o seguinte, se existe uma lentidão que parece inútil no interior de uma “formazinha”, se há perdas de equilíbrio da mão e se uma linha é puxada em demasia e chega a um ponto de extrema fragilidade (dança na corda bamba) estamos perante uma tentativa de se desorganizarem as formas e de um esforço para se atingirem usos diferentes das mesmas.

---

<sup>60</sup> Woolf, V, (1985) *O Momento Total*, Lisboa: ulmeiro, p.23

## Considerações finais

O presente trabalho centrou-se na articulação entre a experiência que decorre do trabalho artístico com um texto acerca das determinações centrais que se assumem nessa mesma prática. A prática do desenho exige um regulamento que é sempre provisório. O texto que acompanha esse processo não pode alimentar a expectativa que seja a própria prática a conseguir fixar os pressupostos que deem origem a uma tese integral. O facto é que esse é um procedimento que não deve sequer ser permitido, pois o texto – que acompanha essa prática – deve antes tentar acompanhar o fluxo que nasce do trabalho prático e traduzi-lo, da forma mais sincera, para outra esfera, mais reflexiva. É preciso tomar em consideração que entramos numa esfera de linguagem verbal para falar de um assunto que o não é. Assim sendo, todo o esforço consiste em sermos pontuais para um encontro que está, à partida, condenado a falhar.

Quando o documento para a dissertação começou a ser escrito, o trabalho passava ainda por um regime de mudança e procurava incessantemente outra coisa diferente do que já havia sido feito anteriormente. Sabemos que o trabalho artístico é sujeito a desvios, mais ou menos acentuados. Às vezes é preciso perder, abandonar, ir reduzindo para chegar a uma combinação diferente daquilo que havíamos previamente assistido – para se encontrar o efeito pretendido. Deste modo, posso concluir que todo o trabalho escrito poderia ter sido desenvolvido de uma forma ainda mais profunda, caso os contornos do trabalho prático — desenvolvido desde então até agora — se tivessem estabilizado mais cedo do que aconteceu. Como tal não ocorreu, os textos que tinham começado a ser escritos, tiveram se ser reescritos tendo em consideração o novo regime que se instaurou na própria prática artística, e que configurou o assunto sobre o qual faz sentido falar neste documento.

A minha experiência nas artes plásticas está ainda distante do que poderá vir a ser um trabalho consolidado, um espaço de maturidade no qual os assuntos resultam claramente circunscritos e intensificados por uma prática autoral estável. Consciente disso, e do longo caminho que tenho pela frente, admiti desenvolver, com todos os riscos que a decisão acarreta, esta noção de “método intensivo”. Esta escolha não comprometeu em nada o fluxo da minha prática de atelier, que veio, por sua vez, a assumir contornos suficientemente claros para sustentar o desenvolvimento de um texto ancorado nas experiências vindas desse “fazer”. Foi sobre esse horizonte mais vasto que pude estender todos os outros pontos que me interessavam abordar.

No primeiro capítulo, *A linha no desenho*, tentei que ficasse clara a noção de linha activa. Como já vimos, trata-se de uma inscrição que tira prazer na sua mobilidade e que é dirigida por um

gesto, decidido e que se dá, num presente perpétuo. Relativamente a este primeiro capítulo, creio que era possível optar por desenvolver esta noção por outras vias, nomeadamente, contrapondo outras formas de utilização da linha, para a partir dessas diferenças chegarmos a uma análise mais precisa do que caracteriza a noção de linha activa. Este não foi, contudo, o caminho seguido, pois a estrutura do texto solicitou outra abordagem.

O segundo capítulo, *Imagens em potência*, foi dedicado ao “mundo complementar” da prática artística. Nesse tive a oportunidade de não me restringir apenas à experimentação decorrida ao longo dos últimos dois anos. Esse texto apresentou-se, antes, como uma visão panorâmica que abrange todo o meu percurso, pois refere-se ao movimento de contemplar, inerente a qualquer trabalho artístico. Neste capítulo desviamos-nos do que é singular no conjunto de trabalhos apresentados. Com efeito, nesse desvio encontramos indícios de que estamos perante um corpo que aprendeu a desenhar de forma intensiva. Tanto em *As caçadas* como em *Os Passeios*, o corpo do artista é visto enquanto sismógrafo capaz de responder a presenças que o podem atingir de longe. O olho surge enquanto órgão polivalente que é atingido e capta pequenos acontecimentos.

Por último, no terceiro capítulo, coube-me trabalhar acerca da noção de desenho “subdesenvolvido”. O trabalho volta a fechar com a noção de método intensivo, no sentido em que nos fala Virginia Woolf quando refere o “*terrível trabalho do realista*” que “*vai do almoço ao jantar*”. Nada poderia estar em maior conformidade com um uso intensivo das formas, pois a escritora fala da tarefa oposta a esta, que é o correspondente à saturação do texto até ficar só com o mínimo necessário. O facto de a inscrição acontecer mais por atraso, por dissonância, do que pelo surgimento de formas elegantes e harmoniosas, levou-me ao exemplo de Kafka. Ao ler o livro de Deleuze e Guattari, *Kafka — para uma literatura menor*, em confronto com os textos deste autor, tornou-se mais claro que partilhava uma busca semelhante, onde se trocam as palavras por imagens. Imagens que funcionassem de maneira frágil, que permitissem composições menos harmoniosas, fazendo esse método parte de uma tentativa de desorganizar as matérias e encontrar algum estranhamento nos conteúdos.

Poderia ter sido interessante desenvolver alguns fragmentos que descrevessem a minha prática artística quotidiana, no sentido de que nesse complemento, que se aproximaria de um “diário da prática”, poderíamos assistir a uma visão “interna” dos processos que acompanhariam o objeto de reflexão desta dissertação. A experiência proporcionada pela escrita do presente texto permitiu estabelecer o princípio de um pensamento sobre o meu próprio trabalho. Desse esforço tenderá, desejavelmente, a nascer um conhecimento mais vasto e um maior domínio das matérias abordadas até então. Este processo deverá, evidentemente, incluir novos campos de problematização que nutram o trabalho, que o façam progredir tanto ao nível da prática artística

como no desenvolvimento de novos assuntos que irradiem do mesmo e assim contribuam para alargar a minha visão sobre a arte e a minha prática artística.

## Bibliografia Citada

- Agamben, G. (2013), *A Potência do Pensamento*, Lisboa: Relógio D'Água
- Arendt, H. (2011) *A condição humana*, Lisboa: Relógio D'Água
- Bataille, G. (2015) *O Nascimento da Arte*, Lisboa: Sistema Solar
- Benjamim, W. (1992) *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, Lisboa: Relógio D'Água
- Benjamin, W. (2008) *O Anjo da História*, Lisboa: Assírio & Alvim
- Benjamim, W. (2006). Passagens, Ed. Brasileira: Willi Bolle. Col. da Ed. Brasileira: Olária Chain Féres Matos. Trad. do alemão: Irene Aron. Trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Rev, técnica: Patrícia de Freitas Camargo, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d'Água
- Berger, J. (2011) *Sobre El Dibujo*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Blanchot, M. (2003) *A Besta de Lascaux*, Lisboa: Vendaval
- Caldas, M. C (2008) *Desenhos de Jorge Martins, 1957-1987, in Dar Coisas aos Nomes — escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa; Assírio & Alvim
- Caldas, M.C (2000) *Toupos OuTopos*, in *O génio do Olhar, Desenho enquanto disciplina 1991-1999*, Lisboa: Ministério da cultura/ Instituto de Arte Contemporânea
- Centeno, Y. (1987). *Labirinto e Alquimia*, in *Literatura e alquimia: ensaios*, Lisboa: editorial Presença
- Coccia, E. (2016) *Sensible Life: A Micro-ontology of the Image*, Fordham University
- Deleuze, G., & Parnet, C. (2004). *Diálogos*, Lisboa: Relógio D'Água
- Deleuze, G. (1991) *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, São Paulo: Papyrus
- Deleuze, G. (2006). *Francis Bacon-Lógica da sensação*. Trad. L. Fortes. Lisboa: Orfeu Negro
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2003). *Kafka: para uma literatura menor*, Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim
- Didi-Huberman, G. (2011) *O que nós vemos, O que nos olha*, Porto: Dafne
- Focillon, H. (2001) *A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão*, Arte e Comunicação, Lisboa: edições 70

- Gadamer, H-G. (2005), *Truth and Method*, London: Continuum
- Gaudêncio, S. & Moura, M. (2015) Wrong Wrong Magazine, *Como uma escotilha no armário de um mágico*, recuperado em: <http://wrongwrong.net/artigo/como-uma-escotilha-no-armario-de-um-magico>
- Kafka, F (2014), *O artista da Fome*, in *Os Contos (vol. 1)*, Lisboa: Assírio & Alvim
- Klee, P., Barrento, J., Manuel, M., & Pires, C. (2001) *Escritos sobre Arte*, Lisboa: Cotovia
- Molder, M. F. (1999) *Matérias Sensíveis*, Lisboa: Relógio D'Água
- Molder, M. F. (1999) *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D'Água
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.) in, nº 7
- Sloterdijk, P. (2013). *You must change your life*. Trad. Wielnd Hoban, Cambridge: Polity Press
- Woolf, V, (1985) *O Momento Total*, Lisboa: ulmeiro

## Bibliografia consultada

- Berger, J., & Savage, J. (2007). *Berger on Drawing*. Co.Cork: Occasional Press.
- Bonnefoy, Y. (1993). *Remarques sur le dessin*. Mercure de France.
- Brusatin, M., & Guglielmetti, A. (2002). *Histoire de la ligne*. Flammarion.
- Cabau, P & Rama, S. (2015) *O desenho apre(e)ndido*, Caldas da Rainha: edições ESAD.cr/IPL
- Davies, J. (2005). *Drawing the Process*. Bristol: Intellect Books.
- DeLanda, M, *Space: Extensive and Intensive, Actual and Virtual*, [PDF] recuperado: <file:///Users/mariabernardino/Downloads/INTENSIVE%20SPACE>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992) *O que é a filosofia*, Lisboa: Editorial Presença
- Ingold, T. (2007). *Lines:: A Brief History*. Routledge.
- Molder, M. F., *Primeiro: continuar. Segundo: começar*”, Conferências de dia 15 de fevereiro de 2016, pertencente ao ciclo “*Não te esqueças de viver!*” Culturgest. Recuperando: [http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/docs/mfmolder\\_flyer2.pdf](http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/docs/mfmolder_flyer2.pdf)
- Molina, J. J. G. (2004). *El Manual De Dibujo*. Madrid: Ediciones Catedra S.A..
- Molina, J. J. G., Cabezas, L., & Copon, M. (2005). *Los Nombres Del Dibujo/the Names of Drawing*. Madrid: Catedra.
- Paul, V. (2002). *Degas Danse Dessin*. Paris: Gallimard.

Petherbridge, D. (2010). *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. Yale University Press.

Pierce, J.S (1976) *Paul Klee and Primitive Art*, New York & London: Gar

Rawson, P. S. (1987). *Drawing*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Rosand, D. (2002). *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*. New York: Cambridge University Press.

Van Gogh, V. (2002). *Lettres à son frère Théo, Paris*: Grasset