



Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

Linhas, Letras e Manchas

- A representação da espera/tempo através de imagens -

Maria Elisabete Afonso de Almeida Amaral

Projecto-Tese apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção de grau de mestre em Desenho e Técnicas de Impressão sob a orientação do Professor Doutor Pedro Maia e co-orientação da Mestre Joana Paradinha

Porto, Maio de 2011

Resumo

Neste estudo pretendeu-se trabalhar um tema que, transgredindo o domínio da experiência privada e da esfera pública e colectiva, nem sempre é entendido a partir de uma perspectiva englobante. Trata-se dos efeitos que a violência de uma guerra produz na vida das mulheres que esperam os seus entes queridos.

O objectivo foi partir do universo biográfico para uma reflexão conducente à criação de imagens, através do desenho e das técnicas de impressão que, por fim, se compusessem metaforicamente como marcas, dentro de um arquivo de memórias. As imagens resultantes do processo de trabalho devem por isso conter um forte potencial comunicativo desse sentido vivo das memórias de guerra e, simultaneamente, manifestar as suas dimensões pessoais, sociais e políticas. As memórias de guerra não podem nem devem ser apagadas.

A prática de atelier visou encontrar meios e modos capazes de evidenciar a eficácia da representação do tema. A cada momento foi feita uma análise das suas possibilidades estéticas e gráficas, deambulando-se entre um tempo interior e poético e um tempo próprio da criação das imagens. A gravura e a apresentação de imagens por séries foram os meios que se tornaram privilegiados, tendo em vista a relação estabelecida entre o tempo da produção das imagens e o tempo conceptual da espera. O processo incluiu ainda o confronto/diálogo com o trabalho de outros autores, em especial Lídia Jorge, Annette Messager, Louise Bourgeois, Helena Almeida, Marlene Dumas, Ana Vidigal, William Kentridge e Christian Boltanski.

Pretende-se que esta investigação contribua para alargar o leque das possibilidades de associação entre o estudo de um tema (neste caso a espera) e a prática artística, capaz de reflectir por imagens e palavras a natureza humana naquilo que diz respeito ao pensamento, ao sentimento, à emoção e à memória. Neste sentido, a produção de imagens, paralelamente à leitura e à escrita, não pode ser pensada senão como um elemento dinâmico e constitutivo do processo criativo e reflexivo.

Palavras-chave

Guerra; violência; feminino; produção de imagens; técnicas de impressão; espera/tempo.

Abstract

The aim of this study was to work on a theme that goes beyond the domain of the private experience and the public and collective sphere, although it isn't often treated in a global perspective: the effects of the violence of war in the lives of women who wait for their beloved ones.

The main goal was to depart from the biographical universe towards a reflection that would originate the creation of images through drawing and printmaking. Therefore, the group of images that resulted from the work process should simultaneously contain a strong communicative potential that comes from the living sense of war memories and show its personal, social and political dimensions. War memories cannot and should not be erased.

The experiences in the studio were intentioned to find forms that would be able to test the efficiency of the representation of the theme. Each moment was analysed through its aesthetic and graphic possibilities, balancing between an intimate and poetic time and the creation time itself. Engraving and the conception of series became the privileged means to relate the time taken to produce images and the conceptual time of the wait. The process also included the confrontation/dialogue with the work of other authors, especially Lúcia Jorge, Annette Mensager, Louise Bourgeois, Helena Almeida, William Kentridge and Christian Boltanski.

It is intended that this research may contribute to widen the scope of possibilities in associating the study of a theme (in this case, the wait) and an artistic practice, moving back and forth between images, feelings, emotions, memories and words. As so, image making, in line with reading and writing, cannot be thought of as other than a dynamic and constitutive element in the creative and reflexive process.

Key-words

War; violence; feminine; image making; printmaking; time/wait

Agradecimentos

Ao Professor Pedro Maia, por ter aceite esta orientação de uma forma crítica, exigente e motivadora; pela confiança demonstrada, apesar de saber da minha inexperiência em investigação; pela bibliografia sugerida; pelo respeito, incentivo e seriedade com que encarou este projecto, nunca me condicionando, e permitindo que o trabalho rumasse dentro de uma grande liberdade pessoal, mas nunca de uma forma solitária.

À Joana Paradinha pelo acompanhamento e pelas conversas positivas e motivadoras sobre o modo como ia decorrendo o processo, com particular relevância na parte experimental; pela bibliografia sugerida; pela forma como me acolheu no seu atelier, como se fosse a minha própria casa; pelo entusiasmo que foi partilhando comigo, quer nas “descobertas experimentais” quer no modo como ia questionando e criticando o resultado dessas práticas na resolução das imagens, nem que para isso fosse necessário unir o dia à noite num tempo sem tempo.

Aos meus amigos, professores, colegas e familiares que, de uma forma mais directa ou mais indirecta, puderam e souberam prestar-me a sua colaboração, dar-me a sua compreensão, o seu tempo, o seu saber, mas também o seu afecto. A todos, o meu agradecimento.

À Carla Morais da biblioteca da FBAUP e à sua coordenadora Dr^a. Isabel Barroso; à Patrícia Viana de Almeida da FBAUP, pela ajuda técnica; ao Tó da Murtosa pela forma como percebeu as minhas intenções e me ajudou a montar os *frames* dos vídeos que apresentei no primeiro ano curricular do mestrado; ao Pedro Filipe, pelo carinho; ao Ricardo Paredes, pelo modo como se foi interessando, trazendo um livro ou outro, numa oferta pensada com estima.

À Raquel Amaral pela colaboração na elaboração preciosa de algumas apresentações em *power-point*.

À Laura pelo contributo da sua existência.

À Ana Rita Amaral pela colaboração interessada e atenta nas várias horas que envolveram a leitura e revisão da parte escrita; pelas conversas críticas que tivemos acerca das imagens, do texto e do trabalho na sua globalidade.

Ao Vítor Amaral, um agradecimento especial pela compreensão pelo tempo que não teve, pela colaboração na logística, mas fundamentalmente, por ser uma das molas impulsoras deste trabalho. A matéria deste estudo e muitas das referências que dele constam, são reais e são o gritar mais alto do seu silêncio de guerra. São palavras e imagens que decorrem da indignação partilhada, perante a violência de um acontecimento de guerra ocorrido na nossa juventude.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I. A ESPERA/TEMPO E AS SUAS REPRESENTAÇÕES	8
A mulher	8
A guerra	11
A espera	17
Meios e modos	19
CAPÍTULO II. O DESENHO E AS TÉCNICAS DE IMPRESSÃO	25
A pertinência da ligação dos dois meios na produção de imagens	25
A linha	27
A gravura e a espera	29
A prova de estado e a prova única	31
As séries: o processo no projecto	32
A memória-matriz	36
CAPÍTULO III. ATELIER: LABORATÓRIO EXPERIMENTAL	38
A experimentação: modo de investigação	41
As séries, narrativa de um processo:	49
<i>Feridas de Guerra</i>	49
<i>Memórias de uma promessa</i>	57
<i>Papel-encontrado: Linhas, Letras e Manchas</i>	68
<i>Costurar o infinito</i>	73
<i>O Fantasma das Memórias</i>	80
<i>Santuário: Retalbos de Tempo</i>	89
A eficácia das imagens produzidas: ensaio de uma exposição	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
BIBLIOGRAFIA	100

INTRODUÇÃO

A certeza não necessita de provas, ao contrário da hipótese; será o privilégio do artista proclamar, no entusiasmo da descoberta e da iluminação, aquilo que os sábios e os eruditos não podem dizer, sob pena de perder o crédito e a respeitabilidade junto dos outros sábios e dos outros eruditos.¹

Este trabalho de investigação partiu da hipótese de *proclamar* um ponto de vista sobre a seguinte questão: como representar o conceito de Espera em contexto de guerra? Sabendo que a guerra foi realizada por homens, esta interrogação desdobra-se para incluir uma dimensão de género: o que faziam as mulheres enquanto esperavam dentro do contexto da guerra? O que sentiam? Como passavam o tempo? Em que tipo de actividades ou rituais se envolviam?

Estas questões estiveram na base do processo de criação de imagens. Imagens estas que fossem capazes de reflectir um passado, onde a violência da guerra tivesse sido um facto vivido na perspectiva feminina de quem não a testemunhou *in situ*. A reflexão sedimentou-se no próprio percurso de vida da autora enquanto companheira de um militar da Força Aérea deslocado para a então chamada “Guerra do Ultramar”, mais especificamente para o norte de Moçambique, entre 1973 e 1974 (período em que a guerra atingiu o seu auge de violência). Neste sentido, as imagens tinham necessariamente de conter um valor simbólico e, ao mesmo tempo, material, tornando conceitos em imagens que, por sua vez, recriariam novas modalidades conceptuais não apenas enquanto fossem criadas como, também, quando depois fossem percebidas por outros.

Como a afirmação de Lima de Freitas sugere, a investigação de um tema em arte contém em si um carácter de criação onde as conclusões não são geometricamente euclidianas.² Existe um espaço eminentemente biográfico, reflexivo e subjectivo na procura de soluções artísticas, sendo dentro deste espaço que este estudo se situa. O objectivo deste percurso narrativo visual e textual, foi chegar a possibilidades de resolução estética e comunicativa das questões iniciais.

A ideia da espera foi inicialmente desenvolvida a partir de dois objectos particulares que se identificam claramente com o universo feminino: tranças e novelas. Para a sua representação foram eleitos como meios privilegiados o Desenho e a Gravura.³ De que forma a *re-criação*,

¹ FREITAS, Lima de – *O Labirinto*. Lisboa: Arcádia, 1975, pp. 8 (italico aditado).

² A referência a Euclides é aqui usada no sentido metafórico, dado o conhecimento e a convenção de que uma área científica mais rigorosa apresenta premissas evidentes e que se admitem como verdadeiras, não carecendo de demonstração. No caso das Artes, as premissas têm, logo à partida, um carácter reflexivo, o que implica procurar modos de representar o que se pensa e o que se pretende dar a entender.

³ “O desmembramento operado pela representação gráfica quando escolhe, no universo de objectos, o que cada objecto vai assumir de si, esse objecto particular que ela exprime, corresponde a um momento de interpretação, de conhecimento, de comunicação. É uma maneira de desmontar o brinquedo para ver e dizer como é feito. Vê-se então que desmontar o significante não nos leva a descobrir o significado, mas a construir outros

re-organização e subsequente *re-impressão* da forma de um objecto, tido aqui como referente, ou do seu ‘desmembramento’, pode trazer um acréscimo de conhecimento para dentro duma prática artística de carácter experimental e de natureza essencialmente subjectiva? Como é que a ‘prevaricação’ dos registos gráficos pode ‘descobrir o significado, construindo outros significantes’?

Este estudo é impulsionado por motivos auto-biográficos e auto-etnográficos. Parte-se de uma narrativa construída a partir de dados pessoais e, a partir daí, estabelecem-se relações com posicionamentos de outros autores, quer ao nível conceptual quer experimental. Estas duas componentes foram fundamentais para realizar um trabalho autoral que contribuiu para uma perspectiva reflexiva, focalizando a questão do género na produção de imagens. Pretendeu-se aprofundar a questão do género, pelas suspeitas que as imagens possam levantar e perceber de que forma a prática artística (esta forma de produzir imagens dentro deste processo) arrasta consigo novas implicações epistemológicas.

Umberto Eco diz-nos que uma tese tem que ser um ritual importante, revestido de interesse e de prazer.⁴ E é dentro deste espírito de interesse e prazer que avançámos na descoberta de meios e modos convocados para a realização eficaz de imagens.

Nas imagens apresentadas utilizaram-se diferentes matrizes: metal e cartão. O metal assumiu aqui um interesse particular. A gravura calcográfica⁵ foi uma das técnicas mais utilizadas, porque as imagens emergentes deste meio apresentavam-se próximas da parte conceptual do projecto. Recorreu-se frequentemente à água-forte, à água-tinta e ao verniz mole. Também se usou a fotogravura, que se traduziu numa agradável surpresa dentro do processo experimental, uma vez que as imagens pareciam sair do suporte de uma forma subtil, mas presente. Foi ainda valorizado o uso de papel-encontrado, mais concretamente, páginas de livros. Na verdade, os livros sempre constituíram uma presença constante no nosso universo cultural. Foram intencionalmente integrados na prática deste projecto, no sentido da sua apropriação e utilização como suporte.

Tal como o entrançar do cabelo ou o envolver da lã no novelo, estes gestos gráficos podem resultar da actuação do corpo, da mão sobre um suporte e da acção de um instrumento.

significantes; assim o desenho que representa um objecto, enquanto nos dá informações sobre aquele objecto, propõe-se como novo objecto que necessita de explicações e assim por diante. Então a representação funciona como uma produção, assim como no caso do projecto, é a projecção que está do lado mais alto da produção – o layout é o objecto que, como universo dos objectos, assume em si, não só «o esquema gráfico, de um funcionamento», mas também «a dinâmica de um comando», «a transmissão de uma ‘ideologia’», a «condição de uma relação», «a imposição da prevaricação», «a verdade da valorização», «a programação da apropriação», «a organização da insubordinação», e assim por diante”. In: MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 82-84.

⁴ ECO, Umberto – *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 1998, pp. 119.

⁵ Gravura calcográfica é a arte de gravar em metal através de vários processos, sendo o mais antigo a gravura a buril ou talhe-doce – a gravação é feita através de um instrumento chamado buril. Outros processos associados à gravura em metal, são: ponta seca; verniz mole; água-tinta; água-forte e mezzotinta ou maneira negra. Sobre este assunto ver: JORGE, Alice; GABRIEL, Maria – *Técnicas da Gravura Artística: xilogravura, calcografia, litografia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000, pp. 49-124.

Gestos demorados, pensados em rituais de tempo, cientes da responsabilidade de transportarem consigo formas materiais que o pensamento constrói para comunicar. A relação entre os objectos, o conceito e as técnicas tornou-se assim muito rica, já que a espera pode ser metaforicamente percebida como labirintos de linhas desenhados e gravados num suporte. Por fim, a apresentação em séries de imagens e textos foi o modo que encontramos que melhor espelha o processo de trabalho em jogo, resultando melhor estética e comunicativamente. Investigar em arte é alimentar a utopia. É essa utopia que perseguimos, facto que nos distingue de outros seres, segundo a opinião de Manoel de Oliveira.⁶ A utopia é uma força poderosa que nos move, porque levanta dúvidas que, por sua vez, nos obrigam a procurar soluções, produzindo assim novas formulações e maneiras de pensar o mundo.⁷

A arte permite fazer transbordar um percurso biográfico, estendendo-o a outros percursos, comunicando e passando a fazer parte de outras vivências e até da memória colectiva. No caso do tema aqui abordado, ela permite ainda não deixá-lo cair no esquecimento e realçar as consequências da “Guerra do Ultramar” nas mulheres, que viram partir os seus homens e os seus filhos para uma função cujos propósitos – em proporção com o risco da perda – eram dificilmente compreendidos. Ainda que, inegavelmente, fossem parte desses acontecimentos históricos, a distância, a inacção e a espera, revestiram de ambiguidade o papel das mulheres. Com este trabalho pretendeu-se compreender, assimilar e integrar artisticamente como as mulheres se sentiam. Quais eram os seus quotidianos, as suas conversas, os seus pensamentos; quais os seus “rituais de espera” que permitiam abafar ou exprimir esse sentido da violência da guerra?

Pretendeu-se produzir imagens, recorrendo ao desenho e às técnicas de Impressão, como forma de dar corpo a conteúdos que podem ser considerados do domínio do abstracto. O Desenho é neste contexto encarado numa perspectiva alargada.⁸

⁶ Apontamentos pessoais tomados na conferência de Manoel de Oliveira na abertura do ano lectivo 2010/2011 na Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (27 de Setembro de 2010).

⁷ Reforçamos a ideia com um verso de uma outra figura importante das Artes (Poesia) e das Ciências (Física): *que sempre que um homem sonha, o mundo pula e avança* (...). Referimo-nos a António Gedeão/Rómulo de Carvalho. Estas frases fazem parte do poema *Pedra Filosofal*. Ver: GEDEÃO, António – *Obra Poética, António Gedeão*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 2001, pp. 29.

⁸ Alargada, porque não se circunscreve apenas aos limites do conhecimento que temos do Desenho académico, mas sim visto numa perspectiva de linguagem gráfica visual e textual. Como diz Lino Fernandes (2003): “Hoje, com os desenvolvimentos dos programas informáticos, das novas tecnologias é difícil continuarmos a pensar apenas através de imagens estáticas. O Desenho hoje é também movimento e virtualidade, o suporte já não é primordialmente a folha de papel mas é também o ecrã do computador e aqui os desenhos tridimensionais que normalmente são constituídos por estruturas de desenho vectorial são possíveis de manipular, rodar, transformar, como se de varetas elásticas se tratassem. Por isso o Desenho hoje é resultado de imagens dinâmicas, é movimento e é virtual”. FERNANDES, Lino – *Algumas Contribuições para uma Definição Alargada do Desenho*. In: *Psiax*, n.º 2 (Série 1), Porto, FAUP/Univ. Do Minho, 2002, pp. 47. Apesar de não explorarmos a questão do desenho em computador, este fragmento de texto é significativo, pela forma como contribui para a compreensão do conceito de imagens estáticas e, fundamentalmente, do conceito de imagens dinâmicas, dentro de um processo de manipulação de um suporte/matriz que, referiremos ao longo do texto.

A estrutura do presente texto será composta por três capítulos. No primeiro referir-se-á o contexto, as motivações, os objectivos e os principais conceitos envolvidos. No segundo serão desenvolvidas as questões ligadas ao modo de produção de imagens através do desenho e das técnicas de impressão, evidenciando a natureza e o âmbito do estudo. No terceiro capítulo apresentar-se-á o resultado da parte experimental, evidenciando os diversos momentos do processo de trabalho. Será também neste capítulo que se dará relevo à relação entre a vertente técnica, a vertente estética e a vertente poética interligada com a escrita dentro do âmbito da produção artística. Reflectir-se-á também neste capítulo sobre o carácter especulativo do trabalho, questionando as infinitas possibilidades de representar um conceito, através de uma prática artística continuada.

Durante a concepção do projecto, elaborámos um *associograma*, onde aparece graficamente explanado um programa por etapas, inscritas em etiquetas (Fig. 1). Nas várias entradas foram identificados capítulos, fragmentos narrativos, vectores de orientação cronológica e outros enunciados que nos pareceram relevantes. Na sua tridimensionalidade e grafismo, os associogramas ajudam a estruturar o pensamento, ao mesmo tempo que contêm em si mesmo, o poder de deixar perceber quase intencionalmente o que produz ou não sentido dentro de uma prática artística.



1. Elisabete Amaral. *Etapas de um Percurso*. Desenho e colagem sobre etiquetas de cartão, 21 x 29,7 cm, 2010.

O presente estudo desenvolveu-se em torno de dois eixos fundamentais: (I) o diálogo com alguns autores (através de imagens de livros, catálogos ou visitas a exposições), cujo trabalho e práticas artísticas acentuaram ressonâncias, porque contribuíram para sublinhar a repercussão que tem na prática artística o modo como sentimos as coisas, ou se contrapuseram com o projecto em curso; (II) e o experimentalismo contínuo em atelier,⁹ que acabou por se tornar uma espécie de “laboratório experimental”. Laboratório por ser um “lugar de grandes operações ou transformações”¹⁰ e Experimental pelo seu carácter eminentemente prático.

⁹ Referimo-nos ao atelier da artista plástica Joana Paradinha, no Porto.

¹⁰ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 1999.

A expressão “laboratório experimental” adequa-se ao processo desenrolado no atelier, que também se poderia apelidar como “especulação experimental”, desenvolvida dinamicamente a partir dos resultados positivos e negativos obtidos.

Como qualquer trabalho, e especialmente qualquer trabalho de criação artística, este foi-se construindo com avanços e recuos através da leitura e na concretização das imagens e dos textos. Ora fazia sentido acentuar pontos comuns com outros autores, escrevendo, ora importava trazer para a experimentação novas abordagens, novas linguagens, produzindo imagens que traduzissem questões reflexivas mais pessoais. É desta profícua relação entre textos e imagens, é deste entroncamento bem sucedido, que se começou a estabelecer entre as séries produzidas, que surge a essência final destas *Linhas, Letras e Manchas* que agora se apresentam.

A ESPERA/TEMPO E AS SUAS REPRESENTAÇÕES

A mulher

Segundo Manoel de Oliveira,¹¹ toda a arte se baseia na vida. O que se pretende investigar aqui, em termos radicais, é o modo como a vida nos afecta e como representamos e apresentamos a forma como nos deixamos afectar por ela. Mais concretamente, está em causa a representação de um conceito associado a um contexto auto-biográfico e social. O conceito é a Espera, o contexto é a Guerra. A perspectiva é a feminina, a da mulher que resgata memórias da vivência à distância do acontecimento.

Decorrendo da centralidade assumida pela identidade de género neste trabalho, dos primeiros objectos a que se recorreu, conceptual e artisticamente, foram novelos. Novelos, são coisas que se encontram em casa, o suposto lugar da mulher, mas são também gestos que se desenvolvem numa acção de tempo. Na época, Portugal do início da década de 1970, ainda se sentia que a mulher pertencia naturalmente ao meio doméstico. Não era comum as mulheres trabalharem fora de casa, terem uma profissão, serem independentes e muito menos serem artistas, reconhecidas como tal. Era dentro de portas, em ambiente íntimo, que os rituais femininos aconteciam com maior dimensão. Annette Messenger refere-o variadas vezes no seu trabalho.¹² Percebe-se nas suas obras que a artista se baseia – se inspira – em rituais da vida quotidiana das mulheres, ao mesmo tempo que desafia os papéis que lhe são atribuídos, para finalmente transpor para o domínio da prática artística todas as suas inquietudes intelectuais, morais, políticas, sociais e espirituais. Verifica-se, de facto, a presença de uma identidade de género espelhada nas obras que exhibe.

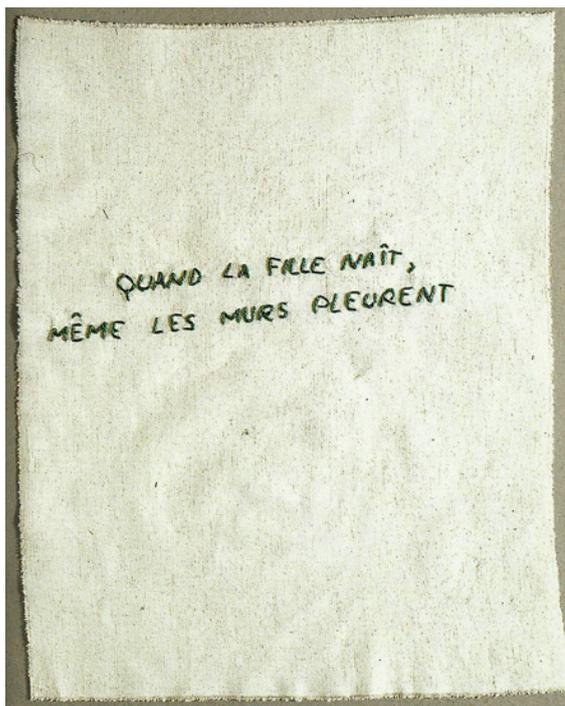
Em *My Collection of Proverbs*, de 1974 (Fig. 2),¹³ podemos observar um dos vários fragmentos que constituíram a instalação presente na sua exposição *The Messengers* no Centro Pompidou. Nesta série Annette Messenger subverte ironicamente uma prática feminina – o bordar – num acto de comunicação provocadora. As palavras bordadas a verde no pedaço de tecido de linho (provérbios populares, lugares-comuns),¹⁴ formam frases que chamam à atenção para o modo como a mulher era encarada, na sua condição de género, na sociedade da época.

¹¹ Apontamentos pessoais tomados na conferência de Manoel de Oliveira na abertura do ano lectivo 2010/2011 na Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (27 de Setembro de 2010).

¹² Ver, a título de exemplo: MESSAGER, Annette – *The Messengers*. Paris: Ed. Centro Pompidou, 2007. (Catálogo da exposição).

¹³ Ver: *Idem*, pp. 135.

¹⁴ No caso deste fragmento (Fig. 2): “Quando a rapariga nasce, até os muros choram”.



2. Annette Messenger. *My Collection of Proverbs*, 1974. [MESSAGER, 2007, pp. 135].

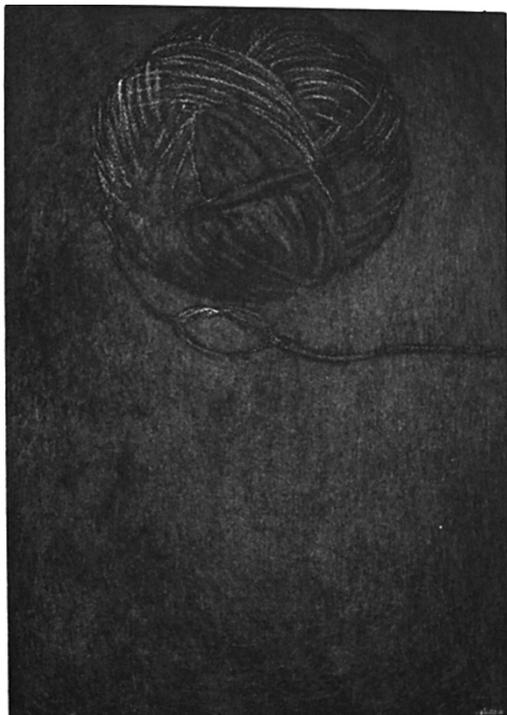
Há nesta forma de produzir objectos artísticos uma certa incongruência criativa. Por um lado, a assunção de um papel de género, por outro, o desafio desse mesmo papel. De que modo esta contradição é motivadora da procura de formas que sejam elas próprias modos de expressão artística? Este é um dos pontos de contacto do presente trabalho com o de Messenger, isto é, pela apropriação de objectos que são do universo feminino e do uso do quotidiano e a sua manipulação e integração na prática artística. Torna-se evidente o carácter fortemente metafórico que as imagens produzidas neste trabalho adquirem, uma vez que os objectos em causa são imediatamente reconhecidos como tal, na sua dimensão primordial (o bordado, os novelos), ou seja, há uma relação estreita entre as imagens e os seus referentes.

Existem outros elementos importantes a analisar na obra de Messenger: a utilização da palavra, quer no seu uso plástico inscrito na obra, quer na narrativa construída em simultâneo com a prática e, por outro lado, o trabalho definido por séries, apresentando colecções de imagens, nas suas mais diversas variantes. Este modo de apresentação, levanta também a questão da ‘fixação do tempo’, isto é, a necessidade de prolongar o tempo, dar um sentido de eterno e, ao mesmo tempo, evidenciar a irrepetibilidade dos acontecimentos e dos seus efeitos. É precisamente este, o caso dos acontecimentos de guerra e dos consequentes efeitos de violência no tempo da espera. Marca-nos no tempo do acontecimento e permanece em estado latente, como resíduo, capaz de despoletar reflexões futuras (independentemente dos contextos).

Durante os períodos da guerra, as mulheres frequentemente mostravam luto¹⁵ e envolviam-

¹⁵ O luto, enquanto estado de alma, é comumente trazido para o exterior através do uso de roupa preta. O preto indicava que uma noiva se encontrava numa “aparente” viuvez, porque não confirmada, simbolizando que se encontrava indisponível para outros compromissos.

-se em rituais de espera, antecipavam desfechos imprevisíveis, protegiam-se na ‘liturgia dos rituais’.¹⁶ Estes comportamentos estavam impregnados pela educação e pelas crenças da época. Daqui derivaram questões sobre a possibilidade de adicionar o luto produzido na espera, na criação de imagens. Que meios poderiam melhor evidenciar essa imbricação de conceitos, sentimentos e memórias?



3. Elisabete Amaral. *Novelos*. Água-tinta e Água-forte, Mancha: 29,5 x 20,5 cm. 2011.



4. Annette Messenger. *Game of Mourning* (pormenor), 1994-1995. [MESSAGER, 2007, pp. 280].

Dentro do ambiente experimental, fez-se emergir de uma ‘água-tinta’ linhas labirínticas de um novelo, através de desenhos sobre uma matriz.¹⁷ Ensaiou-se uma hipótese através da gravura, recorrendo à água-tinta, à água-forte e ao desenho sobre a matriz com lápis litográfico, no sentido de testar a comparação com esse lado subterrâneo do desenho e do pensamento.¹⁸ Em *Novelos*, imagem que pertence à série *Tranças e Novelos* deste estudo (Fig. 3), estabelece-se uma comparação com *Game of Mourning*¹⁹ – pormenor, de Messenger (Fig. 4), para se analisar

¹⁶ Neste cenário, eram incluídas leituras bíblicas e rezas de terços/rosários.

¹⁷ Usou-se a técnica da fotogravura, associada à gravura a água-tinta e a água-forte, com a intenção de reforçar a parte conceptual. Procedeu-se a um ensaio de transferência das imagens fotográficas de novelos para a matriz, através da serigrafia, o que se veio a revelar um processo pleno de potencialidades de intervenção permanente. Outro dos ensaios que, igualmente resultou na eficácia da imagem, foi a substituição do verniz como máscara, pela utilização de lápis litográfico, resgatando assim para a técnica da gravura, actos espontâneos do desenho através dos movimentos da mão.

¹⁸ Considera-se como “lado subterrâneo”, o espaço onde o conhecimento existe sem ser visto, todo o saber que não vem nos livros, o que não se aprende nas aulas, o que não é dito nem supostamente feito para ser mostrado. É a “ressonância interior” do ser.

¹⁹ Para *Game of Mourning* ver, por exemplo: MESSAGER, Annette – *The Messenger*. Paris: Ed. Cento Pompidou, 2007, pp. 280.

os recursos plásticos de que cada autora se socorre para mostrar um objecto. A artista usa recorrentemente rede de pescador nos seus trabalhos. No nosso caso e neste projecto em particular, usou-se recorrentemente a gravura. O que poderá estar aqui em causa? Parece que as imagens constituem um jogo em que o pudor de trazer para o público, rituais privados de mulheres, é evidenciado ora pelo negro da mancha produzida na gravura, no caso do nosso trabalho, ora pela geometria das malhas da rede, no caso de Messenger. É nesse jogo de (des) pudor em que as fronteiras dentro/fora, privado/público acontecem, onde se pode perceber as incongruências da natureza humana.

A guerra

*A narrativa mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo. Por isso a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou.*²⁰

A guerra é aqui reportada numa narrativa em que são denunciados os seus efeitos através de imagens, tendo em conta a nossa natural idiossincrasia. Partiu-se da Guerra Colonial, mas o sentido abrange qualquer outra guerra, pois os seus efeitos produzem sempre marcas que o tempo mói mas não apaga.

Francisco de Goya, um dos muitos artistas que se inspirou no sofrimento, na dor, na morte, mostra-nos na série de gravuras *Los Desastres de la Guerra*,²¹ os horrores da guerra em desenhos gravados no metal e impressos em papel. Este modo de se fazer valer do contraste do preto e branco das imagens perante o espectador, denuncia uma identidade de expressão plástica muito forte, no propósito de tratar um tema. Goya escolhe uma das técnicas de impressão – a gravura calcográfica: a ponta seca, a água-tinta e a água-forte – para re-avaliar e re-validar esse sentido de violência de guerra que ele não testemunhou, mas cujos efeitos sentiu, exibindo-os nas imagens e onde se percebe nas linhas do desenho que constituem as figuras registos de dor, de sofrimento e de indignação.

Não lhe parece ter sido indiferente perceber o papel da mulher dentro dessa problemática. De facto, dedicou-lhes uma atenção particular dentro de algumas das suas séries. Em *As mulheres dão coragem* (Fig. 5), mostra-nos uma das gravuras que constituem a série em causa. Nas legendas apostas nas estampas, Goya denuncia a afirmação da sua presença crítica perante o mundo hostil da sua época. Mas mostra-nos também a relação de intimidade do diálogo e da dinâmica que se estabelece entre si e a sua obra, através dos registos gráficos inscritos nas

²⁰ BENJAMIM, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, pp. 37.

²¹ GOYA, Francisco de – *Goya: caprichos-desastres-tauroquia-disparates*. Porto: Casa de Serralves, 1990 (catálogo da exposição), pp. 5-11.

matrizes que originaram a série. Desta dinâmica resulta a eficácia do acto de comunicação presente nas linhas dos desenhos que compõem as gravuras. Essas linhas que, não identificando um rosto, ilustram o sentido dos efeitos da guerra, reportam uma realidade colectiva. Há nesta e noutras gravuras, como em *As camas da morte* (Fig. 6) a evidência de uma espécie de comprometimento intelectual de Goya para com a humanidade: não deixar cair no esquecimento um acontecimento tão trágico como foi a Guerra da Independência Espanhola.



5. Francisco de Goya. *As mulheres dão coragem*. Estampa nº4 da série “Os Desastres da Guerra” – Série de 80 estampas executadas entre 1810 e 1820. [SNBA – As Águas-fortes de Goya, 1962, pp. 19].



6. Francisco de Goya. *As camas da morte*. Estampa nº 62 da série “Os Desastres da Guerra” – Série de 80 estampas executadas entre 1810 e 1820. [SNBA – As Águas-fortes de Goya, 1962, pp. 25].

É ainda de salientar a importância de que se reveste o suporte. De que forma um desenho sobre uma matriz de metal altera um acto de comunicação, evidenciando-o? De que modo os meios e as técnicas ao dispor do artista, são ferramentas simultaneamente ligadas à prática e à conceptualização?

Os conceitos, tal como o é a guerra, podem também ser explorados através do suporte, tal como vemos nas gravuras de Goya. O metal e a técnica da gravura parecem ter sido o meio mais adequado e que melhor serviu os propósitos do artista, evidenciando as suas inquietações. A este propósito, veja-se também *Against the Wall* de Marlene Dumas.²² O contexto da guerra – neste caso a do Médio Oriente – foi representado no suporte-muro. Este suporte contém em si não só a noção de fronteira geográfica mas também conceptual, porque traduz um espaço onde as pessoas se encontram e reflectem sobre os efeitos da violência da guerra, através das fotografias que a artista apresenta. O muro é um espaço gráfico dinâmico, onde as imagens se inscrevem e se podem alterar pela intervenção permanente da autora.²³ O espaço-tempo em que ocorre a exposição (neste caso, Serralves) constituiu o momento de ‘congelamento’ das imagens.

Este é um importante elo de ligação com as séries de gravuras produzidas neste estudo. O suporte é encarado como um espaço gráfico dinâmico. As matrizes, onde se inscrevem os

²² Exposição *Against the Wall* de Marlene Dumas, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2010.

²³ Apontamentos pessoais retirados ao longo da visita à referida exposição.

registos gráficos que darão origem às imagens impressas, são tidas como espaços gráficos onde a evolução das imagens se pode prolongar no tempo. No entanto, elas precisam de um momento de congelamento, na medida em que o projecto tem um prazo de exposição. Espera-se, pois, que os registos denunciem o carácter expressivo que lhes deu origem e que fixem um momento de tempo irrepitível. Neste contexto, referimos que as provas exibidas, são o estado do congelamento desse tempo irrepitível. Daí referirmos que se tratam de ‘Provas de Estado’,²⁴ por não conseguirmos encontrar outra definição que melhor se adapte à situação. Estamos cientes que esta nomenclatura se pode confundir com as terminologias usadas dentro da prática da obra impressa mas, na verdade, não conseguimos encontrar uma outra melhor denominação.

Ainda a respeito da exposição de Dumas, poder-se-á dizer que o muro é igualmente um espaço de denúncia do sentido da violência de um acontecimento que se testemunha na distância e no tempo da espera. Ela é visível através dos rostos das fotografias na exposição, com características de um sofrimento que, sendo pessoal²⁵ se transforma em colectivo, como se pode ver em *The Mother* de 2009 (Fig. 7).

Depreende-se também um sentido alargado²⁶ do conceito da violência, pela forma estratégica que Dumas encontrou usando modelos de representação de universos alheios ao cenário de guerra.



7. Marlene Dumas. *The Mother*, 2009.

Os horrores da guerra adquirem assim, tanto em Goya como em Dumas, mas também em *Tranças e Novelos* (Fig. 8 e 9) um sentido de signo, porque se identifica o conceito através dos códigos de interpretação inscritos nas características das imagens, porque se referenciam objectos do universo feminino.

Representar um conceito é comunicar um modo de pensar. São múltiplas as possibilidades plásticas de o fazer. Neste estudo, apenas apresentamos aquelas que mais se aproximaram do nosso sentido de espera, das memórias da guerra e dos seus efeitos dentro desse contexto.

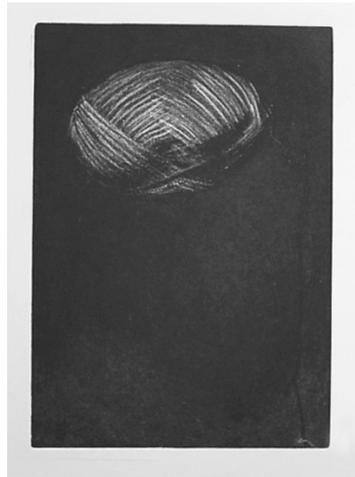
²⁴ Mais à frente iremos ter oportunidade de explicar a expressão técnica ‘Provas de Estado’.

²⁵ O retrato (Fig. 7), supostamente seria do filho daquela mãe (representada na figura de negro debruçada sobre ela). Mas, a situação adquire o sentido colectivo, pela falta de identidade da figura feminina, o que quer dizer que os efeitos da violência da guerra se traduzem de igual forma em todas as mães.

²⁶ Alargado porque não se confina só a um determinado contexto, o sentido dos efeitos de violência é o mesmo em todos os acontecimentos violentos.



8



9

8. Elisabete Amaral. *Trança*.
Água-forte e Água-tinta,
Mancha: 14,5 x 9,5 cm, 2011.

9. Elisabete Amaral. *Novelo*.
Fotogravura; Água-tinta
e Água-forte, Mancha:
29,5 x 20,5 cm, 2011.

Um outro trabalho se presta a um diálogo interessante com o presente projecto. Trata-se da instalação de Joseph Beuys, integrada na colecção permanente da Caixa Fórum em Barcelona. Beuys procura comunicar com o espectador uma reflexão sobre a problemática da guerra e dos seus efeitos. Como o consegue? Através de canais de comunicação artística²⁷ em que o espaço e os materiais são parte integrante do acto comunicativo da obra, intitulada *Hinterdem Knochen Wird Gezahlt – Schmerzraum* (Fig. 10).²⁸



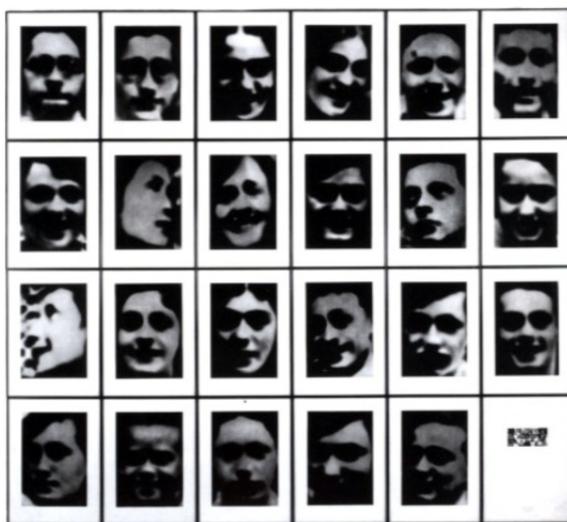
10. Joseph Beuys. *Hinterdem Knochen Wird Gezahlt – Schmerzraum*. (Behind the bone is counted – Pain space). Painéis de chumbo, anéis de prata, ferro e luz, 95 x 545 740 cm, 1983, Caixa Fórum, Barcelona, 2010.

²⁷ Neste caso, o canal de comunicação é “um canal visual”, de acordo com a nomenclatura presente em: FISKE, John – *Introdução ao Estudo da Comunicação*. 9ª ed. Porto: Edições ASA, 2005, pp. 37.

²⁸ “Espaço de dor”, tradução nossa da legenda que se encontrava na sala. Visita ao local em Agosto de 2010 e apontamentos pessoais retirados da informação disponível no local.

Este “Espaço de dor” é um espaço que, tendo uma sala como suporte (lugar), denuncia a experiência da dor em contexto de guerra. Beuys forrou as paredes e o tecto de uma sala com placas de chumbo e fez cair do tecto dois anéis/aros de prata dos tamanhos de dois crânios (um maior e outro mais pequeno, como alusão a um crânio adulto e a um outro de uma criança). O chumbo é aqui conotado com o conceito de impenetrabilidade/protecção e a prata conotada com o conceito de fragilidade humana, pelas suas propriedades físicas. Beuys parece traduzir nesta instalação o conceito da compactação do espaço-tempo de seres humanos dizimados pela guerra ou pelos seus efeitos. É um espaço onde estes se pressentem, pela ausência de gente, pelo vazio pesado.

Christian Boltanski foi outro dos autores cujo trabalho, a propósito de contextos de guerra, foi analisado. A instalação *Archives de l'année 1987 du journal El Caso*, de 1989, presente também na Caixa Fórum em Barcelona (2010), inseria-se no âmbito de uma exposição itinerante.²⁹ Esta instalação consistiu numa sala forrada com fotografias desfocadas de pessoas, algo intimidatórias, insonorizada e com uma luz fosca. As fotografias aludiam a um cenário de guerra. Dentro do contexto da sua prática artística, Boltanski apropria-se de imagens fotográficas e transforma-as, muitas vezes também, por processos ligados à fotogravura. *Gymnasium Chases* (Fig. 11) é uma outra instalação, composta por vinte e três imagens de pessoas (retratos), novamente desfocadas e plenas de ruído.



11. Christian Boltanski. *Gymnasium Chases*, 1991, Fotogravura, 46 x 31,5 cm.

Essas imagens tomam a forma de uma identidade colectiva, porque os rostos são irreconhecíveis, ainda que identificadores de uma memória. O autor constrói ainda um livro de artista com estas imagens, onde nos convoca a uma reflexão sobre o tempo. Aparentemente, essa instalação pretendeu confrontar-nos com situações de guerra, pelas analogias que podem ser estabelecidas com um painel de fotografias de desaparecidos de guerra. Também em *Monument:*

²⁹ “Objectes Desclassificats”, Caixa Fórum, Barcelona, 2010. Visita à exposição em Agosto de 2010 e apontamentos pessoais retirados da visita ao local.

Les Enfants de Dijon,³⁰ Boltanski repete a situação e transforma um conjunto de fotografias de pequenas dimensões, numa instalação cujo sentido é de homenagem às memórias de um passado, onde as pessoas tinham um rosto. Na instalação, as fotografias são apenas referentes. O que elas evidenciam é a prova da sua existência. A homenagem é um ritual revestido de uma religiosidade que ele lhe atribui. Cada rosto está destacado sobre a parede, numa espécie de altar. É a santidade de uma crença em que as memórias, sendo privadas, são simultaneamente públicas pela referência delas próprias. O que ele pretende referenciar é o facto de existir uma infância, que é uma situação comum ao colectivo, porque todos a vivemos.

No trabalho de Boltanski, as questões relativas ao tempo e à guerra são-nos mostradas recorrentemente através de instalações com fotografias (Fig. 12),³¹ onde a estratégia plástica de resolver um acto de comunicação se prende com uma linguagem de sobreposição de fragmentos fotográficos, uns sobre os outros, em camadas diversas, como se existisse uma vontade de nos reportar para a confusão compósita que a guerra levanta, numa repetição de acontecimentos que se sobrepõem mas não encaixam.

Tal como em Boltanski, pretende-se que as imagens de *Santuário: Retalhos de Tempo*, cuja série integra este trabalho, sejam a homenagem revestida de uma religiosidade atribuída pelas memórias de uma espera de guerra. O espaço expositivo da instalação pretende, ele próprio, traduzir-se num altar de contemplação, onde a santidade da crença das memórias pessoais se tornam públicas, pela referência da sua existência. Neste estudo, a situação comum ao colectivo das mulheres desse tempo, era que todas viveram os efeitos da guerra, na espera.

A noção de identidade colectiva e de reflexão sobre as questões do tempo, estão presentes nas imagens da série *Memórias de Uma Promessa* que, igualmente integra o corpo deste projecto. Tal como em Dumas, Goya, Messenger ou Boltanski, cada uma das imagens produzidas nas séries que se apresentam, geram narrativas. Parece que cada linha, cada palavra, cada mancha, cada fotografia, cada material ou suporte, se transforma em objectos que estiveram escondidos e que emergem para a luz, numa nova perspectiva, procurando a descoberta de novos sentidos.



12. Christian Boltanski. *Les Archives-Déetective*, 1987. [BOLTANSKI, 1988, pp. 82].

³⁰ Christian Boltanski: *Lessons of Darkness*. Chicago/Los Angeles/New York: The Museum of Contemporary Art, 1988, pp. 68 (catálogo de exposição).

³¹ *Les Archives-Déetective*, 1987 (pormenor). In: *idem*, pp.82.

A espera

Uma questão importante evidenciada na exposição de Marlene Dumas foi perceber, na escala de cada trabalho, como o desenho, a fotografia ou até a pintura, se tornam veículos de representação de um acontecimento ambíguo no seu sentido de verdade, mas concreto no poder expressivo do que se conhece de acontecimentos de guerra e de espera. Por outras palavras, está presente a incongruência humana na ambiguidade da verdade da guerra, através da apresentação de imagens que vêm de universos ficcionais e, simultaneamente, a expressão no rosto das mulheres é de claro sentido de sofrimento, de dor, de horror e de impotência perante a violência na espera.

A espera é também o tempo que medeia o fazer do desenho/imagem e o confronto com o público, sendo que este transporta também um outro tempo, uma outra memória, exterior à do autor. Neste intervalo, falamos já da expressividade do modo como somos capazes de representar o conceito. Transmite-se aos outros um assunto, através de uma gramática que depende da especificidade do universo cultural e pessoal do autor.

Da consulta ao dicionário explorámos o campo semântico da Espera, onde encontramos expressões desde “acto de esperar”, “prazo concedido para executar alguma coisa”, “lugar em que se espera” a “demorar-se, aguardando alguém ou alguma coisa”.

Constata-se que a espera pode ser simultaneamente *acto*, *tempo* e *lugar*. Enquanto conceito, informa-nos sobre a natureza da acção humana num determinado contexto. Partindo do caso que está aqui em causa, o contexto de guerra, poder-se-á dizer que, investigar sobre a espera, implica estudar as acções que são levadas a cabo, na demora de quem aguarda alguém num determinado espaço-tempo. No presente projecto, essas acções são traduzidas pela produção de imagens.

É importante lembrar que as questões da espera em contexto de guerra, vão muito para além do confinamento ao período definido durante o qual a guerra decorre. É assustador perceber as circunstâncias em que sucessivas gerações nascem, vivem, sofrem e morrem na espera da paz. É o que acontece nos conflitos do Médio Oriente, proclamados, em parte, na exposição de Dumas.

Manoel de Oliveira sugere-nos que “a natureza humana não mudou nada ao longo dos séculos: o homem continua a matar, a odiar (...). O que muda é a forma como o faz, porque o que mudou foi a tecnologia”.³² Na verdade, percebemos que a guerra, a morte e o ódio acompanham o homem desde sempre. Parece até que fomos integrando esses acontecimentos na nossa própria vida, como se se tratassem de acontecimentos banais. Esta situação denuncia o modo como, muitas vezes, nos distanciamos da problemática que a guerra levanta. Boltanski explora este factor nas suas instalações com séries, onde podemos observar

³² Apontamentos pessoais tomados na conferência de Manoel de Oliveira na abertura do ano lectivo 2010/2011 na Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (27 de Setembro de 2010).

inúmeras fotografias de pessoas anónimas mas que contêm sinais de uma incerteza de vida ou de morte, ou seja, Boltanski apresenta-as desfocadas como se fossem pessoas perdidas, ou até talvez mortas. Pessoas não ‘reclamadas’ pela incerteza da sua existência. Exibe-as publicamente como forma de vincar a ideia de que se trata de um acontecimento real, sobre o qual devemos reflectir.

A mulher que espera reproduz nos seus rituais acções, gestos e movimentos transmitidos também geracionalmente pelas mães e pelas avós.³³ Entre estes rituais, podia incluir-se a realização de promessas religiosas, à Virgem, pelo regresso vivo do seu ente querido. Essas promessas previam a entrega de bens estimados: “Às vezes havia ainda nos muros dos santuários grades de madeira presas dos muros, os milagreiros, com objectos suspensos, velas de cera, algumas com altura de homens, corpos de menino e fragmentos de corpos, mãos e pés, cabeças, peitos e tranças de cabelo de mulher”.³⁴

O valor simbólico da oferta da trança à Virgem traduzia-se num acto de entrega de uma parte de si própria, supondo quase uma obrigação na mutilação, como prova de que se sentiu efectivamente os efeitos dessa guerra para a qual não se contribuiu. Porque desenhamos tranças e novelos? Porque nos servem estes objectos como referentes da representação?

Tranças e novelos constituiu a razão que conduziu à sua exploração através do desenho. Esta situação ocorreu nesta lógica, porque se tratam de objectos/gestos que fazem parte de um quadro de referências icónicas³⁵ socialmente reconhecidas do domínio do feminino e dos seus rituais de espera. Contudo, note-se que, um desenho de uma trança não é uma trança: a imagem criada, apenas imprime o objectivo estético de contextualizar a natureza do referente. Como refere Ana Leonor Rodrigues, “o sentido do conceito de identificação que importa para o desenho é o do reconhecimento, isto é, que através de linhas e manchas há a intenção de representar determinada coisa, sendo que o êxito dessa representação é tanto maior quanto maior for a identificação que posteriormente um outro observador faça do que se representa. Quer dizer que o desenho consegue estimular o cérebro de maneira a provocar uma proximidade entre o modelo e o seu desenho, ligando-os de modo indissociável.”³⁶

³³ O século XX português foi marcado pelo envolvimento em várias guerras que, conseqüentemente, envolveram várias gerações de mulheres que ficaram na condição de espera.

³⁴ RIBEIRO, Agostinho (coord.) – *Do Gesto à memória. Ex-Votos*. Museus da Guarda/Grão Vasco/Lamego, 1998 (catálogo de exposição), pp. 7.

³⁵ Referências icónicas são constituídas pela relação que se estabelece entre os signos e os referentes, por forma a serem identificados pela semelhança representada para com o modelo (real ou imaginário).

³⁶ RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira – *O que é o Desenho*. Lisboa: Quimera editores, 2003, pp. 27.

Meios e modos

Para além de representarmos a forma de um modelo, muitas vezes ainda temos a necessidade de lhe acrescentar uma legenda. O desenho, sozinho, parece não satisfazer. Parece que a escrita lhe faz falta. Porquê descrever o objecto/imagem produzido? Porquê acrescentar-lhe uma etiqueta ou uma legenda? Será pela necessidade de prescrever a sua leitura? Podem os textos ser considerados em si mesmos? Será que os textos contêm lendas no que se refere à essência mítica e mística da imagem? Estas interrogações levam-nos à discussão do valor comunicacional das imagens, na perspectiva da prática artística contemporânea. Voltando a Goya, verificamos que, de forma precursora, este artista, ao associar uma simples frase a uma imagem, conseguiu transformar esse bloco num poderoso objecto de comunicação, carregado de informação. Goya também reconheceu na gravura especificidades enquanto linguagem gráfica gravada que, só na contemporaneidade, são alvo de estudo no âmbito do desenho/ inscrição gráfica.

A relação entre escrita e imagem constitui-se o colapso do autor no artista, ou seja, o artista organiza-se na procura de uma nova mundividência, materializada na re-presentação de novas formas. Esta procura traz consigo elementos que, reunindo um arquivo físico e mental, vão-se mantendo adormecidos mas que, na hora de serem repescados, tomam a forma de acontecimentos resgatados ao tempo. O autor torna-se também actor que tem necessidade de resgatar as suas memórias e trazê-las para o terreno do colectivo, mostrando-se, ele próprio, sem pudor, como que num exercício de libertação através da obra que faz germinar, a partir do seu interior. O artista torna-se presente, re-presentando memórias marcantes, passadas. É dentro desta ordem de pensamento que se procurou a melhor forma de re-presentar objectos/imagens que ‘darão vida e alma’ a conceitos que transportam consigo a dúvida entre o espaço real e ficcional da Espera.

Assim, considerando que tranças e novelas são objectos de um quotidiano passado, memórias que serviram de mote para a construção de imagens-metáfora para traduzir a eficácia de um conceito vivido – a espera –, conclui-se que se torna impossível a utilização de um método único (só a escrita ou só o desenho) para a riqueza e diversidade do trabalho artístico. O presente projecto visa, de facto, afirmar a articulação criativa entre a prática de atelier e a prática da escrita.

A discussão dos meios – os suportes e os materiais – surge aqui como questão determinante, de transversão e contínua. Não é indiferente escolher papel ou uma matriz de metal (ou um muro como em Dumas) para “suporte” de imagens que se pretendam produzir. De facto, não são apenas “suportes”, pois os materiais intervêm activamente no modo e na eficácia da comunicação da intenção artística e do tema em estudo.

O papel enquanto suporte, constitui-se espaço plástico onde se incorporam os registos inerentes à composição das imagens que se produzem, pela possibilidade de permanente intervenção.

Qualquer suporte é uma superfície, sobre a qual se regista alguma coisa. Temos legados culturais inscritos em pedra, ossos, fósseis, papiro, pergaminho e outros suportes. Isto deve-se à necessidade que o Homem teve e tem de manifestar a sua presença na terra pelas suas marcas, como se pode observar em muitas *Pinturas rupestres* (Fig. 13).³⁷ Naturalmente que, ao longo dos séculos, os suportes e os materiais usados na prática das incisões gráficas, foram sofrendo inúmeras alterações e o conceito de marcas da presença humana³⁸ também se alterou face às novas tecnologias e à sua evolução.



13. *Pinturas rupestres* de Santa Cruz, Argentina. [LUNDE, 2009, pp. 19].

Hoje os satélites registam à escala global as marcas da presença do Homem na Terra. Parece que a Terra, enquanto planeta, se tornou numa imensa matriz global em que o Homem tem aí a sua marca impressa de uma forma visivelmente pública e universal. A questão da evolução tecnológica, parece arrastar consigo algum sentido paradoxal, dentro do contexto do estudo em que nos encontramos. Por um lado, queremos atribuir significado à importância que os meios e os modos de representação tecnologicamente sofisticados têm, nos nossos dias, evidenciando a representação ‘virtual’ do universo e das marcas que o Homem lhe imprime. Por outro lado, sentimos a necessidade de salientar a importância de meios tão simples, tal como foi a descoberta do papel.³⁹

O papel é o suporte mais convencional do desenho. Em alguns contextos asiáticos, como no Japão, a prática artística associa-se a um processo interior de pensar: escrevendo, desenhando e pintando sobre papel. Este é entendido como “espaço de pensar formas”.⁴⁰ Em *Árvores de*

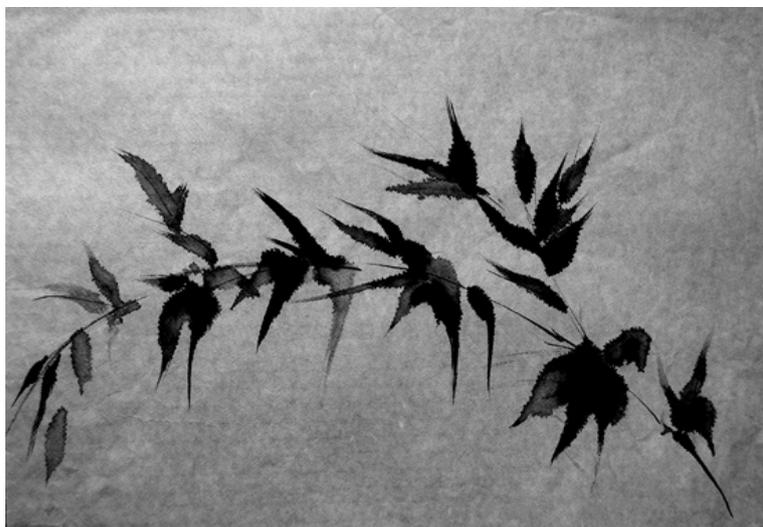
³⁷ Para *As pinturas rupestres* de Santa Cruz, na Argentina ver: LUNDE, Paul (ed.) – *Grande Livro dos Segredos dos Códigos: um guia ilustrado de sinais, símbolos, cifras e linguagens secretas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009, pp. 19.

³⁸ As pegadas que o Homem foi deixando registadas no ambiente que habitou.

³⁹ Aparentemente, parece não ser clara a nossa posição sobre o assunto. No entanto, parece-nos que, na nossa contemporaneidade e dentro da prática artística, há lugar para a coabitação de meios e modos ancestrais e também os que são tecnologicamente evoluídos. A evolução é uma condição inerente à natureza do próprio Homem. É o resultado da procura às suas dúvidas, mas também é a denúncia das suas próprias incongruências. Não é difícil considerar que a invenção do papel terá sido uma verdadeira ‘revolução tecnológica’.

⁴⁰ Apontamentos pessoais retirados durante o workshop de caligrafia japonesa – Suiboku-GA – com o Professor Takayki Shinohara (FBAUP, Setembro de 2010).

Tempo (Fig. 14), desenho feito a tinta-da-china sobre papel de arroz, pretendia-se responder ao enunciado: desenhar uma árvore.

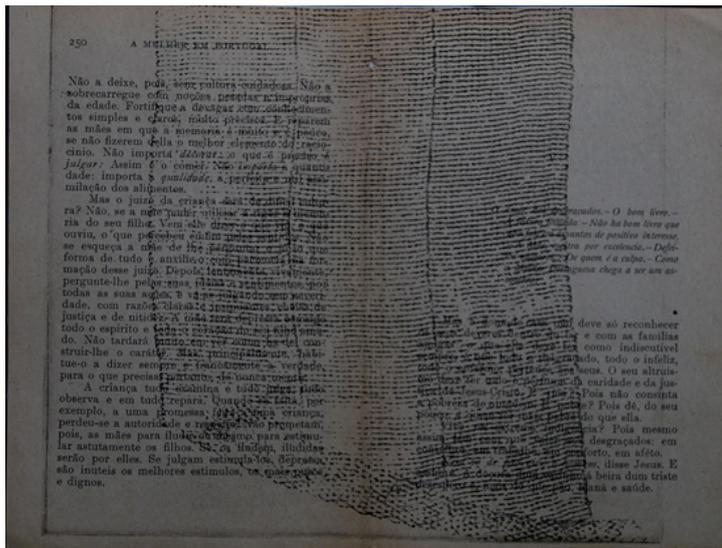


14. Elisabete Amaral. *Árvores de Tempo*. Tinta-da-china sobre papel de arroz, 34 x 47cm, 2010.

A este propósito, disse Takayki Shinohara: “A tree is not a tree, it is a form”. Esta afirmação de Shinohara, bem como o desenho que se apresenta (Fig. 14), visam salientar a interacção constante entre autor/gesto/suporte e atravessando todos, a conceptualização de uma ideia que vai deste modo ganhando forma. O acto de desenhar ou gravar é um acto de pensar sobre um suporte, inscrevendo-lhe as linhas do pensamento.⁴¹ Pretendemos enfatizar a questão de dar forma a uma ideia através de uma técnica. É da “ressonância interior” de uma forma que percebemos o que é uma imagem e o que ela pretende representar. No momento em que o pincel de Shinohara toca o papel, a forma aparece como se tivesse lá estado sempre – um acto de desvelar. No entanto, esse gesto reflecte uma permanente reflexividade sobre e com o mundo.

O papel é o meio mais usado nas artes plásticas, em particular dentro da prática do Desenho e das Técnicas de Impressão. De entre os vários tipos de papéis empregues no nosso trabalho também se utilizaram ‘papeis-encontrados’, mais precisamente, páginas de livros (Fig. 15).

⁴¹ “Cézanne, que tentou descobrir uma nova lei da forma, resolveu o problema por outro caminho, mais próximo dos meios pictóricos puros. De uma taça de chá ele construiu um ser dotado de alma, ou melhor, nessa taça, ele reconheceu um ser. Elevou a «natureza-morta» à categoria de objecto exteriormente morto e interiormente vivo. Tratou os objectos como os homens, pois possuía o dom de descobrir a vida interior em tudo. Criou a expressão cromática das coisas, e a sua nota pictórica interior. Impõe-lhe uma forma redutível a fórmulas abstractas, por vezes matemáticas, donde emana uma radiosa harmonia. O que ele quer representar não é um homem, uma maçã ou uma árvore; Cézanne utiliza-se de tudo isto para criar uma coisa pintada de ressonância interior, a que se dá o nome de imagem”. KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1987. pp. 45.



15. Elisabete Amaral. *Livros*. Verniz mole sobre duas páginas do livro *A Mulher em Portugal*, 17,6 x 23 cm, 2011.

Livros são folhas de papel com imagens escritas.⁴² Deste modo, pois, se reforça a relação estreita entre a escrita e as artes plásticas neste projecto.

Os livros são formados por palavras impressas, pela articulação entre espaços vazios e cheios, por marcas do tempo, pelos registos subtis de quem os manipulou, sendo que estes também podem ser considerados do domínio do desenho. Cada página tem uma mancha de texto que se pode ler como uma mancha de desenho. O desafio de desenhar ou imprimir imagens sobre um suporte que transporta consigo informação é, à partida, grande e arriscado. Pode transformar-se em ruído ou na criação de novas tensões entre elementos gráficos que passam a existir simultaneamente e a conviver dentro do mesmo espaço. Implica uma consciência permanente do formato, da cor da mancha de texto, da cor do papel, do seu estado de conservação, mas também do conteúdo, da relação de pertença com outros anteriores proprietários, etc. Trabalhar com papel-encontrado passou por perceber a riqueza da textura das suas folhas e deixar-nos levar pela percepção visual originada pela sobreposição de imagens, por sentir a presença das marcas da cor amarelada que decorre do passar do tempo e das “impressões” das marcas dos seus antigos proprietários. O suporte é então considerado como resíduo, onde as memórias de um são transferidas para as memórias de outro, sem contudo se apagarem as primeiras. Por vezes, as imagens relacionaram-se com a mancha do texto impresso, noutras vezes apenas o habitaram. A invasão do espaço interior do autor ocorre em diversas intensidades, mas a imagem impressa instala-se sobretudo no espaço que lhe é exterior, na medida em que, materialmente, a obra, aquele livro em particular, não está no seu alcance. Isto é uma situação que acontece também com o desenho e a produção de imagens. O desenho é interior enquanto é arquitectado no pensamento do seu autor. Quando é transferido para um suporte, denuncia o universo que está na sua génese e passa a ser de quem o fruir, podendo chegar a ser também re-inscrito noutras práticas artísticas.

⁴² Para “livros são papéis pintados com tinta”, ver: WWW: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=kNSK1HHi7mA&feature=playerembedded>>. [Consult. 2011-03-15].

O livro-encontrado foi também entendido como sendo uma rocha sedimentar em que as imagens deixariam não só antever memórias anteriores e interiores mas, também, como matriz de novos sedimentos, por outras palavras, de novas intervenções. Que forma tomará uma página de um livro em que se vão sobrepondo imagens e desenhos em ‘sucessões de tempo’, ou seja, em rituais que tomam a forma de desenhos e de tempo? Transformar-se-á numa escultura?⁴³ Será que o poder de uma técnica associada a outra em registos diferentes (escrever o livro e imprimir/desenhar uma imagem) a tornará “fóssil” de uma espera? Que ramo da ciência ou da arte será convocada para este contexto de estudo? E que marcas se pretenderão estudar?

Parece que neste arquivo, quase arqueológico, de memórias, todos os elementos se conjugaram para gerar um objecto que traduz as características do conceito espera, já referido neste texto.

O desenho sobre páginas de obras literárias é comum no trabalho de William Kentridge. Nas suas viagens, vai adquirindo obras que considera importantes e, sobre elas, intervém, desenhando. Usa recorrentemente o lápis de carvão.⁴⁴ Não se trata só de um trabalho de re-escrita como também de desenho sobre uma folha de papel impressa que, por sinal, até é um texto significativo. Kentridge destrói os livros fisicamente, sem preocupações definidas de delinear um fragmento, para intervir. Como referiu Pedro Lapa, por ocasião da exposição de Kentridge no Museu do Chiado em 2005, percebemos na sua obra, uma perspectiva clara da história da África do Sul e dos efeitos do *Apartheid* e, “mais amplamente sobre a natureza das emoções humanas e da memória”.⁴⁵

Kentridge é aqui uma referência pelo lado poético e simples de perceber, analisar e comunicar o mundo que o rodeia através de, linhas, letras e manchas, onde ele próprio se faz constituir como personagem que integra a própria obra: habitualmente auto-retrata-se (Fig. 16).

⁴³ Escultura é aqui encarada não como a representação icónica de um acontecimento ou pessoa, mas sim como espaço onde a memória se vai construindo pelas intervenções sucessivas e pessoais de cada autor que se aproprie do objecto-livro.

⁴⁴ Kentridge desenvolveu uma metodologia de processo que consiste em desenhar, apagar, animar. O resultado é um misto de desenho, pintura e filme que nos reporta às memórias do passado. Cada desenho transforma-se num fotograma de um filme. O desenho também é tido como resíduo de um momento ou de um acontecimento.

⁴⁵ Exposição: *Viagem à Lua/Sete Fragmentos para georges Méliès/O Dia Pela Noite* de William Kentridge, Museu do Chiado, Lisboa, 2005. Disponível em: WWW: <URL: <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/24>>. [Consult. 2011-03-15].



16. William Kentridge. *S/título*. Desenho para o filme *Stereoscope*, 1998-99, Carvão, pastel e lápis colorido sobre papel. The Museum Modern Art, New York. (William Kentridge, 2008 – cortesia do Estúdio de William Kentridge e do Museu d Arte Moderna de Nova York).

Nos desenhos a carvão Kentridge apaga o desenho e anima-o, repetindo estes gestos vezes sem conta. Com este método, o artista pretende dar-nos a perceber que a memória dos desenhos se vai sobrepondo no próprio tempo do desenho, mantendo-se como resíduo. Kentridge é naturalmente relevante, na nossa análise, também pelo modo como reporta nos seus trabalhos o sentido da violência do colonialismo e do regime do *Apartheid* na África do Sul. Este sentido de guerra (conflito social, político, cultural e religioso) é muito evidente nos seus trabalhos a carvão, que, posteriormente, são ‘animados’.

Kentridge trabalha também a gravura a água-forte. Aborda nas suas obras a questão da memória, como já referimos, mas também evidencia a questão inerente ao perigo que representa a normalização da injustiça e da opressão. O artista chama à atenção para a importância de preservar os sentimentos de estados de choque e de horror que acompanham todos os acontecimentos trágicos ou violentos, a fim de que a sociedade se possa reconhecer na responsabilidade desses acontecimentos.⁴⁶

⁴⁶ “(...) William Kentridge aborde dans ses oeuvres la question de la mémoire collective et le danger que représente la normalisation de l’injustice et de l’oppression. Il exprime à quel point il est important de préserver les sentiments de choc et d’horreur que doit inspirer tout événement tragique ou violent afin que la société puisse en reconnaître la responsabilité. REMECHIDO, Céline; DOYELLE, Christelle – *Le Grand Livre de la Gravure – techniques d’hier à aujourd’hui*. Paris: PYRAMID NTCV, 2009, pp. 18-19.

CAPÍTULO II

O DESENHO E AS TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

A pertinência da ligação dos dois meios na produção de imagens

Esse espaço que se situa entre a ideia e a sua imagem, esse espaço que trabalha a ideia, que a reconfigura, que coloca em evidência o fazer, que convoca e coloca em confronto o passado e o futuro, o conhecido e o desconhecido, o conhecimento e o reconhecimento, a tradição e o novo, as linguagens gráficas, as suas convenções e as suas limitações, esse é o espaço onde o desenho se faz, esse é o espaço operativo do desenho, é aí que o desenho se resolve.⁴⁷

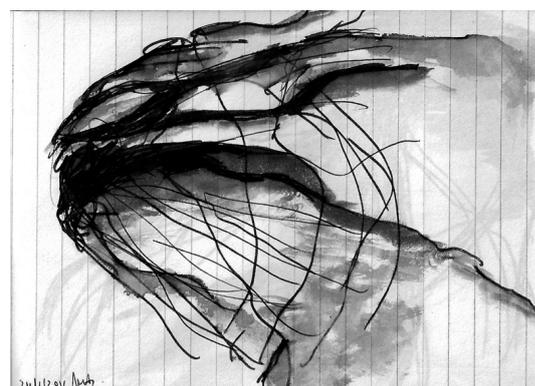
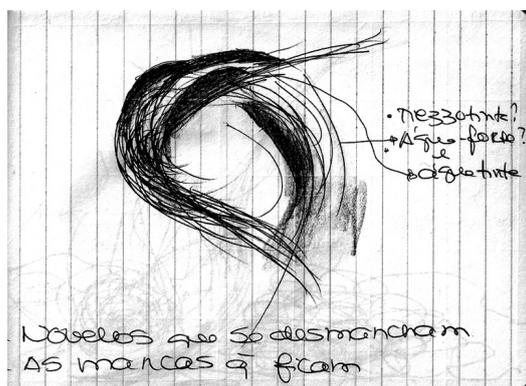
Partindo da especulação acerca desse “espaço onde o desenho se resolve”, caminhamos na direcção de perceber a importância da materialidade desse espaço, de que nos fala Mário Bismarck, na determinação do desenho, ou seja, pelas relações de causa-efeito que se travam dentro desse espaço. Pondo à prova os limites de definições convencionais, no intuito de explorar as semelhanças e divergências entre o desenho e as técnicas de impressão, o que se pretende aqui é compreender em que medida podemos considerar que, dentro do território da gravura, também é possível ‘resolver um desenho’. Deste modo, o espaço do desenho é entendido, de facto, como uma abstracção⁴⁸ sobre a qual é possível tecer múltiplos caminhos interpretativos e criativos.

É vulgarmente referido que o desenho é uma prática de representação de uma ideia; que a transferência dessa ideia se processa para o suporte através de instrumentos e pela acção do corpo (particularmente, da mão); que o resultado dessa transferência se torna num acto de comunicação; que esse acto de comunicação é o centro de um assunto que é devolvido de novo para o pensamento onde se gerará uma nova ideia, para de novo se repetir num processo de transferência do interior para o universo do visível. Nesta constelação de ideias, atentando especialmente para a dinâmica de deambulação entre ideia e representação, o desenho aparece como um meio de produção de ‘linguagens gráficas’ em suportes que não têm de ser os convencionados. Não existem, portanto, motivos para desconfiar da proficuidade de uma relação fusional entre Desenho e Técnicas de Impressão. Não é pelo desenho que se inscreve na matriz, que emerge o processo de ‘gestação’ da obra? Desenho é ‘espaço operativo’ e, como tal, é espaço onde a obra se revela numa dinâmica de ‘linguagens gráficas’ que determinam outras interpretações.

⁴⁷ Bismarck, Mário. 2000. *Desenhar é o Desenho*. [Em linha]. [Consult. 2010-10-18]. Disponível em: WWW: <URL: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/19089/2/141.pdf>>.

⁴⁸ Considera-se abstracção não no sentido de que ‘tudo é tudo’, mas no sentido de que, na prática artística contemporânea, o espaço do desenho não se confina apenas ao papel, estando intimamente ligado ao processo criativo dos artistas que, cada vez mais se servem de vários suportes para “resolver o desenho”. Como exemplo, poderemos referir o caso da artista Cristina Guise que desenvolve uma parte da sua obra através de desenhos sobre mármore (alguns dos seus trabalhos podem ser vistos na galeria da Cooperativa Árvore, no Porto).

A questão central aqui não é anular as diferenças entre os campos de criação, pelo contrário, reconhece-se que o modo como se resolve uma imagem no desenho de papel e lápis difere, no resultado final, de uma imagem resolvida no espaço de uma matriz de metal. É sempre necessário ter em conta o papel activamente desempenhado pelos materiais e pelos suportes na feitura de um desenho. É aliás nesse espaço exploratório onde a procura se intensifica num maior número de vezes e se testa a eficácia do processo reflexivo, criativo e comunicativo. Neste trabalho, durante a preparação de algumas séries, houve necessidade de fazer alguns esboços em papel, como é o caso da série com novelos, para ensaiar a composição e a organização das linhas nas matrizes calcográficas. Ao digitalizar esses desenhos preparatórios, para constarem como documento deste processo, constatou-se que eles foram executados sobre papel pautado (Fig. 17 e 18), ou seja, suporte que sabemos, por convenção, pertencer ao espaço da escrita. Deste modo, deparamo-nos com o facto do desenho se instalar num universo onde as palavras e as imagens são apenas uma gramática da mesma prática. São essas linhas, verticais ou horizontais, que quebram o paradigma do campo da escrita e do campo da imagem, reforçando as opções e as referências adoptadas durante o processo artístico. Esta situação é significativa no modo como ilustra o que temos vindo a dizer sobre o desenho, a imagem e a escrita como sistemas de representação da realidade.



17 e 18. Elisabete Amaral. *Ensaio*. Caneta e aguada sobre papel pautado, cada folha: 10,5 x 14,5 cm, 2011.

Ainda que Mário Bismarck não se refira claramente à discussão do suporte,⁴⁹ propomos aqui que o desenho também se pode resolver sobre uma matriz calcográfica. Tal como no desenho sobre papel, no desenho gravado sobre um suporte de metal é igualmente registada a acção, o processo, o modo de fazer e de dizer o que se pensou, de uma forma importante. Na gravura, também se verificam os vestígios das indecisões – *pentimenti* –, das dificuldades que existiram na resolução da imagem. Tudo isso se observa na impressão final, resultante da transferência da imagem da matriz para o papel. Mesmo que não seja possível muitas vezes ver a olho nu as memórias das hesitações, esse resíduo estará presente na impressão. Competirá ao autor/ artista corrigir, ou deixar ficar essas marcas, pela importância que lhes vier a atribuir.

⁴⁹ Ver texto de abertura deste capítulo.

Na prática artística contemporânea existe inclusivamente a possibilidade de considerar uma matriz preparada e gravada, para não imprimir. O suporte incorpora os registos gráficos que sobre ele foram realizados como obra em si a ser mostrada. Pode marcar-se uma matriz, desenhando, para não imprimir. Assim, a matriz basta-se-ia por si própria como evidência de um desenho, como evidência de uma acção de transferência de uma ideia para um suporte.

Tal como no desenho, em que aquilo que mais pode contar pode ser o acto em si e não propriamente a obra acabada, na gravura acontece o mesmo: procura-se uma imagem que estabeleça uma relação próxima com a ideia que lhe deu origem, independentemente das imensas possibilidades de a re-formular, já que uma matriz pode estar em permanente transformação. Tudo depende da relação que se vai estabelecendo entre a imagem impressa e o desenho interno, e da forma como esta determina o processo.

A linha

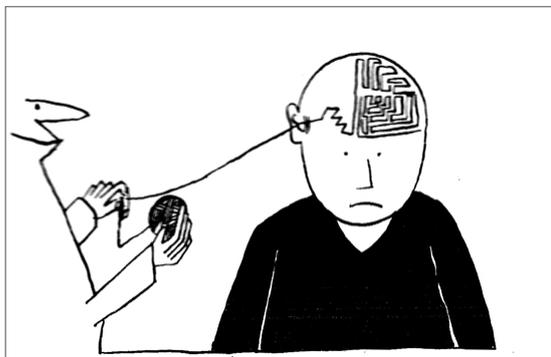
The course of a line's making is a process of exploration; its progress is a progress into the word. (...) "A line is made by the movement of a point". (...) "the point may be compared to an instant in time, and the line may be likened to the length of a certain quantity of time, and just as a line begins and terminates in a point, so such a space of time".⁵⁰

No desenho, seja sobre papel ou metal, cada linha que se risca ou que se traça, transporta consigo a memória da forma – real ou imaginada –, mas também indica ao autor novas direcções, espaços onde acontece a re-criação do pensamento, logo, indica-lhe a possibilidade de construir novas formas, novos modos de re-ver um acontecimento ou re-apreender uma realidade. Esses espaços não são só espaços gráficos, são também espaços de tempo, momentos que decorrem da fixação de um pensamento pelo registo gráfico, como nos refere Da Vinci no trecho acima apresentado.

Uma das definições de linha que mais cedo se aprende é aquela em que se afirma que *uma linha é um segmento de recta que une dois pontos entre si*. Dito desta forma, percebe-se que uma linha é uma abstracção. A linha é um elemento que não existe na natureza. Por isso, não a podemos tomar como ‘modelo’ de representação, mas sim como meio através do qual representamos. Um *ponto* é igualmente um elemento abstracto. *Pontos* são referências cognitivas a partir das quais desenrolamos um novelo que é, por assim dizer, um conjunto de linhas que

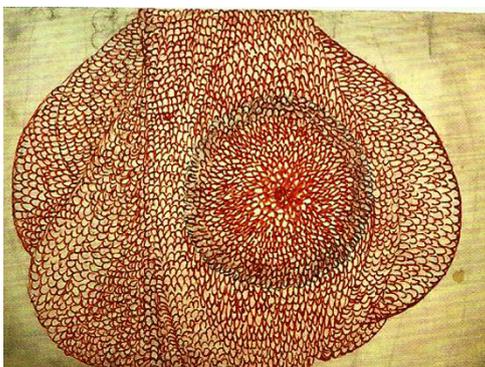
⁵⁰ “O percurso de criação de uma linha é um processo de exploração; o seu progresso é um progresso no mundo. (...) Uma linha é feita pelo movimento de um ponto. (...) o ponto pode ser comparado a um instante no tempo, e a linha pode assimilar-se ao comprimento de uma determinada quantidade de tempo, e tal como uma linha começa e termina num ponto, assim como um espaço de tempo.” Tradução da autora a partir de: VINCI, Leonardo Da – *The Handwriting of the Self*. In ROSAND, David. (2002). *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression*. Cambridge: Ed. Cambridge University Press. (2002). cap. 3. pp. 110-111.

se desenrolam a partir do pensamento que é o centro de todas as acções. Este (des)enrolar de pensamentos e novelas está graficamente bem ilustrado na imagem que apresentamos de Peter Lautrop (Fig. 19).⁵¹



19. Peter Lautrop. *Desenho*, 1971.
[FREITAS, 1975, pp. 39].

Se partirmos do pressuposto que a essência de uma imagem nasce a partir de um ponto que emerge do pensamento, podemos acompanhar o seu desenvolvimento através dos gestos mínimos do desenho, tal como se percebe em *Eccentric Growth*, de Louise Bourgeois (Fig. 20). Parece que o desenho foi construído a partir de um ponto/núcleo e foi ganhando volume através da repetição de gestos redondos e concêntricos, como se tratasse de dar corpo a um novelo, cuja estrutura tivesse sido tecida em fios de desenho e de tempo. Esta acção de construir um novelo com fios de desenho, segundo Paulo Luís Almeida, “põe em evidência um sistema conceptual que se estrutura metaforicamente.”⁵²



20. Louise Bourgeois. *Eccentric Growth*. Tinta-da-china sobre papel, 24 x 33 cm, 1965, Coleção privada.

A linha é um elemento estruturante neste trabalho, quer pelo modo conceptual como é encarada, quer pela prática experimental em que é tornada como marca autoral. As metáforas construídas à volta do conceito de linhas, são o motivo que nos levam a fazer uma breve referência ao assunto. É nas linhas do desenho ou das imagens que se reafirmam as linhas do pensamento do autor. As linhas são marcas de uma presença, tal como as letras e as manchas. As letras e as manchas são construídas por linhas mais concentradas ou mais dispersas.

⁵¹ FREITAS, Lima de – *O Labirinto*. Lisboa: Arcádia, 1975. pp. 39.

⁵² ALMEIDA, Paulo Luís. In: WWW: <URL: <http://dp-arquivoerepertorio.blogspot.com/>>. [Consult. 2011-03-16].

As linhas definem o espaço e o tempo dentro de um suporte. Vivemos na era da comunicação global e as marcas analisam-se cada vez mais de forma dinâmica e virtual. O espaço, o tempo e as linhas/marcas passaram a ser encaradas numa perspectiva paradigmática da noção de suporte. Isto leva-nos a pensar que, de facto, o espaço de inscrição de uma imagem numa matriz, é cada vez mais um ‘espaço de conflito’, porque se trata de um espaço onde se procura representar o que muitas vezes ultrapassa o domínio da representação, tal como a conhecemos até agora. Parece um paradoxo, porque aqui, falamos do contrário, falamos de representar um pensamento através de meios reconhecíveis como normais. O paradoxo parece-nos que reside no facto do Homem, na sua contemporaneidade, se ultrapassar a si próprio, pela revolução técnica e tecnológica que ele próprio provoca através da produção de objectos/máquinas sofisticados.

A gravura e a espera

A primeira emancipação da imagem dá-se justamente através do material gravado e da possibilidade de o transferir para outro suporte.⁵³

A gravura, outrora uma técnica e um procedimento meramente ao serviço de um sistema de reprodutibilidade, é hoje encarada como um outro meio de expressão que nos permite dar novas formas a inscrições gráficas gravadas num suporte, dentro de uma evolução continuada, em termos de intervenção numa imagem. A partir do momento em que ela se liberta, “se emancipa” de um suporte e se transfere para outro, é inesgotável a possibilidade de evolução que essa imagem nos oferece, pela igualmente inesgotável possibilidade de a re-novar. Trata-se de um processo em que se verifica que os registos incisos num suporte, num lugar, num determinado tempo, implica a re-criação de todo o contexto do acontecimento. Transfere-se o contexto do acontecimento como se o lugar, o tempo e as emoções fossem passíveis de re-viver, tal como acontece quando se resgatam imagens de guerra no contexto da espera. A gravura foi-se assumindo como um meio indubitavelmente eficaz para a fixação de tempo de memória. A questão dos rituais de espera encontrou uma conexão imediata nos rituais inerentes a esta prática artística.

Todos os processos técnicos se revestem de uma certa ritualização, no sentido etimológico da palavra, isto é, o *rito*,⁵⁴ aquilo que se repete. O que aqui queremos evidenciar é a consciencialização dos rituais associados a uma técnica de reprodução paralelamente ao processo de

⁵³ RAPOSO, Paiva. *Conceitos de multiplicação da imagem*. 2004. In: WWW: <URL: <http://cadernosdegravura.blogspot.com/>>. [Consult. 2011-03-22].

⁵⁴ Ritual “(lat. Ritu): é um conjunto de cerimónias que se praticam numa religião”; “culto”. Dicionário Universal da Língua Portuguesa. 4ª. edição. Lisboa: Texto Editora, 2003.

re-memoração dos rituais associados aos momentos de culto, às cerimónias religiosas, aos rituais domésticos repetidos durante a espera.

Como refere Lyotard, a repetição é um problema de tempo: “Eis a história que gostaria de ter contado: que a repetição se liberta da repetição para repetir-se. Que ao tentar fazer-se esquecer, fixa o seu esquecimento, repetindo assim a sua ausência. A repetição é um problema de tempo.”⁵⁵ É de tempo que se fala aqui, mas também de repetição, para que ao repetir-se a alusão ao acontecimento de guerra, se possam fixar os seus efeitos.

Como se pode verificar nas imagens que constituem a série *Feridas de Guerra*, a estrutura que se observa na impressão da gaze que foi colocada sobre a matriz (Fig. 21) e desta para o papel, está também associada à tecitura do tempo, porque é uma “estrutura modular”.⁵⁶

A utilização do verniz mole visou tornar a impressão perene. A mordedura do ácido sobre os elementos gráficos da matriz irá dar à forma a sua característica de perenidade. Seria uma imagem efémera se fosse impressa directamente a partir do objecto.



21. Elisabete Amaral. *Tecitura* (pormenor).
Gaze sobre verniz mole, 2011.

⁵⁵ LYOTARD, Jean-François. *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*. 2ª. Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, pp. 155.

⁵⁶ Tal como a gaze é um modelo com uma estrutura constituída por uma rede de fios entrelaçados, que lhe confere as características que são evidenciadas nas imagens, da mesma forma podemos associar ao tempo características de estrutura modular semelhante, pelos fios de memórias que se vão tecendo num tempo de evolução de um sujeito. O modelo que se usa como estrutura no caso da gravura é a representação inscrita na matriz, pela presença da gaze esmagada sobre ela por acção do cilindro do prelo. Apontamentos pessoais da conversa com Paiva Raposo em Cascais no dia 28 de Dezembro de 2010.

A prova de estado e a prova única

Focando-nos no trabalho experimental deste estudo, quer o problema da conflitualidade da matriz enquanto representação e sua transgressão, quer o problema da instabilidade conceptual muitas vezes trazida pela evolução acelerada das técnicas, foram conceptualizados na procura da ‘Prova de Estado’,⁵⁷ que constitui um espaço onde as imagens se resolvem em permanência. Naturalmente que aqui é a mão do autor que intervém. No caso das imagens produzidas em gravura, fala-se de confronto mental e físico entre ideia e imagem gravada no metal. Aqui o confronto físico é evidenciado por um processo que exige a intervenção do corpo. Fazer gravura é também um processo físico pesado.

As imagens apresentadas neste projecto são ‘Provas de Estado’. Este termo, designa o espaço onde o artista se revê no seu pensamento ao longo do processo. A ‘Prova de Estado’ é portanto o espaço físico onde o desenho, enquanto coisa mental, se revela. Deste modo, estamos também na presença de imagens únicas,⁵⁸ onde as regras do múltiplo se romperam com vista à obtenção de uma representação conceptual única e densa.

Na prática artística contemporânea, vários têm sido os artistas que têm vindo a encontrar na gravura um meio de se expressarem de uma forma evolutiva e dinâmica, ou seja, encontrando nela um meio de expressão gráfica concebido não para a reprodução de imagens, mas para suportar uma única impressão da imagem inscrita na matriz. É sobre a matriz que se retém o momento da criação. No entanto, o artista contemporâneo não se fica só por aí. A sua intervenção sobre as imagens produzidas, pode ter continuidade através de posteriores especulações. Isto acontece na situação em que o artista não encara a possibilidade de apenas perceber a matriz enquanto objecto que vale por si próprio, mas também como objecto gerador de outras possibilidades. A impressão torna-se assim numa ‘esteira’ de manipulação conceptual e experimental, ou seja, num espaço onde o trabalho acontece em continuidade, onde ele se estende. A situação de gravuras iluminadas posteriormente à impressão, é visível na prática artística de Paula Rego.⁵⁹

Não está em questão a importância da reprodutibilidade técnica para a promoção e democratização do conhecimento. É sabido a importância das edições ilimitadas de que se serviram alguns artistas que operaram ao longo do século XX, como Robert Rauschenberg, no campo

⁵⁷ Prova de Estado é uma impressão de uma matriz em fase de elaboração. Dentro da linguagem das Técnicas de Impressão, uma Prova de Estado é considerada como uma etapa que conduzirá ao BAT (Bom À Tirer), que é a prova final considerada como modelo para produzir uma edição. Como neste caso não é esta a situação em vista, consideramos que as provas apresentadas são as que definem o estado da imagem que se quer manter, independentemente dos erros técnicos que possam fazer parte delas.

⁵⁸ Não é objectivo deste estudo proceder a edições de uma imagem através do processamento de uma matriz, como é convencional. O que está em causa neste projecto experimental é a manipulação das matrizes de uma forma dinâmica e evolutiva, por forma a associar a técnica ao conceito de tempo, através dos resíduos que vão fazendo parte das mesmas.

⁵⁹ Casa das Histórias: PAULA REGO, Cascais. Museu desenhado e concebido pelo arquitecto Eduardo Souto Moura, que acolhe uma parte da colecção da obra da artista plástica Paula Rego. Visita ao local em 30 de Janeiro de 2010.

da intervenção política e social. Multiplicava imagens, através da serigrafia (Fig. 22), para posteriormente as colar em meios de transporte. A imagem que apresentamos é um exemplo dos meios e dos modos de que o artista se servia para intervir, através da arte, de uma forma social e política. *Ozone* alude a um problema grave que ocorre no planeta e Rauschenberg focaliza as suas inquietações em contextos de cimeiras sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento.



22. Robert Rauschenberg. *Ozone Bus Billboard*. Serigrafia sobre folhas de vinil auto-colante, cada folha: 76 x 183 cm, 1991, (cortesia da Fundação Robert Rauschenberg).

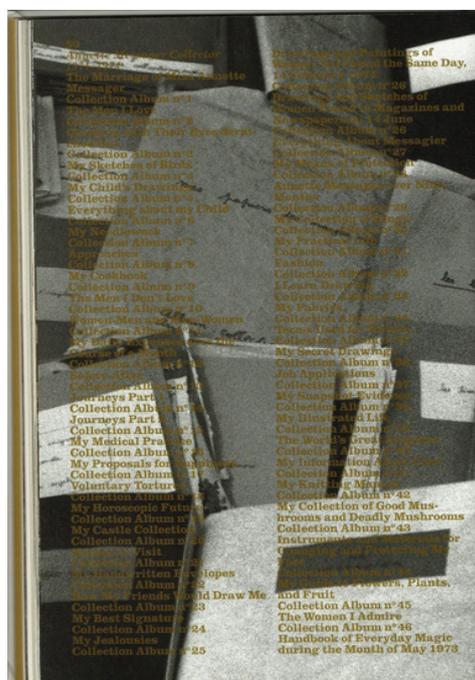
Aparentemente esta prática tinha uma dupla intenção. A mensagem era transportada num suporte que se deslocava (comboios, por exemplo) fazendo com que pudesse ser lida por inúmeros espectadores. No entanto, em alguns momentos, a imagem era não-lida, era simplesmente fruída, como uma mancha, dada a velocidade da circulação do comboio. Assim, também se cumpria o seu papel estético de obra de arte, porque acabava por ser sempre exibido um original, quebrando o paradigma – preconceito – das exposições em museus e galerias. O múltiplo teve uma importância decisiva neste tipo de intervenção e concepção artística.

Sabemos da importância que tem, na sociedade contemporânea, a multiplicação das imagens, contudo, não abordaremos a questão no contexto da sua historicidade. O que aqui se pretende realçar são as potencialidades de manipular uma matriz, pelo simples objectivo de conseguir uma 'Prova Única'. Trata-se de transformar o conceito de matriz de reprodução acabada em matriz enquanto espaço de intervenção que pode ser continuada, se assim o artista decidir. Naturalmente que é sempre necessário fixar o momento em que se decide qual é a imagem que melhor se relaciona com aquilo que pretendemos evidenciar, mas o processo até aí chegar é fundamental.

As séries: o processo no projecto

As séries produzidas ao longo deste estudo não são apresentadas de forma cronológica. Como já foi referido, o processo de trabalho infiltrou-se e viu-se reflectido nas questões do tempo, na espera. Mas a dinâmica entre as séries ocorreu em múltiplos sentidos, tendo sido permanente a constatação da evidência provocatória de uma série a implicar e a contaminar as anteriores ou as seguintes. Esta metodologia foi implicando um reformular constante das estratégias, para garantir a coerência do corpo do trabalho.

Séries são famílias de imagens que funcionam como se fossem lugares de memória produzidos sob a forma de ‘capítulos’, como nos livros. Confrontamo-nos, desta maneira, com a produção de séries e álbuns na prática de Annette Messenger,⁶⁰ evidente na (Fig. 23) *Annette Messenger Collector*.⁶¹



23. Annette Messenger. *Annette Messenger Collector*, 2007. [MESSAGER, 2007, pp. 50].

Das seis séries de imagens produzidas no seguimento deste estudo, consideramos que elas revelam, através da (des)multiplicação dos desenhos, um certo sentido de prolongar o tempo do desenho interno e externo, ou seja, prolongar o espaço que decorre entre o momento em que é pensado até ao momento em que é traduzido em registos gráficos, num processo de avanço e recuo entre duas fronteiras – o subjectivo e o objectivo, o real e o ficcional. Neste processo, é necessário haver uma constante re-visitação do acontecimento, percebendo-o pelo lugar, pelo tempo e também pelas emoções.

Goya “iniciou a tradição dos portfolios, em técnicas de impressão”, tal como nos diz Joana Ribeiro, “estas imagens estavam ligadas por um tema e constituíam um todo.”⁶² As imagens foram todas produzidas dentro de um universo conceptual, relacionam-se através de um fio condutor de grande valor simbólico. Goya tornou-se numa figura incontornável na prática

⁶⁰ “This exploration of the multiplicity-the multifariousness-of things, language, and meaning comes across, in her early period, in her collections of collections. Put together from scraps of language, they incorporate proverbs, quotations and the artist’s own observations and fictions, images and pictures, photographs, magazine clips and actual figures, either found or made”. SIMON, Joan – *Multiplicity, above all else*. In: Messenger, Annette – *op.cit.*, pp. 27.

⁶¹ *Idem*, pp. 50.

⁶² RIBEIRO, Joana. *A auto-representação e a presença do Outro: os múltiplos na arte contemporânea*. Porto: FBAUP, 2007. (dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto), pp. 41.

da gravura, considerando-a como espaço especulativo de um conceito através de imagens gravadas numa matriz (o conceito em *Desastres de Guerra* era a violência e a fome, considerada nos seus efeitos).

Na inquietação da produção obsessiva de imagens, o questionamento daquilo que faz com que uma imagem conduza a outra, apresentando características nem sempre previsíveis, foi constante, dentro deste projecto. Persegue-se e é-se perseguido numa vontade de atingir um estado de conclusão aparente, mas confortável, coisa que nunca acontece. Prosseguimos na investigação, analisando a questão do formato do suporte e da composição da imagem nele inscrita, concretamente o estudo do espaço ocupado pelas inscrições gráficas.

Verificámos que quase todas as matrizes que utilizámos e que serviram de suporte às imagens são de formato rectangular. De facto, este não foi um ponto definido à partida. Foi acontecendo e acabou por se tornar uma evidência constatada. Há, na verdade, uma quantidade de possibilidades de organização compositiva neste tipo de formato. Quer seja vertical ou horizontal, quer seja colocada ao centro ou encostado a um dos lados da matriz, sobra espaço de manobra para equilibrar as linhas compositivas do desenho; sobra espaço também para haver só espaço, onde o vazio se transverte na ausência do lugar, apesar da superfície até ter um perímetro definido e orientações verticais e horizontais rigorosas. Não é objectivo primordial deste estudo abordar com profundidade esta questão, mas foi importante tê-la referido, porque é evidente a utilização dessa forma. Contudo, devemos referir que o mais importante aqui é o suporte juntamente com o que ele contém, como que numa unicidade de valor de expressão artística, estética, conceptual, comunicacional de um sentido. Dentro desta unicidade teremos sempre que implicar com “toda a realidade material, mental e afectiva de quem vai desenhar”, tal como refere Ana Leonor Rodrigues.⁶³

Como é que o Desenho e as Técnicas de Impressão, que nos serviram como meios e modos de actuação, se constituem eficazes na comunicação do tema? Como já foi referido, considera-se o Desenho como um meio de transferência de uma ideia para um suporte, através de actos performativos onde o corpo, particularmente a mão, se torna extensão do pensamento. Este processo de transferência acarreta consigo o confronto com questões ligadas ao acaso, à narrativa que se vai construindo, às dúvidas que vão surgindo em cada imagem, procurando perceber se essa imagem se adequa ao pensamento. Consequentemente, ter-se-á que atentar ao facto da tomada de decisões perante o registo: deixar ficar ou voltar atrás ou simplesmente deixar em reserva ou abandonar. Se for este o caso, repete-se tudo de novo. Este foi o processo dentro deste projecto. É dentro deste processo que as séries vão sendo produzidas numa vontade desenfreada de lhes conferir a essência do seu ser.

⁶³ “Antes de o desenho ser comunicação consciente, método ou investigação, antes de existir uma vontade que implica intenção estética, está toda a realidade material e conceptual dos instrumentos e dos elementos do desenho, bem como toda a realidade material, mental e afectiva de quem vai desenhar, e, em potencialidade, as ressonâncias das interações de ambas”. RODRIGUES – *op.cit.*, pp. 74.

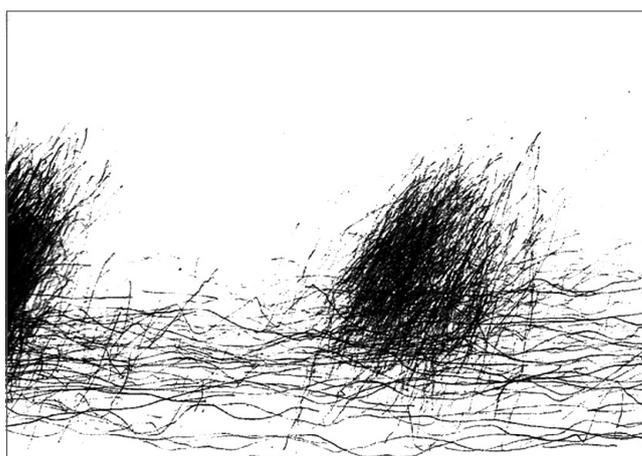
Uma série constitui-se por um conjunto de imagens produzidas segundo um processo que, objectivamente, só produz efeito/sentido (o efeito que o autor determina), se apresentadas no seu todo, ou seja, se apresentadas com o número de fragmentos (imagens) necessários e determinados para comunicar esse todo, esse sentido. Neste caso, a ênfase dos rituais de espera foi-se tornando possível dentro do processo da produção de imagens.

O modo como se procedeu ao estudo e à investigação deste tema teve como preocupação permanente a procura de novas formas de comunicar – tornar visível – através de imagens. Mas foi também um tempo de culto, um prazer, no recolhimento da reflexão. Foi nosso propósito comunicar, re-analisar, re-avaliar, re-validar e trazer à discussão um sentido estético e gráfico dos efeitos da guerra na perspectiva feminina de quem espera.

Uma série é uma repetição, mas é também a possibilidade que uma imagem tem de provocar um conjunto de variações. Estas provas que se apresentam são o resultado das variações ou variantes de uma imagem, dentro do processo envolvido na técnica da gravura.

Produzir em série é um método sistemático de trabalho que conduz a um campo visual passível de evidenciar a lógica do processo dentro do campo da prática e do campo conceptual. O modo como aqui se explica a prática experimental deste trabalho espelha a afirmação de Mel Bochner, segundo a qual a atitude de produzir arte em série é um método e não um estilo.⁶⁴

Muitos foram os artistas que desenharam e produziram as suas obras, servindo-se de séries. Sol leWitt considerava trabalhar por séries como a sua própria metodologia na construção do corpo de trabalho das suas obras.⁶⁵ O mesmo se passava também com os trabalhos de John Cage e William Anastasi. Para este último, a forma de fazer séries de desenhos sobre papel (Fig. 24), constituía momentos subconscientes dentro do seu processo. No acto de desenhar, a sua mão era guiada, quer pelo acaso, quer por conceitos artísticos pré-existentes, tal como é referido no catálogo da exposição *Infinite Possibilities: Serial Imagery in 20th-Century Drawings*.⁶⁶



24. William Anastasi. *Untitled (subway drawing)* (pormenor), grafite sobre papel, 1993. CHÁVEZ, 2005, pp 7].

⁶⁴ Para “serial attitude is a method, not a style”, ver: CHÁVEZ, Anja - *Infinite Possibilities: serial imagery 20th Century drawings*. Wellesley: Davis Museum and Cultural Center. 2005, Introdução – pp. IX.

⁶⁵ *Idem*, pp. IX.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 7.

Dentro deste nosso projecto tornou-se claro o interesse metodológico na produção das séries para a clarificação do conceito. Considera-se o tempo como um dos elementos mais importantes no modo de trabalhar as séries que se apresentam e que constituem o corpo prático da investigação. Ele é fundamental dentro de uma ‘estrutura modular’ humana, porque permite que nos organizemos dentro de um universo temporal de vida, morte e infinito (o eterno).

Uma questão central subjacente ao trabalho em série, que neste estudo temos vindo a referir, é a noção de estrutura. Encontramos um pensamento paralelo, evidenciado nos textos do catálogo *Infinite Possibilities*, onde se refere que o conteúdo do trabalho final advém da existência de uma estrutura do todo. No entanto, cada parte na série, pode, por sua vez, ser considerada como uma estrutura local, baseada muitas vezes na composição/organização da forma ou da linha e que contribui para a integridade do trabalho em série no seu todo.⁶⁷ Será essa ‘estrutura modular’ que nos orienta na condução de uma prática experimental.

A memória-matriz

Nunca fiz as pazes com a tela, papel ou qualquer outro suporte. Creio que o que me fez sair do suporte, através de volumes, fios e de muitas outras formas, foi sempre uma grande insatisfação em relação aos problemas do espaço. Quer enfrentando-os, quer negando-os, eles têm sido a verdadeira constante de todos os meus trabalhos. Creio estar perto da verdade se disser que pinto a pintura e desenho o desenho. Não se expõem, mas expõem, podendo assim denunciar com mais ênfase o carácter ideológico da arte, aceitando-o para melhor o negar.

Agora e através destas fotografias com desenhos a mesma negação é feita de várias maneiras. O que aqui exponho não são as marcas de “artista”, mas sim a representação da denúncia a essa espécie de registos.

Mas essa renúncia é reencontrar outro espaço e cair noutra armadilha poética. Pois ao colocar-me como “artista” no espaço real e ao espectador no espaço virtual, ele troca de lugar com o suporte, tornando-se ele próprio espaço imaginário.

Ser uma irrealidade. Ser um apelo à possessão de alegrias íntimas. Ser o repouso desenhado.

Viver o interior quente numa linha curva. Reencontrar a paz num desenho habitado.⁶⁸

Sáímos do suporte, como refere Helena Almeida, através de representações que consideramos adequadas ao nosso suporte interior. Temos dificuldade em nos confinarmos a um espaço limitado e, essa “insatisfação”, faz-nos “sair do suporte” e encontrar outros espaços onde se possa ‘habitar’ as próprias imagens que produzimos. O suporte é, antes de mais, a nossa própria consciência, como nos elucida António Damásio⁶⁹ ao longo da obra *O Sentimento de Si*. O que

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 11.

⁶⁸ ALMEIDA, Helena. (1999) in *Circa 1968*. pp. 171.

⁶⁹ Não citamos página, porque é uma ideia repetida ao longo da referida obra.

queremos relevar aqui é que o que fazemos, através das imagens que produzimos, denunciem a nossa consciência do mundo. Elas são manifestações conscientes e importantes nos nossos actos de comunicação. Informam sobre o que pensamos e como o fazemos.

O que está guardado na memória é o resultado de um registo gravado no nosso cérebro. A memória pode ser considerada uma espécie de matriz mental.⁷⁰ Este sentido de matriz é cada vez mais um conceito, um espaço e um tempo de memórias. A dialéctica entre memória/cérebro/realidade/sujeito/biografia faz-se muitas vezes por meio da criação de imagens e este processo é particularmente fundamental para o artista. Tal como afirma Damásio, “a capacidade de transformar e combinar imagens de acções e cenários é a fonte de toda a criatividade”.⁷¹

As imagens das séries (no seu conjunto) têm uma relação com o suporte em que foram desenhadas. Podemos considerar evidente essa situação na série *Feridas de Guerra*, onde as imagens foram gravadas sobre verniz mole. Mas o espaço da gravura pode também tornar-se num espaço de leitura, como acontece na série *Memórias de uma Promessa*, evidente nas linhas da forma das tranças e na posição que a imagem ocupa dentro da matriz.

Na série em que é usado papel-encontrado (livros), verifica-se que o espaço gráfico, ou seja, o espaço de intervenção foi usado de uma forma passiva, havendo contudo um confronto com outras inscrições pré-existentes, resultando num diálogo dinâmico de relações gráficas.⁷²

Ao longo dos tempos, a gravura tem vindo a ser reformulada e repensada. A matriz, tornou-se espaço importante de ‘resolver imagens’ de forma evolutiva, em permanente reformulação, fora do objectivo de obter uma prova perfeita para edição (BAT).⁷³ Aqui o objectivo não foi obter uma imagem final perfeita, mas sim imagens *únicas* obtidas durante o processo enriquecedor de transformação dessas imagens que não se repetem. Essa impossibilidade dá-se com a observação do comportamento da matriz, que não se mantém passiva, não existe apenas como espaço de leitura de uma linguagem gráfica. Ela torna-se arquétipo de pensamentos e de memórias.

Neste seguimento, o suporte para onde se transfere a imagem (neste caso o papel) também é, ele próprio, um espaço dinâmico. Pode ser intervencionado *a priori* ou *a posteriori*, produzindo, deste modo, um trabalho único (mono-impressão). Esta prova única procura traduzir a essência da gravura enquanto revelação de um momento em que se fixa a inscrição de uma imagem sobre um suporte. E porque estamos a falar de espaços gráficos dinâmicos, concluímos que a unicidade da prova advém desse momento irrepetível, o momento de transferência de um suporte para outro.⁷⁴

⁷⁰ Este assunto, carece de um estudo mais aprofundado dentro do âmbito de outras matérias e que, não iremos aqui fazê-lo. Serve apenas como conceito relacionado com a matéria aqui abordada. Matriz mental é o cérebro.

⁷¹ DAMÁSIO, António R. – *O sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. 11ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa América, 2000, pp. 44.

⁷² Entre o texto impresso do livro e as imagens impressas por mim, sobre as primeiras.

⁷³ Para BAT (BON À TIRER), ver nota 57 e 105.

⁷⁴ As matrizes poderiam ser expostas juntamente com as imagens, com o intuito de relacionar o processo também com a questão que o tempo no desenho levanta. Para além desta questão, haveria ainda que tomar em consideração as matrizes como objectos, elas próprias constituintes dum processo artístico significativo deste projecto.

CAPÍTULO III

ATELIER: LABORATÓRIO EXPERIMENTAL

Experimentar: desenhar, gravar, imprimir; o prazer de produzir imagens, pensando. É no campo especulativo da experimentação que decorre este processo de trabalho, dentro do projecto.

A prática experimental que ocorre em ‘laboratório’, assume o aspecto de um contínuo renovar, pelas sucessivas transformações que acontecem na sequência de um processo de inúmeras tentativas gráficas na especulação da técnica.

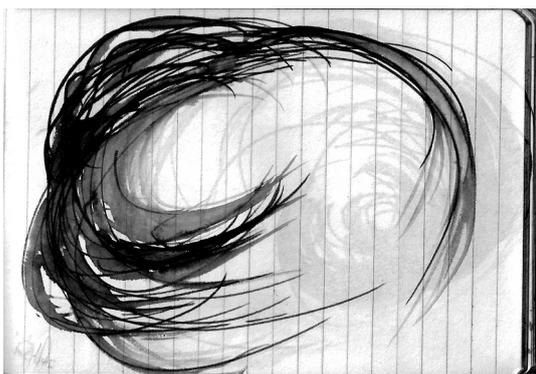
Este modelo de investigação é constituído por duas vertentes importantes: a prática e a teoria. Uma não complementa a outra, não a justifica, mas ambas vão-se articulando. De que forma? Construindo texto e, simultaneamente, produzindo imagens. Paralelamente ao trabalho de atelier, foram sendo tomadas notas de um modo regular e obsessivamente sistemático, sendo que estas se tornaram importantes não apenas para reflectir sobre o conceito da espera no feminino, mas também para a resolução de cada imagem ou de cada desenho. É o encadeamento das imagens produzidas em série com as palavras que se escrevem sobre elas em texto que faz deste estudo uma maior e mais profunda reflexão sobre a forma como se podem resgatar memórias, re-avaliá-las e re-validá-las à luz dos nossos dias e dentro duma prática artística igualmente contemporânea.

Esta estratégia de estudo ligada à reflexão e ao fazer surge do facto de, ao longo dos últimos anos (talvez desde o período em que ocorreram esses acontecimentos de guerra), termos vindo a produzir um arquivo, constituído por imagens e notícias que serviram para especular e para dar continuidade a uma ideia, evidenciando uma série de aspectos que se consideram relevantes para o tratamento do tema.

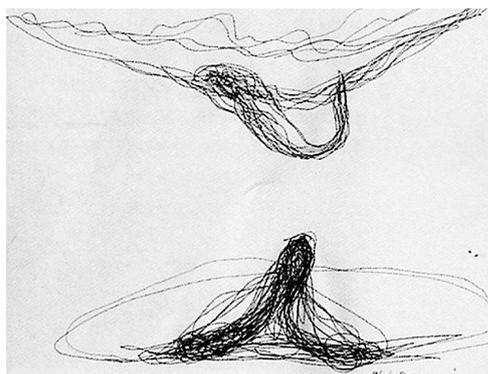
A base de partida, como já foi referido, foram objectos conotados com uma certa religiosidade ritual e cultural para produzir imagens: tranças e novelos. A partir destes objectos/conceitos, foi sendo desenvolvido um processo de trabalho que, teve como objectivo construir imagens-metáfora e assegurar que o conceito de espera também se inscrevesse no próprio registo do processo. Foi decidido trabalhar por séries, de modo a provocar o prolongar do tempo do desenho ou da imagem, como já tivemos a oportunidade de referir. Neste sentido, séries são consideradas como conjuntos de imagens que se (des)multiplicam em rituais de tempo.

O desenho é um novelo? A esta pergunta, respondia-me com clareza e afirmação, o Professor Joaquim Vieira: “O novelo é uma forma fechada, o desenho esclarece. Portanto, o novelo não é desenho.”⁷⁵

⁷⁵ Apontamentos pessoais do seminário com Joaquim Vieira, no âmbito da Unidade Curricular de Desenho e Projecto, em 2010 na FBAUP.



25. Elisabete Amaral. *Ensaio*. Caneta e aguada sobre papel pautado, cada folha: 10,5 x 14,5 cm, 2011.



26. Joaquim Vieira. *Desenhar em Novelos*. Desenho com esferográfica preta sobre papel “couchée”, 21 x 29,7 cm, 1988.

Quando é que um novelo pode ser desenho? Se partirmos do princípio de que novelos e tranças são objectos constituídos por um emaranhado de linhas e que este emaranhado se transforma (por vezes) numa mancha mal definida, então a construção da sua representação (desses objectos), pode ser desenho. Porque é então aqui, na organização de linhas e manchas, através do desenho (ou do registo gráfico), que se define, orienta e esclarece a ideia. Porque só ‘acontece desenho’, quando o pensamento se mostra, se revela, se torna exterior ao sujeito (Figs. 25 e 26).⁷⁶

Falámos aqui de linha, mancha, orientação, gestos e forma fechada. Entramos, inevitavelmente, no campo onde se inscrevem os nomes mais elementares do desenho. Falámos também aqui da ideia de novelo que não é o novelo, mas que passa a ter o símbolo de uma representação conceptual. Posteriormente, novelo será também a representação metafórica de um conceito: a Espera. Ou seja, o desenho acontece numa provocação permanente das funções do seu fazer. Ora tem uma função ilustrativa do que se pensa, ora tem a função de traduzir esses pensamentos perfeitamente abstractos e metafóricos em actos de comunicação. Esses actos de comunicação advêm da eficácia da natureza dos registos inscritos na matriz/suporte.

Ao longo do processo, foram sendo questionadas as diferentes e sucessivas etapas do projecto, também com o intuito de perceber a relação entre as imagens e reflectir sobre a eficácia dos resultados que foram sendo apresentados, inerentes ao processo de investigação e também numa procura de confrontar a coerência conceptual e experimental.

A investigação não reflecte a perspectiva de quem testemunha *in situ* a guerra, mas a perspectiva de quem fica, de quem espera. Trata-se de uma espera no feminino, em que o plano estratégico encontrado como caminho a seguir para suportar os efeitos da violência, não está contido num ‘manual bélico’. Ou seja, não existem regras. A luta dá-se sem tempo e sem

⁷⁶ A figura 25 é um desenho preparatório para a série dos novelos: caneta pilot e caneta de feltro preta e aguada sobre papel pautado; a figura 26 é um desenho da série *Desenhar em novelos* de Joaquim Vieira, realizado em 1988, em papel “couché”, formato A4, com esferográfica preta, conforme descreve o autor. Ver: *Psiax*, n° 4. Junho 2005, pp. 13-14.

armas. É uma guerra em que a violência se exerce de forma unilateral e de fora para dentro. É dentro deste modo de percepção dos acontecimentos que se desenvolve todo o processo de procura de meios que permitam uma representação que elucide através de imagens sobre essa outra face da guerra: o lado feminino de quem ficou.

O título deste trabalho pressupõe que iria ser dado valor às palavras (aparentemente do espaço da literatura) e às linhas e manchas (aparentemente do espaço do desenho). Consideramos ter sido um processo coerente, dentro do enunciado e tomando em consideração o universo cultural em que nos situamos.

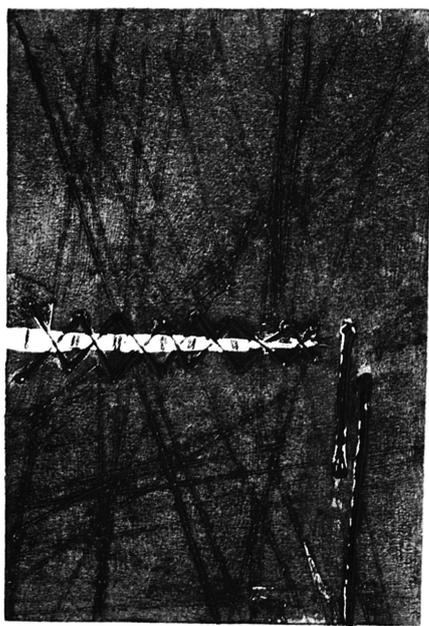
Encare-se, pois, a escrita como meio pertencente ao campo da prática artística. Neste sentido, pressupõe-se que o valor estético das palavras também foi elemento relevante dentro do projecto.

«Tens inveja?» - perguntou Evita. «Alguma, a começar pela cicatriz. Repara como o meu capitão usa uma camisa de algodão egípcio tão transparente que se vislumbram os pontos da cicatriz. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!». A mulher do capitão colocava a mão agora no ponto em que a cicatriz terminava de forma violácea. Naturalmente, os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento e estético que havia sido obtido pelo capitão do noivo.⁷⁷

As palavras deste fragmento de texto de Lídia Jorge fazem-nos perceber, sentir e pensar a cicatriz, como se fosse quase um trabalho plástico em que a pele é o suporte. A descrição que a escritora dela faz evidencia as marcas da guerra que se transformam em marcas cor violácea. As palavras quase que tornam a cicatriz num objecto tridimensional exposto sobre o corpo da personagem. Parece que a matéria, a cor e as linhas (não referidos explicitamente, mas que nos convidam a imaginá-las) fazem antever o desenho de uma costura de pele. Dá vontade de transferir para uma matriz, através de actos performativos da mão, o desenho que se gerou no pensamento a partir dessa descrição. Este fragmento de texto deu origem a uma série de imagens produzidas a partir de uma matriz de cartão. O cartão é um material mais fácil de manipular, mais próximo da textura da pele e no qual se poderia costurar partes de um infinito⁷⁸ que se inventa, desenhando. É um infinito de guerra e de violência e que se pretendeu traduzir na série *Costurar o Infinito* (Figura 98 a 101).

⁷⁷ JORGE, Lídia – *A costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1995, pp. 29-30.

⁷⁸ Infinito no sentido amplo, de uma situação levada à exaustão. O espaço e o tempo são conceitos considerados em absoluto. Dicionário Universal da Língua Portuguesa. 4ª. Edição. Lisboa: Texto Editora. 2003.



27. Elisabete Amaral. *S/título*. Gravura: Técnicas Aditivas, Mancha: 29,4 x 19,9 cm, 2010.

Esta investigação é, assim, constituída por um corpo teórico que se articula com trabalho experimental desenvolvido em atelier, durante os dois anos de estudo. Pretende-se dar uma perspectiva global do que foi feito, enfatizando o trabalho do segundo ano, por necessidade de evidenciar a maturidade do percurso que ocorreu com maior relevância neste período, mas também pela necessidade de focalizar o assunto, limitando o seu raio de acção dentro do espaço do estudo. De toda a maneira, “o caminho faz-se caminhando”⁷⁹ e, certamente que no final deste projecto, haverá a consciência de ter que re-novar tudo. Será no final um trabalho que continua, porque muitas coisas ficam inevitavelmente pelo caminho. Matérias que, não sendo de carácter pertinente para a focalização do tema em estudo, são conhecimentos laterais que ficam em reserva para abordagens futuras.

A experimentação: o modo de investigação

O trabalho de Atelier⁸⁰ desenvolveu-se e teve como enunciado o Espaço Biográfico, em torno do qual se poderia encontrar um momento pessoal significativo e trabalhá-lo, explorando os meios mais adequados e as melhores soluções em relação a cada realidade individual. Esta proposta de trabalho teve início no primeiro ano deste mestrado. A questão da Espera em contexto de guerra era, no nosso entender, um assunto de grande interesse, dada a problemática que sempre se levantou à sua volta, sendo também determinante o aproveitamento dos recursos pessoais nesta matéria.

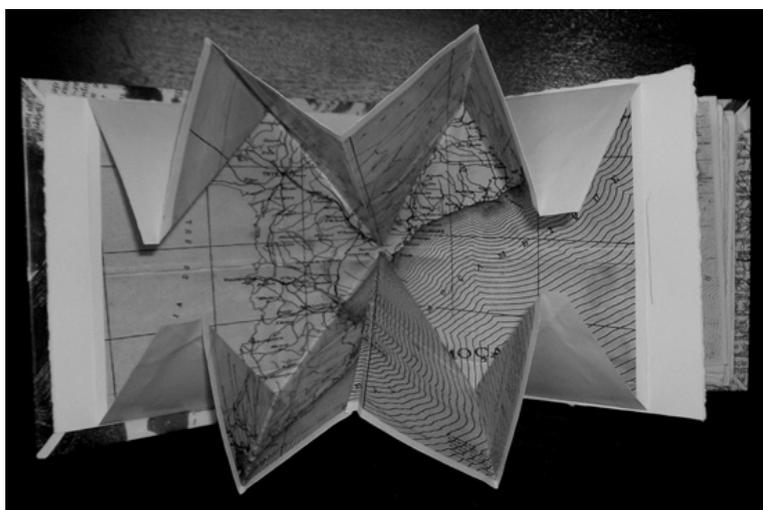
⁷⁹ Tradução da autora a partir de: “se hace camino al andar”. *Provérbios y Cantares*. In: WWW: <URL: <http://aventar.eu/2009/10/06/a-maquina-do-tempo-o-caminho-faz-se-caminhando/>>. [Consult. 2011-03-15].

⁸⁰ Referimo-nos à Unidade Curricular de Atelier, que integrou a parte curricular do mestrado.

A primeira fonte de trabalho foi o arquivo de fotografias de guerra, cuja leitura visual gerou a produção de uma série de estudos, onde a vontade de expressar um conceito através de imagens se revestiu de grande motivação. Ao longo do processo, foram exploradas outras fontes directamente relacionadas com o espaço biográfico em questão, sendo que, no final do ano, foram apresentadas várias peças que referiremos neste texto, por constituírem matéria de interesse no desenvolvimento que o trabalho veio a ter. Constituíram-se séries de trabalhos, desenvolvidas ao longo do período de tempo já referenciado: a) Mapa de Moçambique; b) Livro re-constituído; c) Postais; d) Arquivo de documentos; e) Provas impressas através de serigrafia, litografia e gravura; f) Fotografias; g) Vídeo; h) Papel manufacturado.

a) Mapa de Moçambique

Encontra-se dobrado em forma semelhante à do jogo infantil “quantos queres” (Fig. 28).⁸¹ A valorização do mapa tinha como intenção aludir a memórias do lugar onde esteve o militar alvo da espera. Na verdade, mapeamos lugares por necessidade de concretização, como se eles estivessem lá, para assim reportamos uma realidade vivida numa distância desmaterializadora. O mapa encontrava-se inserido num álbum elaborado a partir da especulação das imagens do álbum de fotografias que constitui o arquivo pessoal.

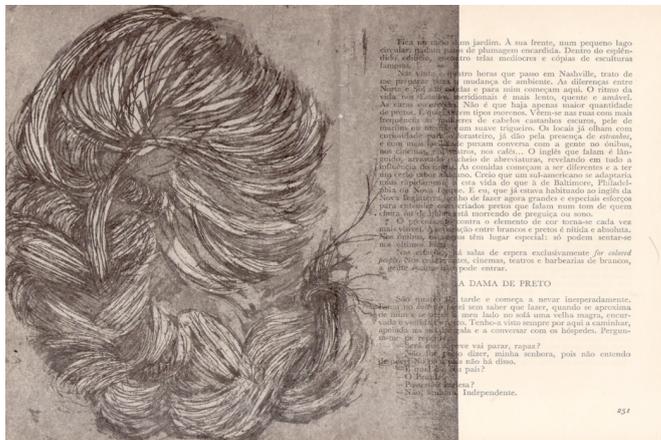


28. Elisabete Amaral. *Quantos queres*. Impressão digital do mapa de Moçambique sobre papel “couché” inserido em livro manufacturado, Livro manufacturado: 13 x 17 cm, 2010.

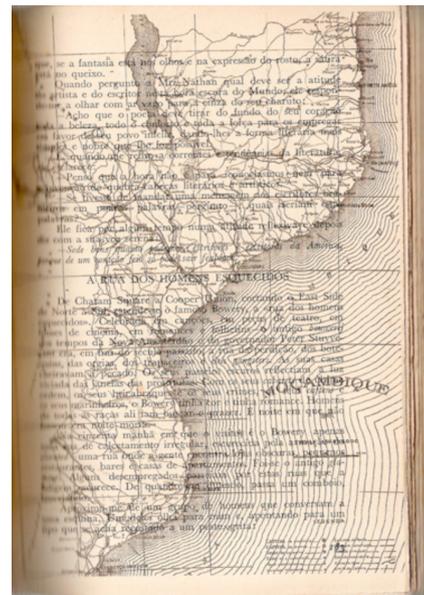
⁸¹ Esta forma de dobrar o papel “quantos queres” reporta-se a um jogo que fazíamos enquanto éramos crianças. Fazíamos desenhos e escrevíamos números numa folha de papel que, posteriormente dobrávamos de forma a articular esse objecto com os dedos, para ver quem tinha acertado à pergunta “quantos queres?”. Aqui, pretende-se aludir, de forma irónica, à adivinhação do país/sítio para onde o militar era deslocado.

b) Livro re-constituído

O papel-encontrado revestiu-se de grande interesse. Tratou-se da obra de Erico Veríssimo: *Gato Preto em Campo de Neve*.⁸² O livro foi re-construído através da sobreposição de imagens sobre as suas páginas e, posteriormente re-feito/re-construído. Como se pode observar nas imagens (Figs. 29 e 30), houve a preocupação de interagir com o texto impresso. Assim, a imagem da trança foi impressa na página que tratava da “DAMA DE PRETO” (página 252) e, o mapa, foi impresso sobre a página que falava sobre “A RUA DOS HOMENS ESQUECIDOS” (página 192).



29. Elisabete Amaral. *A DAMA DE PRETO*. Água-forte e água-tinta sobre duas páginas do livro "Gato Preto em Campo de Neve", 21,7 x 29,4cm, 2010.

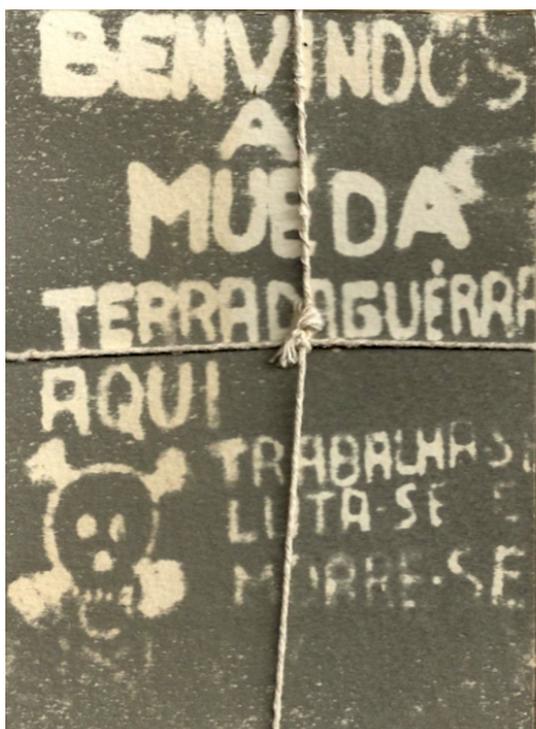


30. Elisabete Amaral. *A RUA DOS HOMENS ESQUECIDOS*. Impressão digital do mapa de Moçambique sobre página do livro “Gato Preto em Campo de Neve”, página: 21,7 x 14,7cm, 2010.

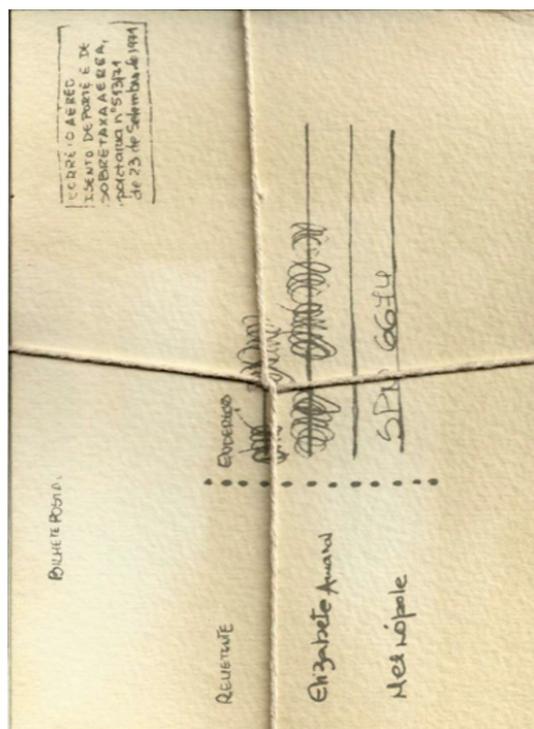
c) Postais

Foi também elaborado um arquivo de postais com imagens impressas através da serigrafia (Figs. 31 e 32) a partir de fotografias de guerra manipuladas.

⁸² VERÍSSIMO, Eurico – *Gato Preto em Campo de Neve*. 2ª Edição. Coleção Livros do Brasil. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 418 pp.



31. Elisabete Amaral. BENVINDOS A MUE DA – TERRA DA GUERRA, AQUI TRABALHA-SE, LUTA-SE E MORRE-SE: *SPM 6674 via Mueda*. Serigrafia sobre papel envelhecido, 10 x 15 cm, 2010.



32. Elisabete Amaral. *SPM 6674 via Mueda* (destinatário). Serigrafia sobre papel envelhecido, 10 x 15 cm, 2010.

Os postais foram construídos à dimensão normalizada dos Correios e simulado o seu envio ao destinatário/militar. Envelhecidos, ataram-se em conjuntos, como se as memórias se pudessem agrupar em camadas de tempo.

As séries de postais, para além de mostrarem a dimensão plástica das fotografias de guerra, porque foram manipuladas através de várias técnicas de tratamento de imagem, também tinham o propósito de lembrar a importância que a arte postal teve no contexto artístico, como meio de democratização da arte, difundindo-a, pelos correios, num fluxo inesgotável. Passou a considerar-se a arte mais como acto de comunicar do que objecto com valor de troca (mercadoria). Provoca-se a massificação da arte através de uma linguagem simples, concretizada de forma rápida e de difusão ampla e igualmente rápida.

d) Arquivo de documentos

Foram exibidas várias caixas que continham documentos que foram sendo guardados ao longo do trabalho de investigação, numa intenção de estabelecer uma comparação com o arquivo de memórias que vamos construindo ao longo da vida (Fig. 33).

e) Provas impressas através de serigrafia, litografia e gravura



33. Elisabete Amaral. *Não cabe* (pormenor). Instalação, dimensões variáveis, 2010.

Uma das técnicas exploradas ao longo do primeiro ano, foi a litografia. É um meio de expressão muito apelativo, pela espontaneidade dos gestos e do acto de desenhar sobre o suporte (matriz de alumínio ou pedra). Uma das imagens foi desenhada através de meios líquidos. Este último é um processo que se reveste de uma enorme morosidade. Pretendia-se que o desenho viesse a mostrar uma mancha de negros. Desenrolou-se por etapas, em rituais marcados pela cadência de um processo bem definido, onde as quebras não comprometessem a imagem pensada.

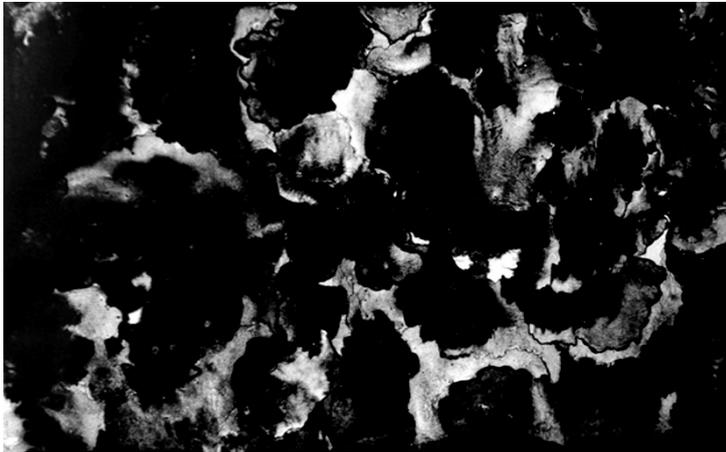
O processamento da matriz deu-se de forma a dar especial relevo a algumas etapas, como foi o passo em que se depositou a matéria sobre as reentrâncias e as saliências que constituem os grãos da matriz. Tornou-se importante controlar a densidade do depósito. Cada intervenção era seguida de repouso, para que a matéria aderisse à matriz e secasse. Mas também para que houvesse lugar a um recolhimento interior. O que estava em causa era o modo de criar a ilusão de um acontecimento que não se testemunhou. Desenhámos com *tousche*. *Tousche* é o nanquim chinês gorduroso. Nanquim é tinta-da-china originalmente preparada na China, com negro de fumo. Desenhou-se por etapas para que as aguadas não se fundissem numa só mancha desprovida de conteúdo.⁸³

O objectivo desta forma de preparação da imagem é que da impressão, consiga fazer-se emergir uma imagem que se assemelhe visualmente a uma imensa nuvem de fumo, como que a reportar uma imagem de guerra⁸⁴ (Fig. 34). Assim, é de salientar de novo a importância que têm os meios e os modos utilizados na produção de imagens dentro deste contexto. A litografia é uma das técnicas de impressão que mais se aproxima do desenho sobre papel, se considerarmos o suporte apenas como espaço gráfico. Também é de referir a natureza das características da matriz: uma chapa de alumínio fina, leve, quase moldável. Naturalmente

⁸³ Processo acompanhado em atelier pela artista Joana Paradinha. Notas pessoais retiradas da respectiva conversa, 2010.

⁸⁴ Poderia ser o incêndio a Mueda, no norte de Moçambique em 1974.

que, se pensarmos no processo de ‘emancipação da imagem’, outras questões se levantam, como é o caso de ter que desenhar ‘em espelho’. No processamento convencional de uma matriz litográfica, à semelhança de outros processos da gravura, o desafio de construção de uma imagem torna-se maior, pelo facto de ter de se desenhar ‘em espelho’.⁸⁵



34. Elisabete Amaral. *Incêndio a Mueda*. Litografia, Mancha: 30 x 49 cm, 2010.

f) Fotografias

Expôs-se um conjunto de fotografias, onde se evidenciava a transferência de uso de um acto de desenhar para um acto de fazer uma trança, isto é, entrançar como quem desenha, como as linhas do desenho eram prolongadas pelos fios do meu próprio cabelo (Fig. 35).



35. *Entrançar como quem Desenha*. Fotografia 10 x 15 cm, 2010.

Esta imagem fazia parte de um conjunto de fotografias exibida em forma de instalação em 2010, na galeria Studio, no Porto. Evidenciava a performatividade existente no acto de desenhar uma trança com o meu próprio cabelo. As mãos que entrançam como quem desenha, são as da autora.

⁸⁵ O ‘efeito de espelho’ é um fenómeno que ocorre do processo de transferência de um desenho inscrito numa matriz para uma folha de papel que receberá essa impressão. Este processo, obriga-nos a desenhar de uma forma simétrica.

g) Vídeo

Foi apresentado um vídeo onde se pretendia evidenciar as memórias de espera, em que o cenário re-criado era semelhante ao do passado, no modo como a minha mãe aparecia a (des) fazer-me a trança num ambiente próximo do real e também onde se evidencia o papel das mulheres nas suas tarefas domésticas, femininas e íntimas. Estava também presente nesse vídeo, a natureza dos rituais que envolvem tarefas que envolvem novelos: debar uma meada e formar um novelo. Associado a estes rituais estão os gestos de uma espera interminável. O vídeo tinha a duração de cerca de dez minutos e, de algum modo, pretendia ser a compactação do espaço-tempo da espera que ocorreu durante o acontecimento da dita Guerra (Fig. 36 a 39: 4 *frames*).



36



37



38

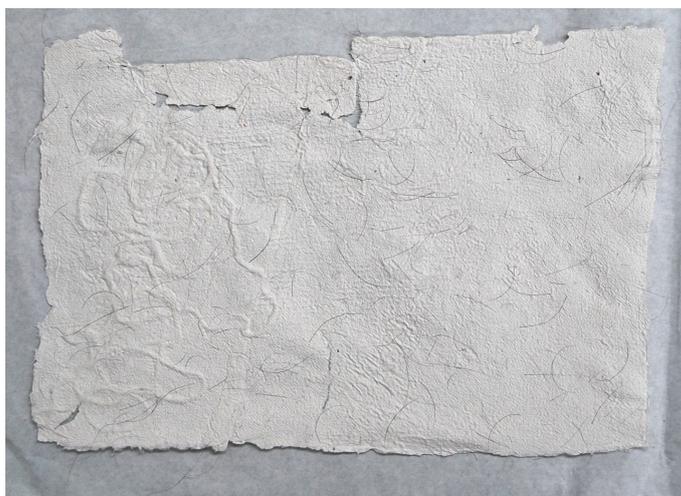


39

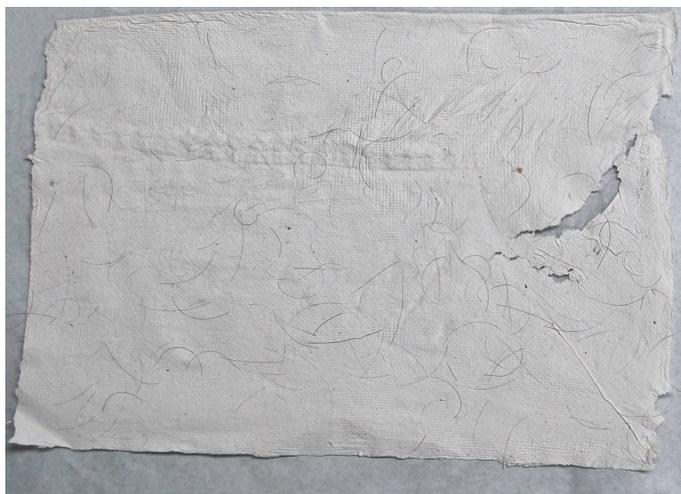
36 a 39. Elisabete Amaral. *Rituais de Espera*. Quatro dos *frames* que constituem o vídeo: “Desenho de Reportagem – A Guerra do Ultramar/Moçambique. A perspectiva de quem ficou: a Espera”, produção de António Almeida, 11 minutos, cor, son., 2010.

h) Papel manufacturado

Outro dos objectos produzidos, foram algumas folhas de papel manufacturado com incorporação de fios do *meu* próprio cabelo e também fios de lã. A possibilidade do papel incorporar ‘marcas biográficas’ e de assim se gerarem efeitos no desenho, foi a hipótese submetida a experiência. Estas folhas de papel manufacturado tornaram-se objectos que adquiriram um significado para além de si próprios. Passou a existir no papel a permanência de uma parte de *mim*, como se o próprio papel fixasse a memória que já não cabe no desenho e pretendesse continuar uma acção que não pode mais ser executada pelos gestos das mãos (Figs. 40 e 41).



40



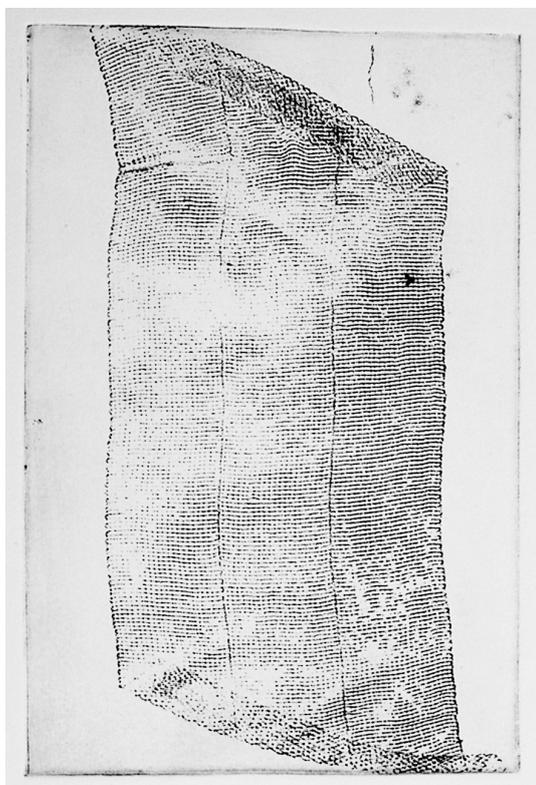
41

40-41. Elisabete Amaral. *Não cabe no Desenho*. Papel manufacturado, cada folha: 24,5 x 34,5 cm, 2010.

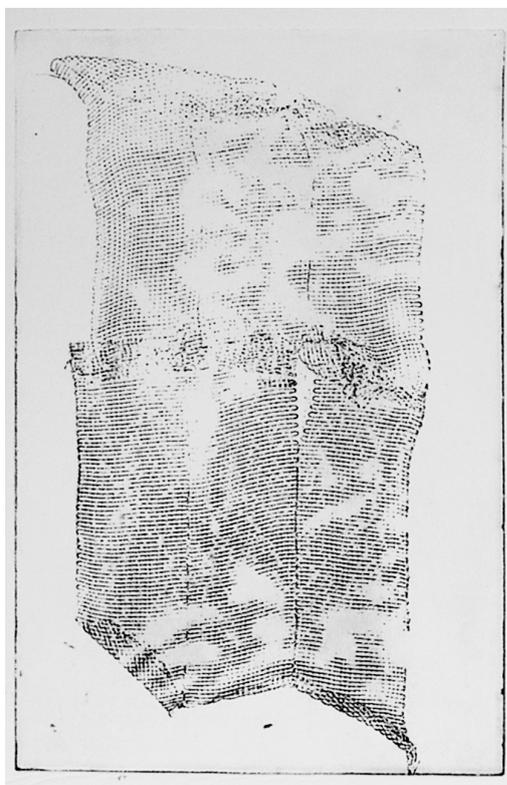
O papel foi manufacturado artesanalmente, com sobras de papel de algodão cru e, foram incorporados na polpa, fios de cabelo e de lã.

As séries: a narrativa de um processo

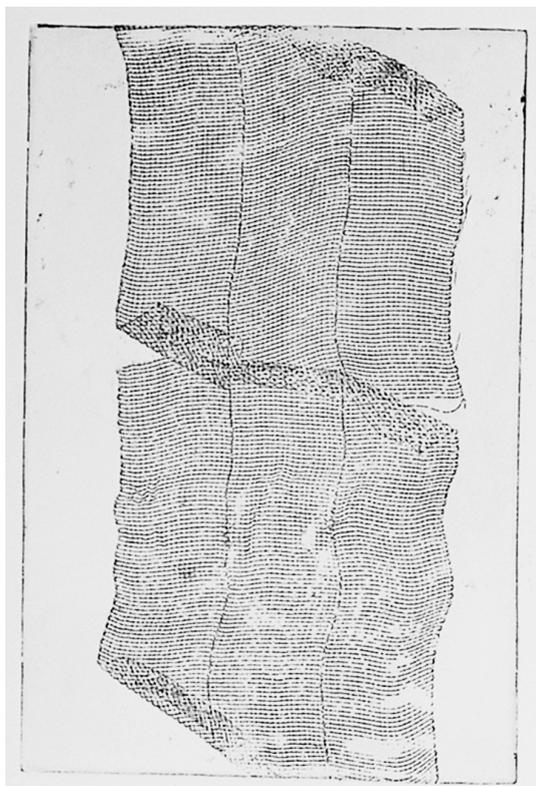
1. Feridas de guerra



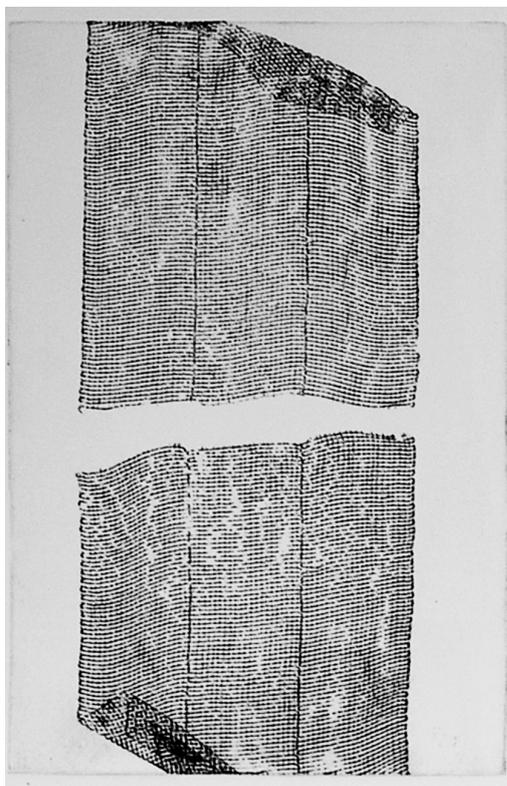
42



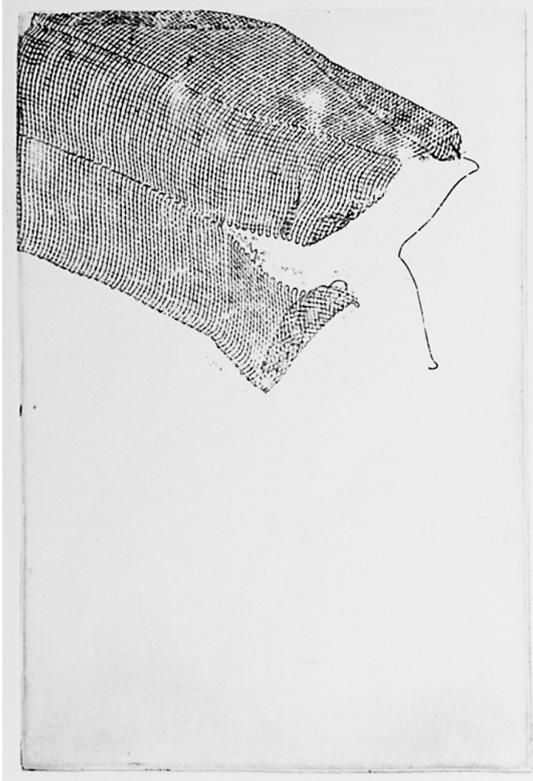
43



44



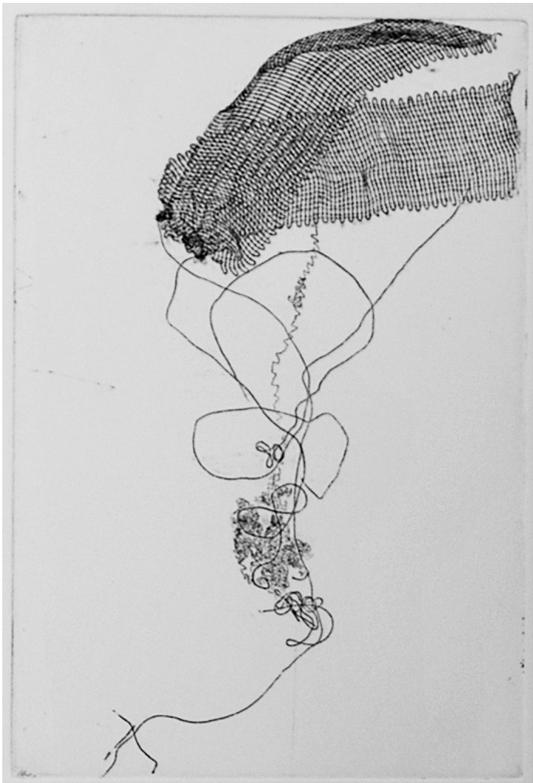
45



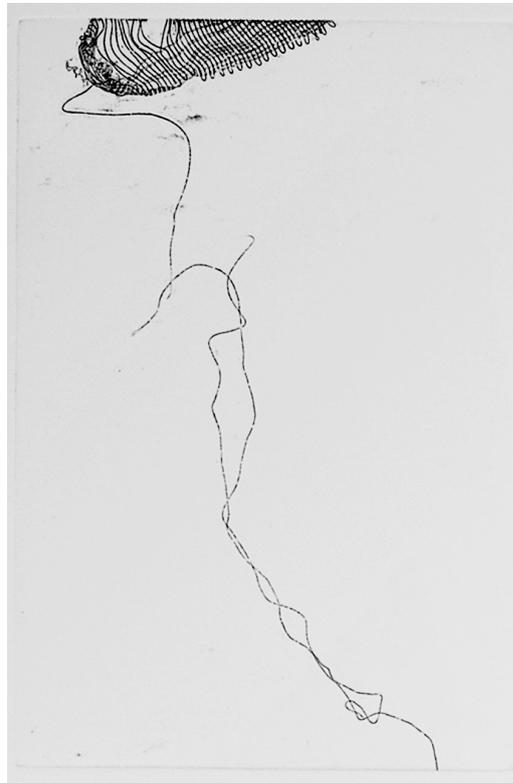
46



47



48



49



50



51

42 a 51. Elisabete Amaral. *Feridas de Guerra*. Verniz mole, Mancha: 29,8 x 19,5 cm, 2010.

Esta série é composta por dez imagens. Para a sua realização foi usada a técnica de gravura a verniz mole e um objecto – gaze – como elemento que pretendeu substituir o desenho (dada a sua conotação com as questões que o título da série sugere).

A gaze, sendo um tecido leve e transparente, adequou-se não só tecnicamente como conceptualmente. A sua plasticidade é grande, as suas fibras organizam-se em forma de retícula que deixa um registo geometrizado no suporte. A gaze protege superfícies frágeis, deixa que se veja através dela, na sua transparência reticulada.

Foi da descoberta de um pedaço de gaze, provavelmente com mais de trinta anos (pertencente ao arquivo biográfico), que nasceu esta vontade de imprimir numa chapa a sua retícula texturada, aludindo a feridas que, não sendo provenientes de ferimentos directos, existem por conta de uma espera maldita. Assim nasceu este conjunto de trabalhos que constituem a série.

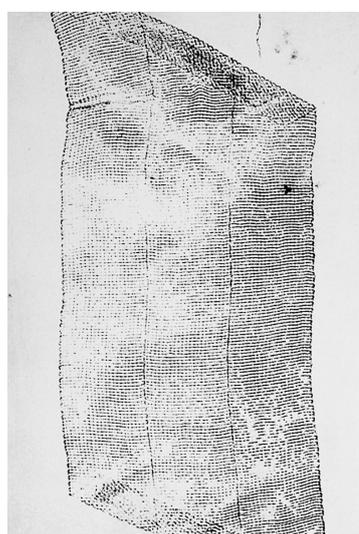
A matriz calcográfica foi aquecida por uma fonte de calor, para receber o verniz que derreteu sob a acção da temperatura. Assim, tornou-se permeável à pressão da retícula da gaze que sobre si se instalou. Posteriormente, a gaze foi prensada sobre a matriz através da passagem do cilindro do prelo. Esta acção decorreu num ritual de espera longa, como que a resgatar

memórias e simultaneamente a deixar que os materiais se encarregassem de fazer aparecer as imagens. O prelo é fundamental neste processo. Tem uma presença forte, cuja relevância lhe é dada pelo cilindro metálico e pesado, e que impregnou as fibras geométricas da gaze no verniz que, sendo mole, as recebeu esmagando-as contra si próprio.

Sobre a gaze que se colocou sobre o verniz mole aplicado sobre a matriz de zinco, dispôs-se cuidadosamente um papel. Rodou-se o prelo numa cadência regular até que se ouviu o som do cilindro a ‘galgar’ a matriz. Então, como que num momento de magia, destapou-se o trabalho e cuidadosamente levantou-se uma ponta do papel. Apareceu uma imagem que é uma monotipia (pura e única), cor de mel.⁸⁶ Tornou-se visível que toda aquela matéria – gaze, verniz mole, papéis e suporte – se tornou num só bloco, do qual emergiram dois tipos de imagem: as monotipias (Figura 52) constituídas por imagens em negativo e também as outras formadas pelo registo positivo do objecto (Figura 53).



52. Elisabete Amaral. *S/título*. Monotipia, Mancha: 29,8 x 19,5 cm, 2010. Esta monotipia resultou da execução da série *Feridas de Guerra*.



53. Elisabete Amaral. *S/título*. Verniz mole, Mancha: 29,8 x 19,5 cm, 2010. Esta imagem pertence à série *Feridas de Guerra*.

Depois de descoberta a primeira camada, levantou-se uma ponta da gaze e verificou-se que ela se soltava com dificuldade – resistia –, de tão impregnada que estava na matéria. Arrastava consigo uma parte da matéria onde se instalou. No verniz, ficou o resíduo, a ausência da gaze, a memória da sua presença (Fig. 54).

⁸⁶ A cor de mel é-lhe conferida pela cor da matéria: o verniz mole.



54. Elisabete Amaral. *Não Quero Sair*. Matriz de zinco com verniz mole sobre a placa do prelo. Gaze que se ‘arranca’ à matriz. Monotipia (pormenor) sobre papel apoiada na placa de feltro que protege a passagem do cilindro do prelo sobre o “bloco”. Esta imagem é elucidativa do processo de trabalho que ia decorrendo em “laboratório experimental” em 2010.

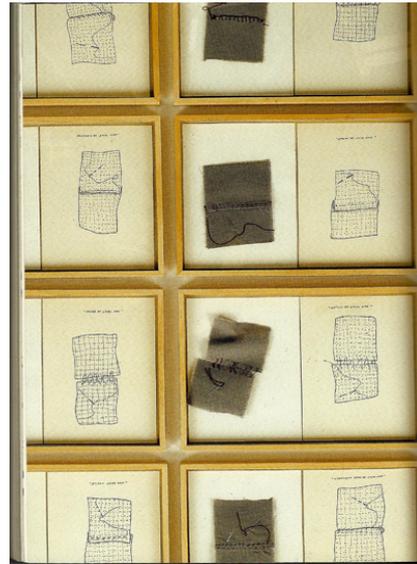
A matriz é levada a uma solução de ácido nítrico para que este último morda as linhas texturadas nela marcadas pela impressão da gaze, e se fixe o desenho. O tempo de exposição ao ácido é determinado pelas experiências prévias realizadas e que se constituíram como indicadores fiáveis do processo. Este é o tempo da imagem. É neste ritual de espera entre uma matriz e outra que vão acontecendo os desenhos, as imagens e os pensamentos.

A série *O Fantasma das Memórias* surgiu durante o processo da realização da série *Feridas de Guerra*. Tratou-se da pertinência experimental de, dentro do processo, se criar uma série de monotipias. Estas, serão oportunamente abordadas.

Através da manipulação das diversas matrizes que deram origem às imagens desta série, simulámos outras possibilidades, aproximando-nos, na nossa opinião, dos trabalhos de Annette Messager e de Louise Bourgeois. No universo conceptual e artístico destas duas artistas, o uso de panos, agulhas e linhas aludem a tarefas normalmente conotadas como sendo do espaço doméstico e feminino. Esta aproximação pretendia enfatizar a questão que referimos, ou seja, as tarefas tidas como femininas, mas também associar estas tarefas a rituais de espera. Em *Ode à lóubli* (Fig. 55), Louise Bourgeois constrói um livro de artista em que as páginas são retalhos de tecido costurados, formando uma imagem de carácter geométrico. Em *My needlework* (Fig. 56), Messager costura como quem desenha, exibindo os próprios materiais com que executa os seus trabalhos.

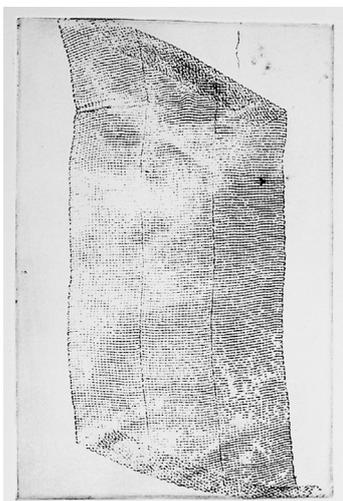


55. Louise Bourgeois. *Ode à l'oubli*. Livro de Artista em tecido, 2004.



56. Annette Messenger. *My needlework* (por menor), 1972. [MESSAGER, 1972, pp. 107].

Na desmultiplicação da imagem da qual se partiu (Fig. 57), foi-se percebendo pelos registos e pelos próprios desenhos⁸⁷ inscritos na matriz, que iam sobrando fragmentos, como se se tratassem de linhas de uma história que se constrói. Percebe-se a natureza dos registos através de uma linha que pendura, da textura das fibras do tecido que deixam de ser coesas e tornam-se avulsas, deixando apenas partes, pequenas partes (Figs.58 a 59).



57



58



59

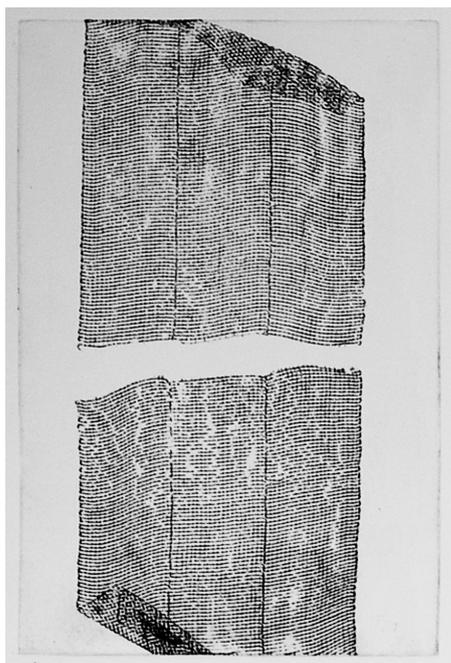
57 a 59. Elisabete Amaral. Três imagens da série *Feridas de Guerra*. Verniz mole, Mancha: 29,8 19,5 cm, 2010. A desfragmentação das linhas estruturantes do desenho-objecto (57), são evidentes nesta sequência de imagens.

⁸⁷ Desenho aqui é entendido no sentido dos registos gráficos. “Não foi preciso desenhar, o objecto encarregou-se de deixar uma marca, substituindo-se ao instrumento de desenho e ao próprio gesto que caracteriza o acto de desenhar, no que respeita à sua espontaneidade”. Notas pessoais retiradas de conversa com o Professor Jorge Marques em 9 de Dezembro de 2010.

Os desenhos inscritos nas matrizes foram por várias vezes analisados, com o intuito de perceber a relação da dinâmica que se ia estabelecendo entre uns e outros. Parece que uma imagem ‘pedia’ que se produzisse outra. Daí o número elevado de matrizes realizadas. Também este, foi um procedimento que teve que ver com o cuidado em preservar linguagens gráficas que, a estarem permanentemente em evolução interventiva, ou seja, em constante manipulação se tornariam irrecuperáveis, podendo até destruir o que estava a resultar em termos da eficácia do acto de comunicação.

A ponderação de cada etapa e a subsequente análise de cada gesto, tornaram-se minuciosas, no sentido de se tentar perceber, por exemplo, quais os tempos de exposição da matriz ao ácido, para que a mordedura sulcasse uma linha digna da sua função visual, quer pela presença subtil apreciada posteriormente na impressão, quer pela afirmação de um traço firme, visível logo à partida na própria matriz. Vários ensaios intercalares foram sendo feitos, também com água-tinta.⁸⁸

Consideramos ter-se tornado evidente nesta série, a questão do desmembramento, da fragmentação da imagem, como metáfora de uma memória de guerra.



60. Elisabete Amaral. Verniz mole, Mancha: 29,8 x 19,5 cm, 2010. Uma das imagens da série *Feridas de Guerra*.

Esta imagem é geradora de uma enorme tensão visual. Pretendeu-se evidenciar a ruptura, a tensão, o golpe. Estas, são questões que se trabalharam simultaneamente ao nível conceptual e prático.

No trabalho que apresentamos na figura (Fig. 60) pretendeu-se tornar visível o aspecto da configuração do objecto, denunciando o ‘princípio modulador interno’, numa acção de provocar no receptor uma tensão perceptiva e visual. Entenda-se módulo, como unidade estrutural de referência, uma espécie de padrão, a partir do qual se relacionam as imagens e o seu tempo interior, e também uma espécie de modelo que nos guia. O tempo, também se referencia a partir de um módulo, que é a estrutura criada pelo Homem e sobre a qual este último se

⁸⁸ A água-tinta confere à gravura um ambiente aveludado, ao nível da mancha.

posiciona e se situa.⁸⁹ Assim, aqui, falaremos de uma imagem que se desmultiplica para nos sugerir o ‘princípio modulador interno’ a partir do qual se revela a narrativa que se pretende evidenciar.

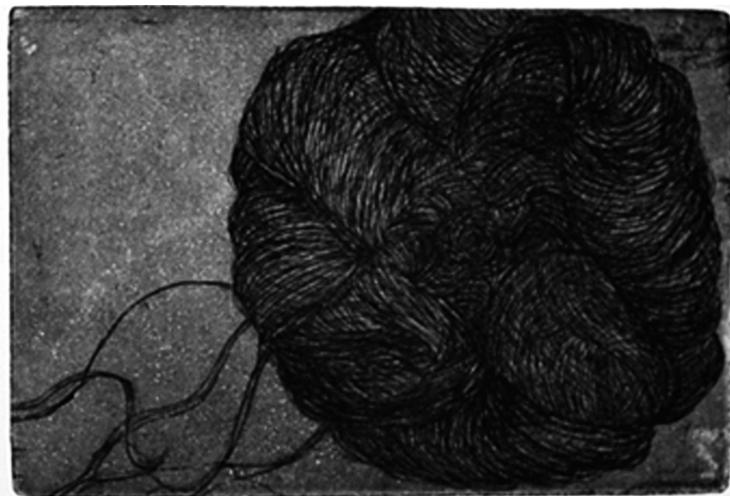
Dentro desta série, e numa perspectiva experimental, percebemos que as imagens vão surgindo numa sucessão de desenvolvimento de cada uma que é produzida e como ‘consequência consequente’ de um trabalho subjectivo artístico que pretendeu encontrar um ponto de grande sintonia com as preocupações conceptuais relativas à problemática das feridas de guerra.

Como se deu a inércia dentro deste trabalho? Pelo impulso dado pela forma como os problemas nos afectam e como transportamos essa situação para a prática. Cada imagem é um desenho provocador de novas (des)construções. É o desencadear de estímulos que, sendo primeiramente externos, eles se transformam no nosso interior para, à posteriori, retornar ao exterior, de forma depurada, porque pensada e reflectida. É igualmente a forma como nos deixamos afectar pelos acontecimentos que, constituem motivo para nos projectarmos para a frente, ou seja, para investigarmos e procurarmos novos modos de nos percebermos através das imagens que se estendem para o exterior, dentro de um dado contexto específico.

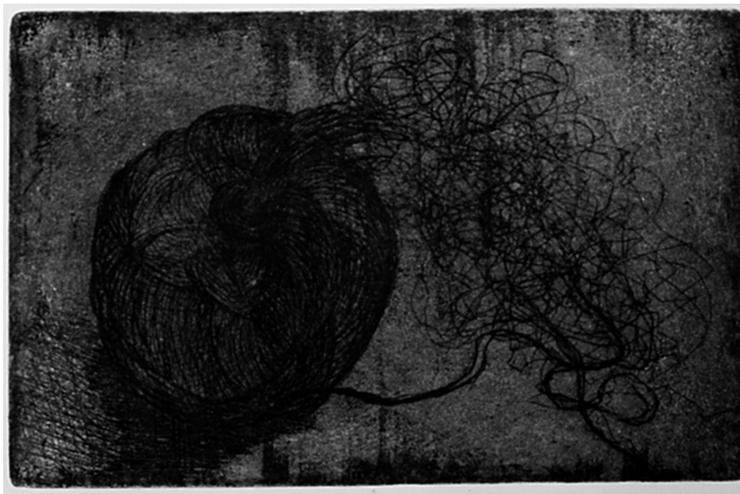
⁸⁹ Uma outra explicação poderia ser dada, referindo a forma como o Homem dividiu o ano em quatro estações, que se repetem umas às outras, acarretando consigo características do seu próprio tempo natural. Ver: *Primavera, Verão, Outono, Inverno, Primavera* (longa metragem), 2003, com argumento e realização de Kim Ki-Duk.

2. Memórias de uma promessa

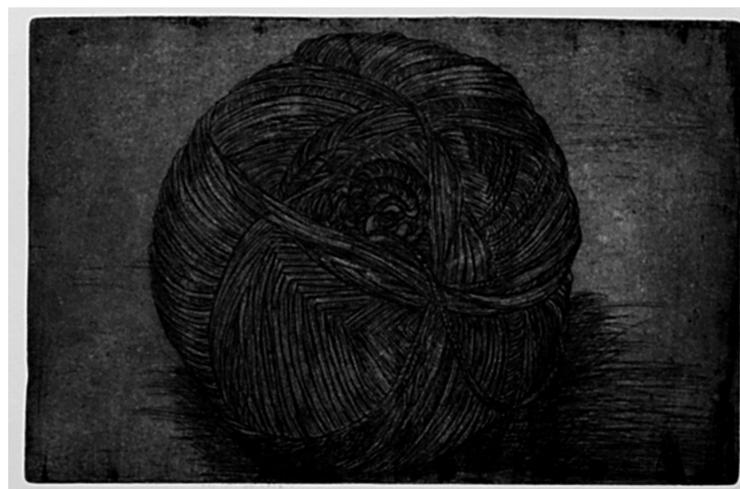
Novelos



61



62



63

61. Elisabete Amaral. *Sl título*. Água-forte e água-tinta, Mancha: 9,5 x 14 cm, 2011.

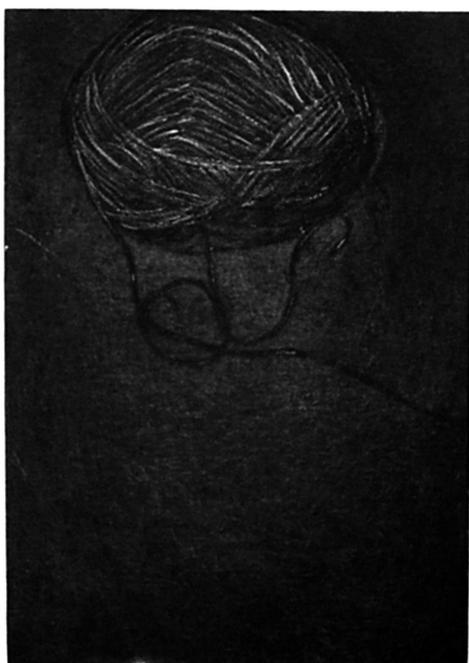
62 e 63. Elisabete Amaral. *Sl título*. Água-forte e água-tinta, Mancha: 16,4 x 25 cm, 2011.



64



65



66



67

64 a 67. Elisabete Amaral. *S/título*. Fotogravura, água-tinta e água-forte, Mancha: 29,5 x 20,5 cm, 2011.

Estas são algumas das imagens da série *Memórias de Uma Promessa*. Este conjunto de imagens evidencia os Novelos, um dos objectos que constituíram a base de partida do nosso estudo. Foram vários os ensaios que se experimentaram em “laboratório”. Especulou-se, por exemplo, a questão da escala e a sua relação com a imagem. A figura 61, por exemplo, mostra um desenho de um novelo, forma aparentemente desproporcionada para o espaço gráfico onde se inscreve. Mas, esta situação relacionava-se com a questão conceptual da repressão. As figuras 62 e 63, evidenciam a saturação dos registos pela mordedura do ácido. Pretendia-se, com isto, aludir às questões das marcas das memórias de guerra. As imagens das figuras 65,66 e 67, são fotogravuras, provêm da transferência de uma imagem fotográfica para a matriz que, posteriormente se altera através do desenho com lápis litográfico, água-forte e água-tinta. A forte especulação nestas imagens, deu-se ao nível do aprofundamento da mancha. Para isso, submeteram-se as matrizes inúmeras vezes à água-tinta e à água-forte. Desta forma, apurámos um modo de conseguir obter uma linha subtil do desenho que, emergia desse negro profundo. Esta situação relaciona-se com as memórias dos “rituais de tempo”: na Espera e no Desenho.

*Des-novelos: formas que se esvaziam*⁹⁰



68



69



70



71

68 a 71. Elisabete Amaral. *Des-novelos*. Ponta seca, Mancha: 23,6 x 17,5 cm, 2011.

Esta sucessão de imagens de des-novelos, prendem-se com o esvaziar das formas e, simultaneamente, das memórias. Quando transferimos as memórias para um universo exterior a nós, elas esvaziam-se de privacidade e de pudor. Desenovelamos a nossa própria interioridade nas linhas de vida e de pensamento que, permitimos que outros retomem.

⁹⁰ Atribuímos ao prefixo Des, o sentido de desmanchar (novelos), desenovelar (novelos).

Tranças



72



73



74



75



76



77

72 a 77. Elisabete Amaral. *S/título*. Água-tinta e água-forte, Mancha: 14,5 x 9,7 cm, 2011.

Estas são algumas das imagens que constituem a série *Memórias de Uma Promessa*. Este conjunto evidencia as Tranças, o outro objecto que constitui a base de partida deste estudo. Pretendeu-se apresentar partes de uma trança e “jogar” com a sua posição na matriz. Alude-se ao colectivo das mulheres. Não é denunciada a identidade, mas identificam-se indícios de características comuns às mulheres que esperam: quase todas usavam tranças que estimavam mas, das quais se tinham que des-fazer para a entrega anunciada da Promessa pela “troca da graça”.

Esta última série é constituída por quinze imagens e foi-se desenvolvendo em paralelo com a série *Feridas de Guerra*. Como já referimos, resultou de uma situação ocorrida dentro do processo da realização dessas imagens. Esta série forma-se na evidência de um processo de experimentalismo laboratorial, onde o sentido de investigação se dá pelo factor de pertinência calculada/pensada, o qual se inscreve no trabalho.

Memórias de uma Promessa é um título que sugere ter havido uma promessa.⁹¹ E é, de facto, do cumprimento de uma promessa que se trata. O *dom* prometido, como é referido no texto que apresentamos de seguida, é, neste caso, a trança que, enquanto objecto estimado, seria entregue a Deus, numa dádiva de *braços erguidos*, pela *troca da graça*.

Era uma vez uns homens que precisaram de Deus!...

*Os ex-votos situam-se aqui. A fragilidade da criatura habitando um território hostil rodeava-se de perigos e de inimigos. Doenças, (...) guerras (...). E quando a morte era prestes (...) um homem lembrava-se de Deus. E erguia os braços ao Céu. (...) Em troca da graça promete-se um dom.*⁹²

Esta série de imagens resgata a memória de um passado. Pretende-se desta forma trazer para o universo da prática artística a coerência do tratamento de um tema que se deseja não ser esquecido e, como tal, que lhe seja aqui dada a devida relevância. Não importa se são vários objectos sobre a mesma coisa ou a mesma coisa à volta de vários objectos. Importa aprofundar, questionando, e trazer para o campo do desenho, através da sua operatividade no que respeita ao modo como se representam e apresentam sentimentos, ideias, pensamentos e emoções. Deste modo, demos continuidade ao trabalho, através da experimentação, procurando modos de conseguir reproduzir a *Espera*.⁹³

Esta série foi produzida usando a técnica da gravura a água-tinta e a água-forte.⁹⁴ De uma linha mais ou menos intensa e grossa, sulcada pelo ácido mediante a sua exposição a diferentes tempos, a imagem foi mostrando detalhes de um desenho, cuja identidade, ele nunca revela. A memória da promessa pode ser a minha ou a de uma outra qualquer mulher. A representação da trança não deixa antever a imagem de um rosto. Algumas imagens aparecem na matriz como que a quererem dissipar-se, mas deixando um rasto, uma memória. É a mulher no sentido colectivo (Fig. 78).

⁹¹ Promessa é um agradecimento por um favor divino, é uma oferta votiva.

⁹² RIBEIRO, Agostinho (coord.) – *Do Gesto à Memória: ex-votos. op.cit.*, pp. 14 (itálico aditado).

⁹³ A *Espera* é também, muitas vezes, ‘vestida’ de luto pelas mulheres e mães dos pescadores. No entanto, não é propósito desta investigação dissertar sobre este último contexto. A referência serve apenas para reforçar esse sentido alargado que a palavra *Espera* contém e os efeitos que ela produz nas mulheres que esperam, quer seja em contexto de guerra ou noutro que, igualmente implique uma perda.

⁹⁴ Foi coberta a superfície da matriz com uma camada uniforme de resina de pinheiro que, depois de fixada pela acção do calor, foi mergulhada num banho de ácido para corroer a matriz, produzindo mancha de modo a provocar uma envoltória subtil e aveludada à imagem.



78. Elisabete Amaral. *S/título*. Água-tinta e água-forte, Mancha: 14,5 x 9,7 cm, 2011.

Este conjunto de imagens provoca uma espécie de jogo mental de adivinhação de formas, pela posição que ocupam na matriz, sugerindo várias personagens que apresentam como laço comum essa certeza de uma promessa a cumprir.⁹⁵

Os desenhos pretendem traduzir fragmentos de tranças, metáforas construídas de imagens de espera. Tranças que são também, linhas que se cruzam ou se deixam soltar no desenho produzido, como se houvesse uma transferência de uso dos gestos de fazer uma trança para os gestos de desenhar uma imagem que se reconhece como trança.

O movimento do desenho, a repetição dos gestos, o ataque à matriz pelo instrumento metálico de desenho e pelo ácido que, pela mordedura do sulco desprotegido, há-de fazer sobressair uma imagem que mais não é do que a sugestão de um ritual.

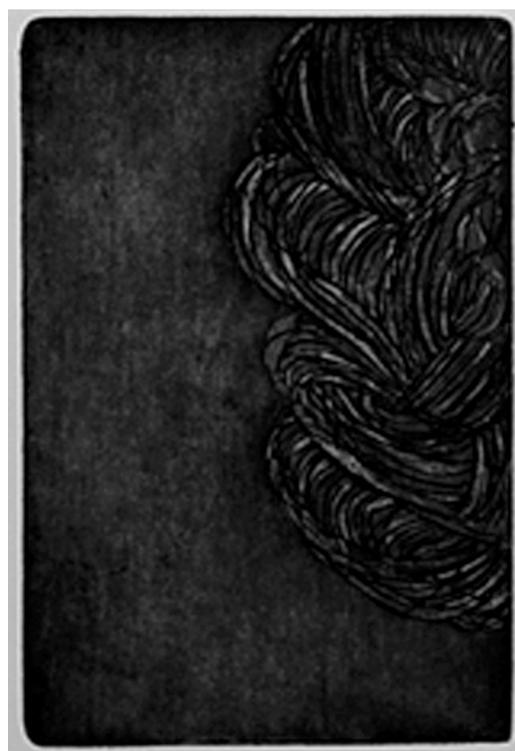
Neste conjunto de imagens há um jogo de intenções quanto à dialéctica das linhas com o suporte, evidente na espessura das linhas, bem como na posição que elas ocupam no espaço gráfico. Numas imagens a preocupação dirigiu-se para deixar a inscrição subtil de uma linha, noutras, as preocupações prenderam-se com o oposto, ou seja, evidenciar a sua maior espessura, para que o volume da forma emergisse do suporte. Na imagem da figura 79, evidencia-se a forma como se pretendia ‘arrancar’ ao suporte uma ‘madeixa de cabelo’, volumosa e densa.

⁹⁵ A entrega da trança era a promessa a cumprir. Como diz Nuno Porto “de entre o universo artefactual que articula as práticas votivas católicas, os ex-votos constituem, porventura, os elementos expressivos mais próximos da experiência dos crentes. Seja sob a forma de signos analógicos do corpo do sujeito (...) como as tranças do cabelo (...)”. *Ibidem*, pp. 81.

A imagem que apresentamos de seguida (Fig. 80) convida a uma manipulação, no sentido de, através de uma ‘desfocagem interna’ da imagem, retomar um processo que, de algum modo, pudesse enfatizar a questão relacionada com a recompensa de guerra numa imagem que não tem uma identidade individual, mas que apela a uma memória comum a várias mulheres. Convocam-se meios que possam fazer subentender que essa recompensa tinha implícita a entrega de uma parte importante do corpo da mulher: o seu próprio cabelo e daí perceber que se pretende representar a forma violenta da mutilação (Fig. 80).



79



80

79-80. Elisabete Amaral. *s/título*. Água-tinta e água-forte, Mancha: 14,5 x 9,7 cm, 2011.

Dentro do contexto da produção de imagens, duas questões foram determinantes para a sua evolução: o ‘desmanchar’ da imagem (Fig. 79), como forma de representação do conceito da recompensa, traduzida aqui pela imagem de um objecto metafórico e, ao mesmo tempo, reflectir sobre a presença de indícios de ‘ruídos’ fora da imagem produzida. Esses ruídos estão presentes pelo aparecimento de manchas que, tecnicamente falando, serão consideradas como incorrectamente executadas dentro da prática tradicional da gravura. Tendo consciência desta questão, e porque não é nosso propósito obter uma imagem tecnicamente apurada e perfeita, procura-se enfatizar a existência desse ruído, quer dentro do espaço da matriz, quer no perímetro da mesma,⁹⁶ permitindo que o ácido ‘morda’ as linhas que constituem a fronteira do espaço da imagem. Mais do que os problemas de execução técnica, interessou-nos

⁹⁶ Explicação técnica dos erros: por um lado, a matriz foi mal limpa, por outro, o ácido mordeu onde não devia, por incorrecção na protecção da matriz com verniz.

que esse ruído aparecesse numas imagens e noutras pudesse até não aparecer, como forma de evidenciar a questão da dinâmica que se trava no diálogo entre quem faz e o suporte. A manipulação evolutiva da imagem em causa, é visível na figura que apresentamos (Fig. 82). Foi usada a água-tinta através de processos graduais, para que se conseguisse fundir as linhas da trança (os fios do cabelo) com o fundo aveludado do espaço onde se inscrevem essa mesmas linhas.



81



82

81-82. Elisabete Amaral. *s/título*. Água-tinta e água-forte, Mancha: 14,5 x 9,7 cm, 2011.

Tal como na série *Feridas de guerra*, a série que agora se apresenta também evidencia um acto de comunicar as marcas indeléveis que a violência de guerra deixa em quem espera, aqui traduzidas na perspectiva feminina através da imagem da trança. A especulação da técnica não pretende comprometer o trabalho no seu todo, porque se assumiu à partida que a técnica era apenas o meio pelo qual se representam imagens e não um meio de reprodução meramente ao serviço da produção de edições técnica e mecanicamente bem executadas.

Esta série apresenta imagens que, sob o ponto de vista daquilo que define as suas características gráficas, difere significativamente da série *Feridas de Guerra*. No entanto, é coerente em termos conceptuais e técnicos (naquilo que respeita aos meios e aos modos utilizados). Sendo diferentes, consideramos ser importante incluí-las dentro do corpo deste trabalho. Pensamos que ‘vive’ bem a (aparente) contradição que é resultante dos procedimentos adoptados: na primeira ‘estampamos’ com uma gaze (uma espécie de prova de contacto,

uma *imago*, uma imagem de carácter fotográfico⁹⁷), ao passo que nesta, é a mão que desenha sobre um suporte.

Dentro da prática artística, tal como na vida, há lugar para situações de contradição (tensão) e situações de coerência (equilíbrio). Assim, parece-nos que o factor ‘coerência gráfica’ não é relevante na análise do conjunto de todo o trabalho, contribuindo, no entanto, para a evidência na constante procura em apurar a melhor linguagem gráfica de representação.

Como já referimos anteriormente, a prática artística procura a sua essência na vida e é pela forma como nos deixamos afectar pelos acontecimentos que vivemos, que produzimos imagens que reflectem o que somos, o que pensamos, o que sentimos e o que subjectiva e inconscientemente pressentimos.

Neste conjunto de séries, reconhecemos a existência de diferentes registos gráficos. Este facto está directamente relacionado com as nossas idiosincrasias pessoais e culturais e, também, com diferentes modos de desenhar. Se pudéssemos dar às diferentes séries capacidades e características para se tornarem personagens de uma outra narrativa, diríamos que entre *Memórias de uma Promessa* e *Feridas de Guerra*, há um contributo de coesão ao conteúdo, embora se estabeleça um diálogo de linguagens diferente, o que, no nosso entender, só enriquece a narrativa. Instala-se uma espécie de contraponto⁹⁸ que contribui para prolongar o assunto ao longo dos tempos, pela dinâmica interpretativa temporal e cultural.

A possibilidade da existência de uma contradição, foi motivo suficiente para avançar com novas procuras, com novas maneiras de produzir imagens. O universo da nossa prática artística tem sido um espaço de experimentação, de risco, mas que tem aberto caminhos para novas formas de procurar representar aquilo que nos inquieta. De facto, as contradições e as incoerências conceptuais, morais, éticas, espirituais e de representação gráfica, são por vezes incontornáveis e, certamente, inerentes à condição humana.

No caso das séries apresentadas, entendeu-se que os desenhos mais ‘rudes’, presentes em *Memórias de Uma Promessa*, podiam e deviam coabitar com as imagens ‘subtis’ obtidas pelo prensar de uma gaze sobre verniz mole, presentes em *Feridas de Guerra*. Pareceu-nos que não comprometeriam o contexto daquilo que é o universo onde actuamos, neste projecto.

⁹⁷ Sobre esta questão da *imago*, apresentamos uma breve referência de Flusser (1983), citada por Pedro Maia na dissertação apresentada à FBAUP no âmbito do seu doutoramento (2010): “Dada a natureza mecânica, óptica e química, desvinculada de qualquer processo de mediação e codificação humana, a fotografia terá sido pensada ao mesmo nível da realidade visível como a sua *imago* ou como algo que reflecte, ainda que de uma forma indirecta, a ‘sintomatologia’ do mundo” (sublinhado da autora). Para frase no seu contexto original ver: MAIA, Pedro – *Máquinas de Desenho e a Representação da Realidade. O Mundo Visto por uma Janela*. Porto: FBAUP, 2010 (dissertação de doutoramento); Cf. FLUSSER, Vilém – *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books, 1983, pp. 15.

⁹⁸ Considera-se contraponto como um acto reflexivo entre duas partes, por forma a aprofundar o conhecimento e a compreensão de outros modos de analisar uma questão. Neste caso a palavra está a ser usada, porque nos referimos a personagens que inventámos.

A análise de imagens tem, inevitavelmente, subjacente a questão do gosto. E neste ponto, teremos que abordar o assunto numa outra forma, ou melhor, teremos que procurar quem acrescente outros dizeres e saberes.

É sempre possível questionar a forma como um autor apresenta os seus trabalhos e também como eles são percebidos e entendidos. É também percorrendo esse caminho que evoluímos, mesmo que, evoluir, não tenha o sentido de saber mais mas, saber diferente. É, sem dúvida, o percurso da investigação em arte.

*O conceito de “gosto” é finalmente o único sobre o qual nos podemos basear para chegar a um imediato e plausível juízo crítico da obra de arte, embora esta especial “faculdade” humana não possa ser avaliada senão empiricamente e considerada essencialmente subjectiva. Tratar-se-á, pois, quase sempre de um juízo que escapará à exactidão e à racionalidade dos juízos científicos...*⁹⁹

Naturalmente que existiriam outras técnicas que poderiam ter sido exploradas, no sentido de trazer para o corpo de trabalho uma outra dimensão representativa, mas que não deixariam de ser também igualmente passíveis de incoerências e contradições, porque, sendo subjectivas, seriam sempre avaliadas e ajuizadas criticamente dentro do contexto dessa ‘especial faculdade’ humana que é o gosto, como nos informa acima Gilo Dorfles.

Des-Novelos: formas que se esvaziam

Dentro desta ‘sub-série’ foi especulada a técnica da ponta seca, numa vontade de inscrever na matriz linhas que evidenciassem o ‘esvaziar’ da forma dos novelos, como se evidencia nas imagens que apresentamos (Figs. 83 a 85). Foi uma forma pessoal de desenhar livremente sobre a matriz, fazendo variar a espessura do traço, através de incisões, ora delicadas, ora profundas. Também se usaram lixas para recriar um ambiente de mancha, de onde as linhas emergem de forma mais subtil.

⁹⁹ DORFLES, Gilo – *As Oscilações do Gosto*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pp. 22.



83



84



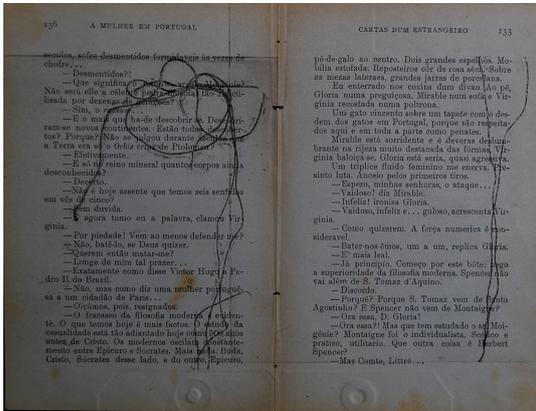
85

83 a 85. Elisabete Amaral. *S/título*. Ponta seca, Mancha: 23,6 x 17,5 cm, 2011.

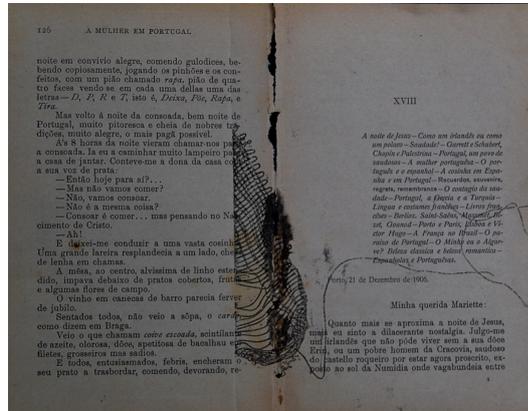
As imagens produzidas constituem o nosso património cultural, o qual tem por objectivo transformar-se num legado que se pretende que seja partilhado com outros, onde as dúvidas e as reflexões possam vir a contribuir para outras análises a serem feitas a partir destas imagens, abrindo assim o leque das possibilidades interpretativas da realidade. Elas são ‘matéria viva’ (porque são parte do nosso pensar e do nosso fazer), construída à volta daquilo que pensamos e daquilo que sentimos, ou melhor, da forma como nos deixamos afectar pelo que percebemos à nossa volta e como o transmitimos nas mensagens codificadas¹⁰⁰ das nossas imagens.

¹⁰⁰ Codificadas porque contêm uma gramática simbólica do entendimento que tenho da vida, pelo meu próprio percurso.

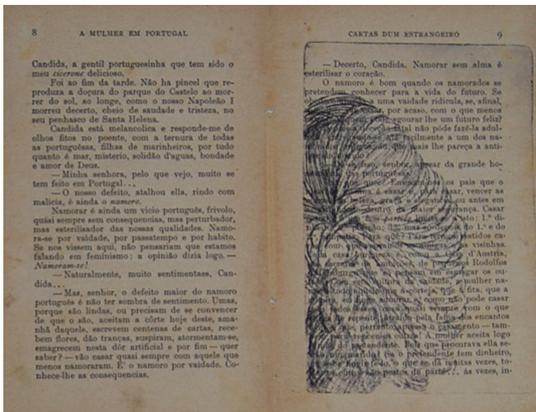
3. Papel-encontrado: linhas, letras e manchas



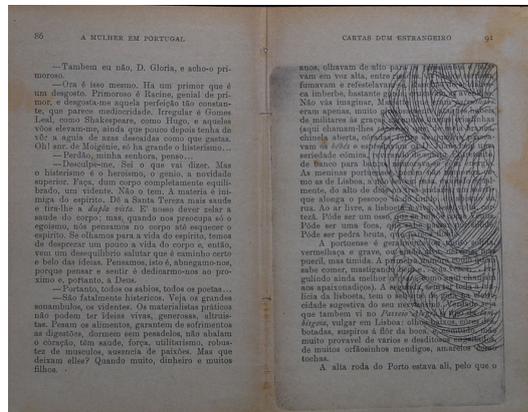
86



87



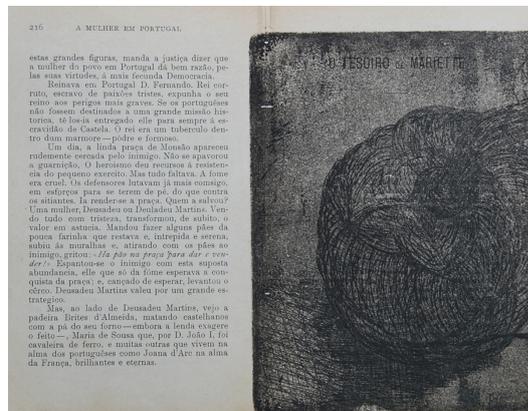
88



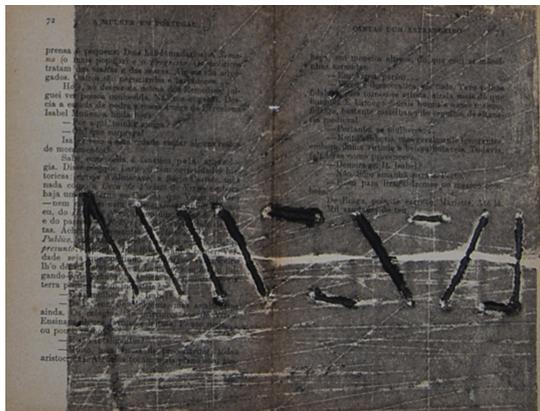
89



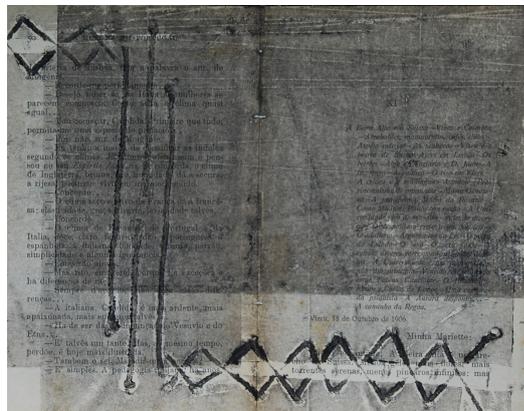
90



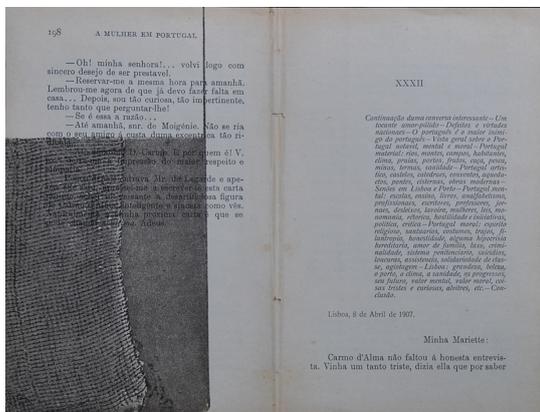
91



92



93



94



95

86 a 95. Elisabete Amaral. Algumas imagens que constituem a série *Papel-encontrado: Linhas, Letras e Manchas*. Água-tinta; água-forte; ponta seca; relevo seco; fotografura e Técnicas Aditivas sobre páginas do livro "A Mulher em Portugal. Cartas d'Um Estrangeiro", cada página: 17,5 x 23 cm, 2011.

Esta outra série é constituída por um elevado número de imagens. Se partirmos da hipótese que 'encontrado' pressupõe algum objecto que já existia com uma função, teremos então de considerar a possibilidade de alterar essa mesma função para lhe conferir um outro sentido.

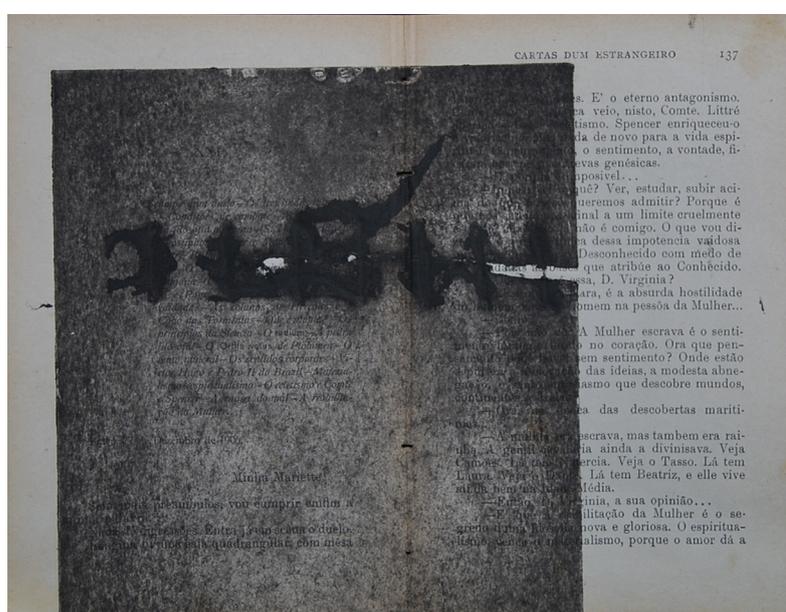
No caso desta série, as imagens 'instalam-se' sobre as folhas impressas de um livro. Essas folhas consistiam de pequenas manchas formadas por linhas com letras negras e texturadas sobre a goma do papel que o tempo foi amarelecendo. Falamos de papel-encontrado, mais propriamente de um livro comprado em segunda mão num alfarrabista.¹⁰¹

Ao contrário de outras ocasiões em que nos preocupámos em reconstruir o livro depois de nele intervirmos, como aconteceu em *Gato Preto sobre Campo de Neve*, desta vez, o objecto foi manipulado, não tendo o cuidado de seguir a ordem dos seus capítulos, das suas narrativas,

¹⁰¹ MOIGENIE, Victor de – *A Mulher em Portugal. Cartas d'Um Estrangeiro*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1907 (255 pp).

tal como definidas pelo seu autor. Não é aqui valorizada a questão da sequência das páginas. As folhas são intervencionadas de forma avulsa, sendo nelas impressas imagens. A principal preocupação foi dar continuidade ao desenvolvimento do tema escolhido: a Espera.

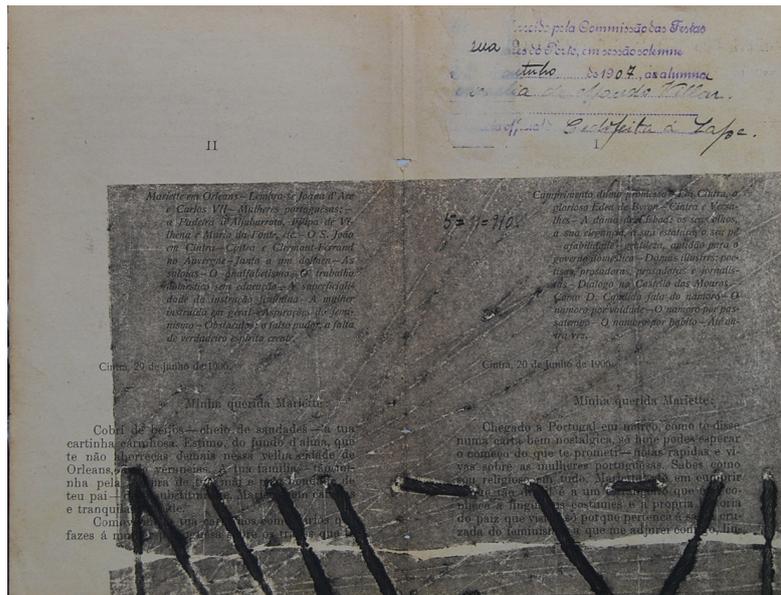
Nesse sentido, em algumas páginas, imprimimos formas que, ora pretendiam prolongar o texto já impresso, como que para resgatar um tempo de outras inquietações, ora para sobrepor imagens sobre outras, com a mesma intencionalidade de reforçar a questão da sedimentação de acontecimentos que se repetem. Referimo-nos às questões que decorrem das situações da guerra e dos seus efeitos. Este pensar a Espera, liga-se ao pensar o desenho no que respeita à sua função de deixar visível uma imagem expressa numa linguagem gráfica composta por linhas, letras e manchas (Fig. 96).



96. Elisabete Amaral. *S/título*.
Gravura: Técnicas Aditivas,
17,5 x 23 cm. 2011.

O livro de que nos apropriámos, torna-se quase como um corpo ao qual se desmembraram membros: as folhas. As folhas que se tornam pedaços de 'pele' usados como suporte de 'cicatrices de guerra'. Essas cicatrizes são as metáforas construídas em redor das memórias de guerra.

Mas estas folhas avulso também se constituem num outro documento, porque acrescentam um outro autor. Um documento que, apesar de passar por um processo de transformação que rompe com a sua existência prévia, mantém alguma da sua original integridade, como um vestígio arqueológico, no que respeita à sua estrutura de base. Ou seja, percebe-se que o suporte são folhas de um livro. Cada folha contém o resíduo do passado com todas as suas memórias e a actualidade dos factos na sua componente matéria e simultaneamente documental. Para além disso, são o registo de outras memórias inscritas directamente pelos proprietários da obra e que informam sobre outros percursos, sentimentos e emoções (Fig. 97).



97. Elisabete Amaral. *Lapa*. Gravura: Técnicas Aditivas sobre papel-encontrado, 17,5 x 23 cm, 2011.

Consegue-se perceber pela tipografia e pela qualidade do papel desta última imagem, que se trata de uma edição antiga, do início do século passado. As folhas menos dactilografadas, convidam à invasão, apesar de sabermos que o vazio pode ter outra dimensão que não o branco. O conjunto de imagens que se apresenta, não são nem a morte do objecto-encontrado nem tão pouco a sua ressurreição. Texto e imagem entrelaçam-se e adquirem novos sentidos: a função plástica associada à função literária.

As imagens estampadas, impressas, sobre as folhas dactilografadas podem vir a tomar vários rumos, podendo ser sucessiva e interminavelmente re-criadas. Podem ser folhas soltas prontas para serem dobradas em leque, em *origami*, ‘em quatro’ ou, simplesmente, folhas que se colocam sobre a parede, presas apenas com um alfinete, permitindo que a deslocação do ar pela passagem das pessoas metaforizem as folhas de árvores ou, apenas, as transformem em formas de desenhos que não cabem em palavras nem facilmente podem ser descritas. São imagens que, também, não identificam uma figura, mas que representam formas que denunciam figuras femininas. São imagens que transportam nas suas linhas as preocupações, inquietações e memórias, em registos gráficos quase supérfluos, quase inúteis, mas presentes, porque existiram.

As características que mais nos agradam neste papel-encontrado (livro) são o tempo do objecto, a sua função política, a informação que se relaciona com a espera no feminino (nesse caso), a textura do papel impresso e a sua riqueza plástica, o formato das páginas e das manchas de texto, o lado poético de nos fazer transportar nas linhas, letras e manchas de um outro autor e sobrepor-lhe a simultaneidade da existência da nossa própria perspectiva, dentro da nossa prática artística.

Existe sempre um denominador comum entre quem escreve um livro e quem lhe inscreve imagens, e que não é mais do que a vontade incontida de transferir pensares da esfera do

privado para o universo público. Neste espaço que é exterior a quem produz as imagens, as leituras serão feitas de acordo com um conjunto de elementos que dizem respeito a quem lê. Fala-se de ler, leitura e leitor, porque, de facto, consideramos que as imagens também se lêem. Considera-se que, letras e imagens pertencem ao universo da prática artística.

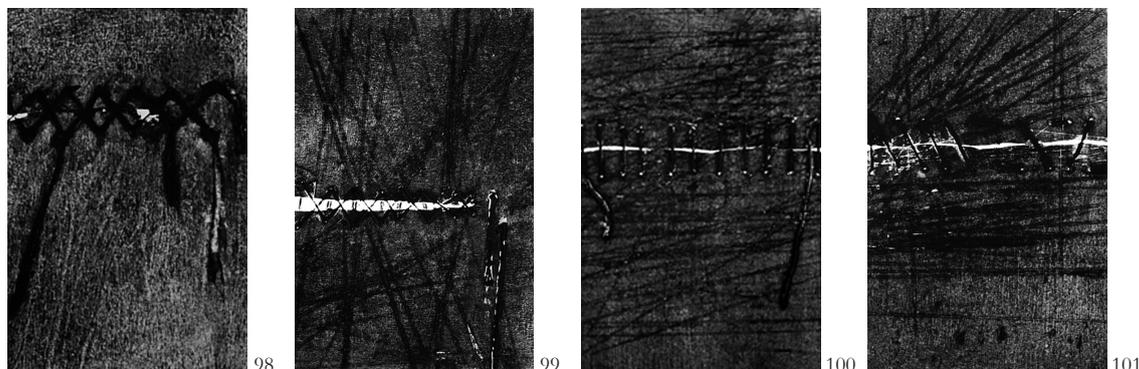
Estas imagens não provêm de matrizes específicas. Servimo-nos de matrizes e imagens já produzidas e que considerámos traduzir simultaneamente o conceito de tempo e de ritual. Assim, foram impressas imagens sobre o papel-encontrado de modo a estabelecer uma relação de compromisso entre as partes (as imagens e o suporte), no sentido de reforçar a noção do tempo da Espera. Estes fragmentos expressam realmente o nosso imaginário plástico e conceptual.

Ao longo do processo de trabalho, foi-se tomando consciência dos fenómenos decorrentes da respectiva prática experimental. Percebemos que as folhas deste livro continham uma goma forte e que ofereciam resistência à impressão das imagens que sobre elas se pretendia imprimir. Perante as características físicas do papel, da textura dada pela impressão do texto e pela matéria gomosa que parecia ter sido usada na fixação da mancha de texto, as preocupações prenderam-se com o modo como iriam poder ser usadas como suporte. Diversos procedimentos foram executados e ensaiadas várias hipóteses. O papel teria que ser imerso numa tina com água para perder a goma, situação que, conseqüentemente, iria permitir que as suas fibras inchassem. Deste modo, permitiria que a tinta contida nos sulcos das matrizes, pudesse ser transferida para o suporte, de forma a imprimir o maior número possível de detalhes.

Nesta série e, na sequência desta dificuldade, outras questões foram sendo tomadas em consideração, porque decorriam do processo. Uma delas relacionou-se com o facto de se perceber que a impressão de imagens gravadas nas matrizes se coloca de forma dialéctica, porque se trava uma relação de contacto e de perda. De contacto, porque o papel gomoso do livro ficando em contacto com a matriz procura arrancar-lhe a tinta para a fixar nas suas fibras húmidas. De perda, porque a imagem da matriz se ausenta pela perda da matéria que constituía o seu corpo (a tinta) transferida para o papel.

Uma outra questão que se nos colocou, esteve relacionada com a perda da cor que conferia o valor de temporalidade às folhas do livro, pela imersão continuada em água. Deste modo, e para solucionar minimamente o problema, a água onde eram imersas as folhas era guardada num depósito e utilizada em posteriores e sucessivas acções.

4. Costurar o infinito



98 a 101. Elisabete Amaral. *Costurar o Infinito*. Gravura: Técnicas Aditivas, Mancha: 29,4 x 19,9 cm, 2011.

Esta série é constituída por quatro imagens. O conjunto de imagens que aqui se apresentam, constitui uma série onde é evidente uma mancha saturada de linhas.¹⁰² A quantidade de informação presente nestas imagens parece incomodar pelo efeito ‘pesado’ que tende a sugestionar em quem as observa.

Pretende-se aludir à noção de infinito dentro deste contexto, pelo universo das memórias que não se podem representar através de um mapa ou de uma outra qualquer forma, onde a linha de contorno delimite a sua área e a sua fronteira. Pretende-se associar à mancha saturada da impressão a mancha nebulosa de sentimentos que resistiram ao tempo. Representa-se através da costura de dois pedaços de cartão, amalgamados com uma agulha e uma linha texturada e robusta. É a linha que costura, o que foi puído, rompido e rasgado pelo tempo, em gestos de quem desenha, de quem obsessivamente tenta reparar o irreparável (Fig. 102).

¹⁰² A mancha torna-se numa forma quase indefinida, mas que desperta o sentido da imaginação pela materialidade da sua existência.



102. Elisabete Amaral. *S/título*. Gravura: Técnicas Aditivas, Mancha: 29,4 x 19,9 cm, 2011.

É dentro desta ambiguidade, entre o sentir e o querer mostrar – *demonstrare* –, dentro destas incertezas conceptuais associadas às representações, que surge esta série dentro do projecto. Como se insere na linguagem da representação gráfica e no universo conceptual, a palavra costurar?

Costurar é, antes de mais, resgatar o sentido dos gestos repetidos, tão comuns e presentes nas práticas dos rituais femininos. É também perceber que matriz, linhas, mãos e tempo, são o todo. E que o todo é o ‘desenho’ e o acto performativo do ritual de quem espera. Indicia-se a simulação da transferência de uso do acto de desenhar para o acto de costurar e vice-versa. O resultado final, volta a ser um desenho, um desenho impresso num outro suporte. Assiste-se ao desenrolar de uma acção em que a mão que desenha, fá-lo, desenhando, cortando, cosendo e, de novo, ‘desenhando’ através da impressão.

As matrizes escolhidas para esta série são frágeis, não são de metal. Deixam-se moldar: são de cartão. Cartão é papel e o papel é o mais elementar suporte de desenho. Seleccionou-se um cartão para servir de matriz. É um suporte carregado de memórias.

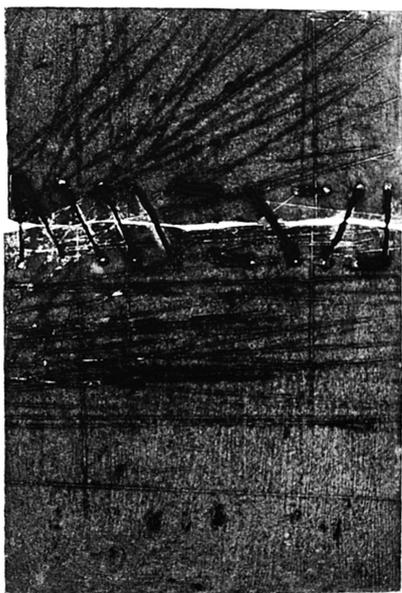
No ano curricular deste mestrado, foi produzido um trabalho que era constituído por um conjunto de postais, onde, como já referimos, foram impressas imagens de guerra através da técnica da serigrafia. Um a um, os cerca de duzentos postais, foram cortados sobre cartão, sendo que este último foi ‘religiosamente’ guardado como prova de um acto repetido em gestos, que transportavam consigo memórias do sentido da violência.

Mas para além destas memórias inscritas, de golpes rectos e profundos, o cartão apresentou-se como um suporte pleno de qualidades, pois deixa-se manipular, moldar, cortar, furar, costurar. Apresenta também uma textura própria, tendo aglutinado na sua matéria, camadas de tempo, vestígios de outros usos, próprios de um cartão reciclado.

Parece-nos que a pertinência da escolha desta matriz relaciona, de forma coerente, a prática geradora de imagens físicas, quase orgânicas, e a parte conceptual, onde as imagens são incorpóreas, são apenas o ‘infinito das memórias’.¹⁰³

Estas matrizes apresentaram ainda outras possibilidades de manipulação. Pôde usar-se a outra face, o reverso, as costas, o avesso. O que se ganhou com isto? Pôde-se, assim, entender o que está para além daquilo que se mostra, pôde-se entender uma outra natureza das coisas. Há no avesso das coisas uma natureza despida de artifícios. É um universo ao qual, normalmente, não temos acesso.

As imagens obtidas pela atintagem¹⁰⁴ do reverso da matriz devolve-nos o rasto dos gestos que ficaram velados no acto de costurar. Dá-nos a possibilidade de ver a imagem de forma revertida, ou seja, o seu reverso. Linhas costuradas e simultaneamente desenhadas apresentam-se de forma geometricamente irregular, como se um segmento de recta se transformasse numa linha fragmentada de tracejados. Mas, a atar esse tracejado, ainda temos a presença dos nós, encorpados, que só se tornavam visíveis através desta forma de manipulação do reverso da matriz (Fig. 103).



103. Elisabete Amaral. *O reverso*. Gravura: Técnicas Aditivas, Mancha: 29,4 x 19,9 cm, 2011.

Quando se costura um tecido, acontece o mesmo. Podemos estabelecer uma comparação com os trabalhos da série *My Needle Works* de Annette Messager. Parece haver neste acto, uma intenção de deixar ficar por mostrar um certo ‘subterrâneo’ do seu significado. É uma espécie

¹⁰³ As memórias de guerra são infinitas, porque não cabem num espaço delimitado. Senti-las, é entrar em universos onde os sentimentos, as emoções e o conhecimento que vamos retendo do acontecimento, é sempre infinitamente indefinível.

¹⁰⁴ Atintagem é um termo técnico ao qual nos referimos, para explicar o processo de fazer penetrar a tinta nas linhas que compõem o desenho dentro da matriz.

de jogo entre o que se passa no interior de quem faz e no exterior de quem vê. É também a dúvida da realidade contada desta maneira.

O número de imagens apresentado nesta série é diminuto, quando comparado com as outras séries. São imagens demasiado densas. Remetem-nos para o duplo sentido que podemos atribuir ao acto de costurar uma ferida de guerra e desenhar uma imagem usando a tridimensionalidade da linha em gestos de quem costura, como encontramos também em *Desenho Habitado* de Helena Almeida (Fig. 104).¹⁰⁵ Tal como nas imagens das tranças, a mão denuncia uma identidade colectiva. Aquela mão que transporta consigo uma linha, é a de qualquer um artista que *corporiza* o seu próprio pensamento.



104. Helena Almeida. *Desenho Habitado*. Fotografia a preto e branco e colagem de fio de crina, 42 x 52,2 cm, 1977. Colecção Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento, Lisboa.

Os gestos de quem costura, adivinhados nas imagens desta série, remetem-nos para as memórias do acontecimento de guerra, provocando até, em nós, um certo desequilíbrio a nível emocional. As questões inerentes à relação entre o tema e as imagens, tomam a forma de uma evidência desmedida e perturbadora e que se pretende evitar.

O processo de transferência da imagem da matriz para o suporte papel, foi importante. O depósito da matéria (tinta) impregnado nas linhas e nos nós, excede o limite do que consideramos serem os meios necessários para convocar uma realidade presente mas, simultaneamente ausente. O desenho tornou-se tridimensional. Percebemos os sulcos no papel, indiciando a presença de um objecto e, simultaneamente, indicia-se a sua ausência, pela presença de registos do fio que se esmagou contra o papel e que ocupou o interior do sulco.

¹⁰⁵ “Os desenhos com fios foram uma grande ajuda para eu me emancipar, para sair. O desenho é muito importante, porque é a escala que permite experimentar, pôr as coisas em equação de um modo sintético. A materialização do fio dá-se primeiro nos desenhos, nos livros – que eu inicio em 69-70. Em 79 são as fotografias com a corporização do traço. Nas primeiras ainda aparece o meu rosto, mas depois é só a mão - percebi que o rosto distraía muito. Depurei. Tornar-me num desenho: o meu corpo ser um desenho: eu ser o meu trabalho – era o que eu perseguia” In: CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 13.

É esta permanente descoberta, que nos faz reflectir e dar continuidade a um trabalho de investigação, numa vontade obsessiva de perseguir novas formas de representar pensamentos, sentimentos e emoções através de imagens.

O processo de trabalho subjacente a esta série permitiu-nos, com algum fascínio, perceber as características deste tipo de meio na produção de imagens. A narrativa parece ‘transvestir-se de um negro profundo’ para acumular sedimentos de vestígios até à saturação visual e física. Apetece rasgar, cortar, amassar, para de novo ‘costurar’, como se tudo se tivesse que voltar a repetir-se indefinida e infinitamente.

Os registos dos gestos das mãos, são ‘alinhavados’ repetidamente sobre um suporte que se deixa manipular. Estes gestos são as marcas femininas de quem borda um lenço ou de quem costura uma peça de roupa ou, ainda, de quem tece um tapete ou uma colcha de noivado.

Estas imagens formam-se pela associação de dois tipos de grafismos: as linhas ‘costuradas’ (convocando actos de desenho) e as linhas impressas (convocando actos da gravura). Transformam-se, então, em representações híbridas de uma realidade subjectiva.

Estas imagens fazem parte da nossa própria descoberta enquanto sujeito (autor e actor de uma acção), do nosso percurso pessoal, do nosso entendimento do mundo e, fundamentalmente, fazem parte da descoberta das possibilidades criativas da nossa prática artística olhadas sob uma perspectiva contemporânea.

Esta descoberta passou pelo modo como se foi representando o conceito inscrito no tema, através da manipulação física do suporte, como que num exercício crítico sobre o processo. Crítico, porque desmonta a estrutura lógica de um modo de operar, põe em causa uma verdade sobre o uso de uma técnica, e acrescenta uma nova forma de obter imagens. A especulação que se dá neste campo de produção de imagens por manipulação, acarreta consigo também uma análise crítica sobre os procedimentos que se vão tendo e que decorrem do modo como dá a ver o que habitualmente é suposto estar escondido. Esta situação dá-se pelo descomprometimento de se apresentarem provas tecnicamente bem executadas, sendo assim evidenciados vestígios de ‘erros’. Simultaneamente, transforma assim o conceito de uma prova *bon à tirer* (BAT)¹⁰⁶ numa imagem inscrita num espaço dinâmico passível de ser permanentemente intervencionada, tornando-se única. Fica assim evidente que as potencialidades de uma técnica de impressão vão muito para além da sua tradição ancestral de reprodutibilidade.

Como podem viver em simultâneo imagens tão diferentes na sua aparência, ou dizendo de uma outra forma, de que modo conceitos como subtil, rude, sujo, limpo, podem ou não comprometer a estrutura geral de um tema? Às perguntas colocadas, aludimos de novo, às contradições inerentes à natureza humana e simultaneamente às contradições que vão surgindo ao longo de uma prática experimental.

¹⁰⁶ BAT é uma terminologia das Técnicas de Impressão e que se refere ao momento em que um artista considera a imagem perfeita para uma edição. Normalmente esta prova é entregue a um impressor que, será acompanhado do artista se, este, lhe quiser conferir o valor de gravura original.

Numa necessidade de contrapor formas de apresentar e representar conceitos, torna-se oportuno estabelecer relações entre a forma como as imagens desta série se revelam dentro do contexto e da forma como Ana Vidigal apresentou os seus objectos artísticos no Centro de Arte Moderna em Lisboa em 2010.¹⁰⁷ A exposição era definida por um conjunto de trabalhos executados de diversas formas e com diversos materiais, mas que tinham a capacidade de evidenciar as questões contraditórias que acompanham, inevitavelmente, o ser humano. O título da exposição era *Menina limpa, menina suja*. Este título parece logo à partida denunciar o processo reflexivo da artista e que se manifestou na produção de desenhos, pinturas, colagens, instalações que procuravam, na sua diversidade e aparente contradição, formas que se ligam aos seus pensamentos e também à sua experiência feminina perante um acontecimento de guerra que ela viveu no papel de filha. O que me atraiu e aproximou destes trabalhos foi o facto de que uma parte importante da exposição ser focada na problemática da Guerra do Ultramar. Interessou-me a forma como denunciava o sentido da violência de guerra através de objectos que eram, eles próprios, marcas da própria guerra. Há em *Penélope* a evidência da ausência e da espera.



105. Ana Vidigal. *Penélope*. Instalação, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010. Fotografia da autora capturada com telemóvel aquando da visita à exposição.

¹⁰⁷ Exposição que decorreu no CAM (Centro de Arte Moderna) da Fundação Calouste Gulbenkian entre 23 de Julho a 26 de Setembro de 2010.

A instalação mostra uma cama coberta por uma colcha no meio da sala (Fig. 105). A colcha não é de renda nem de linho. É formada por um conjunto de ‘fragmentos de tempo’ costurados que não são mais do que as cartas e os aerogramas trocados entre os pais, durante o período em que o pai foi combatente no Ultramar. Estes sobrescritos apresentavam-se ali como que a denunciarem momentos de uma espera de amantes. Ao mesmo tempo, Ana Vidigal, que terá assistido a esses momentos na espera por parte da mãe, re-pensa os acontecimentos e re-valida-os noutra momento de espera e de confronto. Desta vez, um confronto dentro de um outro contexto: o do tempo passado, onde é inegável a existência do acontecimento, evidente na presença dos objectos, e o contexto de um espaço de exibição (um museu) em que a probabilidade do seu entendimento se torna num acontecimento quase ficcional.

5. O fantasma das memórias



106



107



108



109



110



111



112



113



114



115



116

106 a 116. Elisabete Amaral. *O Fantasma das Memórias*.
Monotípias a partir de verniz mole da série *Feridas de Guerra*, Mancha: 29,8 x 19,5 cm, 2010.

Esta série é constituída por onze imagens. São monotípias.¹⁰⁸ Uma das questões que importa ainda tratar dentro deste processo e que se coloca no campo da gravura é aquilo a que se chama ‘o efeito de espelho’. O desafio que se encontra em desenhar uma imagem, sabendo que temos que a pensar primeiramente ao contrário, traz para esta prática um enriquecimento nas formas que inscrevemos numa matriz. Este fenómeno ocorreu em todas as séries, contudo, com maior evidência na série *Feridas de Guerra*, porque as monotípias que constituem *O Fantasma das Memórias* foram pensadas e obtidas a partir das matrizes de *Feridas de Guerra*.

A palavra *fantasma* tem aqui uma dupla conotação. Parte-se do seu significado: “espectro”; “sombra”; “aparência destituída de realidade”; “ilusão”.¹⁰⁹ Deste modo, podemos falar da existência de ‘fantasmas’ quer ao nível técnico quer ao nível conceptual, aproveitando, assim, a duplicidade de sentidos, para percebermos o conteúdo do texto e das imagens que constituem esta série, bem como a sua pertinência.

No entanto, e porque falamos de gravura, aproveitamos para trazer para a discussão algumas questões incontornáveis sobre a técnica e que são importantes para a compreensão do processo. Sabemos que uma ‘imagem fantasma’ pode aparecer quer na gravura planográfica, como é o caso da serigrafia, quer na gravura calcográfica, como é o caso da gravura a verniz mole. Em serigrafia, por exemplo, o ‘fantasma’ aparece, quando uma película de tinta se entranha na trama dos fios da tela de impressão e a sua remoção se torna quase impossível com a aplicação dos produtos habituais utilizados para o efeito. A imagem mantém-se na tela tal como se fosse uma velatura. Esse ‘fantasma’ poderá afectar a produção de novas imagens, deixando antever detalhes da sua forma, inviabilizando tecnicamente o trabalho. Na prática artística, esta situação é usada muitas vezes, como forma de especulação criativa, até num simples esboço, onde se desenha sobre o desenho na procura de encontrar a imagem desejada. No processo de gravura a verniz mole, poder-se-á dizer que estas monotípias são o ‘fantasma’ das imagens produzidas na série *Feridas de Guerra*. Falamos de um ponto de vista estritamente técnico, uma vez que se tirou partido das possibilidades de reunir numa mesma técnica dois tipos de imagens.

Aparece um ‘fantasma’ numa impressão de gravura a verniz mole, por exemplo, quando, se coloca sobre o papel de impressão normal, um outro que já serviu de ‘cama’ para outras produções. Tendo este último, gravado nas suas fibras (em relevo seco), um detalhe ou um vestígio da impressão anterior, ele irá aparecer na impressão que estamos a produzir. Por acção da pressão exercida pelo cilindro do prelo, todas as informações existentes nos suportes que se encontram no entremeio da base e do feltro, aparecerão sob a forma de ‘fantasma’. Na imagem que apresentamos a seguir (Fig. 117) poder-se-á confirmar facilmente a memória da presença da imagem anterior, pelos vestígios ‘gráficos’ existentes na parte superior da figura, onde são visíveis os resíduos da textura da gaze.

¹⁰⁸ Monotípia é, por definição, uma imagem única obtida a partir de uma matriz instável, e que posteriormente, é transferida para um suporte (papel). Apontamentos pessoais retirados da conversa com Joana Paradinha em 16 de Dezembro de 2010.

¹⁰⁹ *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, 1999; *Dicionário da Língua Portuguesa*. 8ª edição. Porto: Porto Editora, 1999.



117. Elisabete Amaral. *S/título* (pormenor da fig.116), monotipia, 2011.

Neste sentido, tornou-se evidente no decorrer deste projecto a constituição de uma Série a partir destas imagens. Primeiro, porque estas traduzem o tempo da investigação na sua vertente de pensar/fazendo e no seu oposto, fazer/pensando. A técnica da gravura a verniz mole requer que se tenham alguns cuidados, pela natureza da matéria que está em causa: um verniz, cuja composição tem um elevado teor de gordura. Foi preciso providenciar, no espaço de trabalho, que todas as etapas fossem cumpridas para que a imagem final pudesse resultar de acordo com o idealizado. Dentro destes rituais de espera, providenciou-se o acréscimo de uma etapa na realização desta série. O primeiro objectivo era prensar a gaze sobre a matéria (o verniz mole distribuído sobre a matriz) para obter uma imagem. Preparou-se papel para que, em simultâneo, fosse deixado registo positivo e negativo da imagem do objecto (a gaze). Deste modo, passou a ser importante perceber que o resultado final viria a traduzir-se numa imagem e no seu negativo, o que significa em termos conceptuais a ausência e a presença de um acontecimento.

Este procedimento permite pensar a eficácia de uma imagem no seu sentido positivo, tal como a lemos e, no seu sentido negativo, na forma como temos que desenhar. Como é que isto se relaciona com o tema que se estuda? Há uma relação estreita e directa entre as características das imagens produzidas através da técnica, e o conceito que se pretende representar e que se reporta a uma ausência, um 'fantasma', um registo de uma memória de guerra. Dentro das características das imagens, poder-se-á dar relevo à evidência do que se acaba de dizer, observando o registo dado apenas pelo contorno do objecto, pela sua textura efemeramente corpórea e pelo ambiente matérico que o circunda. O papel contém a impressão da memória do objecto, indiciando, deste modo, a sua existência. Tal como nestas monotipias, também se pretende evidenciar neste estudo os indícios da existência de uma violência de guerra, na espera, que ocorreu no passado. Esses indícios são ainda os resíduos dos efeitos de uma

guerra que já ocorreu, mas que deixou marcas. E este é o cerne da questão. As memórias que resgatamos, são os ‘fantasmas’ que sobrevivem e que, ao mesmo tempo, parecem transpor-se para além do próprio acontecimento. O que acontece na produção destas imagens é também a presença dos ‘fantasmas’ das sucessivas impressões.

Há nesta série, outro ponto importante a referir. Trata-se da questão das sobreposições das imagens, como se se tratasse de uma espera faseada no tempo e em que cada imagem produzida transportasse consigo as características da anterior. Partiu-se de uma matriz de metal (zinco) na qual se aplicou uma camada de verniz mole e que se distribuiu regularmente por acção de uma fonte de calor. Este processo decorreu em ‘gestos lentos de tempo’, gestos pensados, atentos, sem pressas, ritualizados. Importava que a matéria aderisse ao suporte com vigor. Depois, desenhou-se sobre a matéria (verniz mole), a forma que se pretendia, aquela que viria a ‘dar corpo à ideia’. O desenho foi feito sem instrumento riscador. Foi substituída a ponta de metal por um objecto – a gaze – que já contém na sua malha uma trama geométrica. De seguida, sobrepusémos um outro suporte – o papel – que tinha como objectivo receber parte da matéria da matriz e, ao mesmo tempo, a ‘alma’ da forma que lhe viesse a ‘dar vida’. Tudo isto dentro de um processo de transferência de uns suportes para os outros por acção da pressão do cilindro do prelo exercida sobre esse condensado de sedimentos.

Finalmente, há que ressaltar que estas são imagens únicas. Uma monotipia é uma imagem única. Ora, percebe-se assim que há tempos e esperas que não se repetem. Tanto do ponto de vista prático/experimental como do ponto de vista conceptual, estas monotipias resgatam fantasmas, memórias, resíduos de um acontecimento. É nesses fantasmas das imagens que encontramos marcas que servem de meio especulativo dentro deste processo de investigação. Espera-se, pois, ou melhor, acredita-se, que as imagens focalizem e transmitam aspectos que se relacionem com o conceito de espera em contexto de guerra.

É dentro desse universo, de uma ritualidade quase litúrgica, que criamos, para fazer emergir o poder da crença que nos há-de impulsionar a questionar *ad eternum*, aquilo que fazem as mulheres na espera, sendo que, aquilo que fazem, é importante para manterem viva uma memória sobre os acontecimentos que as marcaram. É nesse fazer, nesse ‘desfiar as contas de um rosário’,¹¹⁰ que percebemos e sentimos o sentido de uma violência de guerra.

Se estas monotipias são susceptíveis de fazer desacreditar a coerência do corpo de trabalho produzido, elas fazem, de facto, parte de um processo de estudo bem delineado e contínuo. Na verdade, a cor amarelo-mel das imagens, denuncia a presença da matéria com que se trabalhou e que lhes deu origem: o verniz mole. Essa cor dá-lhes a consistência de tempo. Um tempo que, sendo de espera, pela impotência de nada se poder fazer, deixa que se sobreponham

¹¹⁰ ‘Desfiar as contas de um rosário’ era outro dos rituais que as mulheres tinham e que realizavam em grupo ao início da noite. Rezar, estava incondicionalmente ligado a uma crença que valia a pena repetir diariamente, porque se acreditava nos seus efeitos. Recitavam-se de cor preces que aliviariam a dor de quem esperava e de quem tinha partido.

marcas até ao momento em que as integramos na vida. É a violência da guerra a penetrar-nos a alma e o corpo, mas a deixar que o pensamento e os sentimentos registem o seu impacto, como forma de deixar vivo aquilo que não pode morrer. As marcas da guerra não podem, de todo, ser apagadas.



118. Elisabete Amaral. *s/título*.
monotipia, 2011.

Nesta série, nas provas originais, é possível sentir-se o volume e a textura da matéria. O que se mostra nas imagens deste texto não é o objecto, mas a sua imagem, a sua representação.

As imagens que mostramos a seguir (Figs. 119 a 122) mostram-nos detalhes de um processo. São documentos fotográficos que desempenham o seu papel na fixação de momentos irrepetíveis de tempo. São outras representações.



119



120



121



122

119 a 122. *Subterrâneos*. Documentação fotográfica do processo da realização da série *Feridas de Guerra*, 2011.

Estas imagens constituem os ‘subterrâneos’ da sua produção, em ambiente de ‘laboratório experimental’. Há indícios de gestos performativos, onde a mão transporta consigo as linhas tridimensionais do desenho da matriz, carregadas de matéria, deixando ficar apenas a sua marca, ou seja, deixando presente a sua ausência. A mão não aparece, como em *Desenho Habitado* de Helena Almeida. Contudo, presente-se a sua presença. Parece que o desenho tomou a forma tridimensional e, ao mesmo tempo, encerra em si próprio uma narrativa de memórias no seu mostrar e no seu fazer.

São fios materializados em desenhos. São as linhas que deixam rasto na matriz e que saem fora do suporte para adquirirem volume e peso, e para ocuparem outro espaço dentro doutro contexto numa intervenção futura. São linhas organizadoras de novas formas.

Estas imagens são ‘desenhos orgânicos’, ‘revestidos’ de uma fisicalidade que emerge do seu interior, mas simultaneamente portadoras de um sentido delicado, subtil e também de ausência.

Nestas imagens criou-se um estado de ambiguidade entre a subtileza de uma linha fina mas tridimensional – soltando-se da matriz em ‘gestos de dança’ – e a rudeza de uma mancha matérica carregada de informação. Qual é o estado de equilíbrio onde nos podemos situar? As premissas desta questão, as que impõem a ambiguidade levantada entre a subtileza de uma linha e a rudeza de uma mancha, parecem não serem suficientemente válidas para que possamos conduzir o pensamento a um estado de clareza real e conclusiva, a uma

afirmação de conhecimento novo. Mas, será necessário? Talvez não sirva para “proclamar o entusiasmo da descoberta” de que nos fala Lima de Freitas.¹¹¹

Contudo, consideramos que é tão válida a existência de uma imagem sutil, como uma mancha que até pode ‘incomodar visualmente’, pela quantidade de matéria e informação que comporta, pela sua rudeza. Defender e manter o paradoxo da co-existência destes eventuais dois universos, sempre presentes ao longo do trabalho, foi motivo suficiente para nos impulsionar no percurso que conduziu este estudo à presente situação.

¹¹¹ Sobre esta referência, ver nota 1.

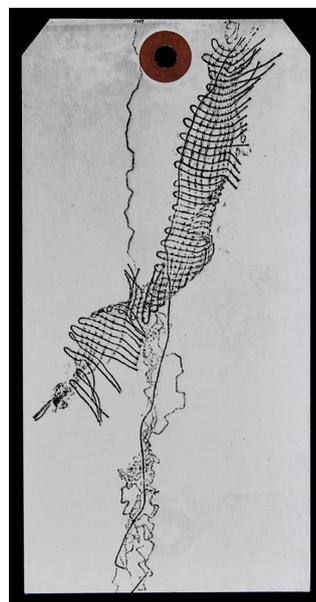
6. Santuário: retalhos de tempo



123



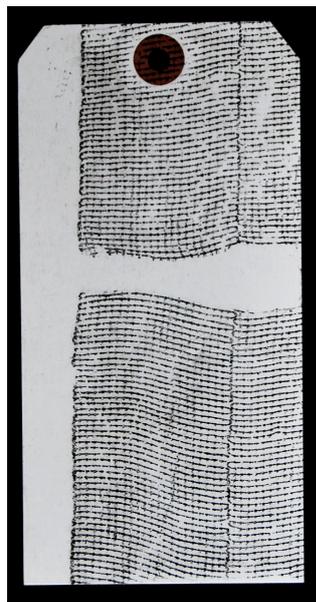
124



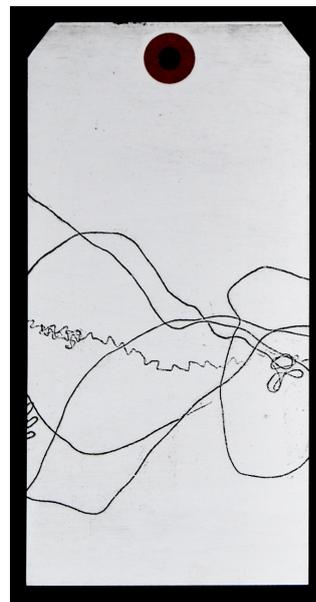
125



126



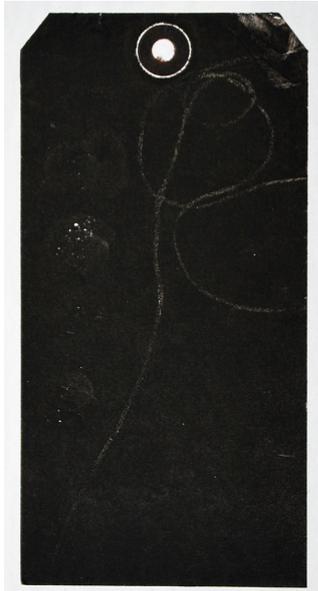
127



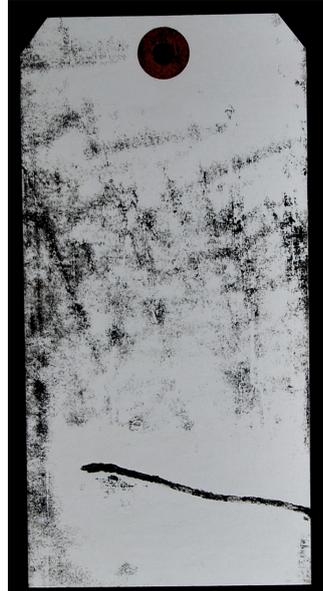
128



129



130



131



132



133



134



135



136



137



138



139



140



141



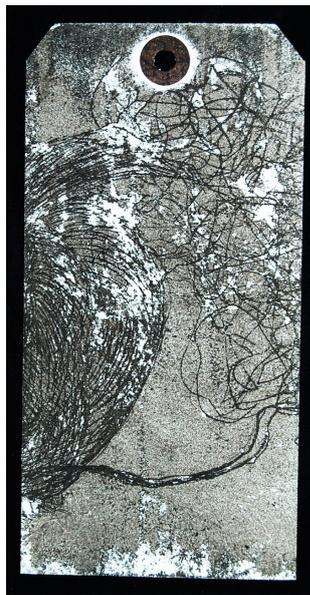
142



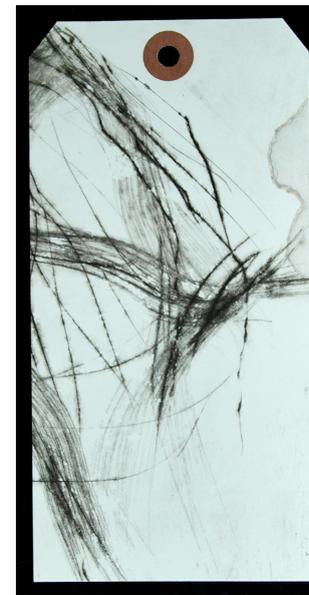
143



144



145



146

123 a 146. Elisabete Amaral. Algumas das imagens que constituem à série *Santuário: Retalbos de Tempo*. Estas imagens foram produzidas a partir das matrizes das várias séries, sobre etiquetas de cartão, cada etiqueta: 16 x 8 cm, 2011.

Esta série é constituída por um elevado número de imagens, cerca de duas centenas. Não é importante quantificar em rigor, mas dar a entender que se trata de uma grande quantidade de imagens. Aquilo que se visou, foi transpor para um espaço de escala alargada – espaço expositivo –, registos gráficos inscritos em suportes de escala reduzida, como se fosse um jogo semântico de conceitos e de expressões.

Estas imagens são, juntamente com o suporte onde se inscrevem, fragmentos de tempo. São imagens que se substituem aos acontecimentos e aos sujeitos, numa crença de traduzirem os seus signos e os seus símbolos, diríamos mesmo que, dentro do contexto deste estudo, estas imagens tornam-se os ícones da narrativa de espera.

Se, por um lado, uma etiqueta é um “letreiro que se põe sobre um objecto para designar o que este é ou o que contém”,¹¹² por outro lado, poder-se-ia afirmar que estas etiquetas, no seu conjunto, contêm o desígnio de serem elas próprias, o *ser* dos próprios sujeitos e da acção/acontecimento em que eles estão envolvidos.

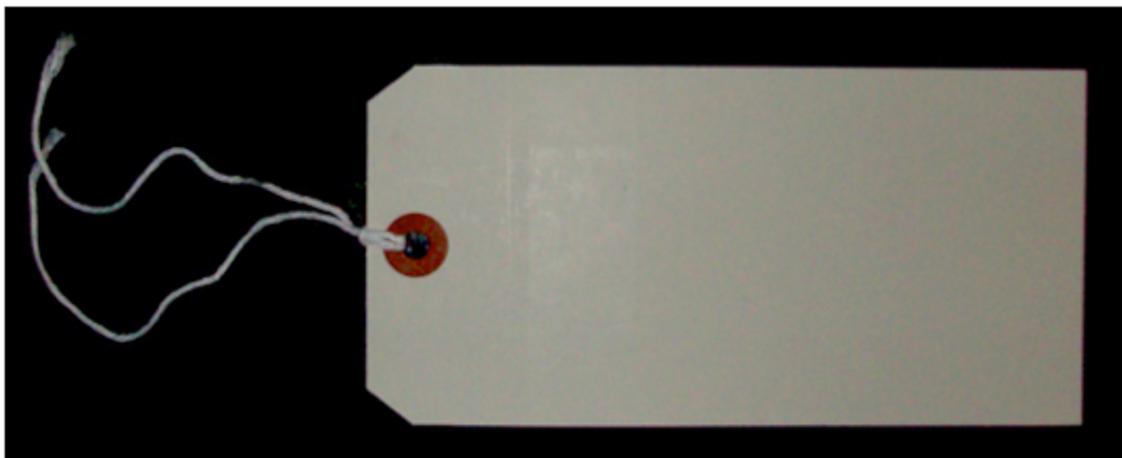
As etiquetas não costumam ser consideradas em si mesmas, uma vez que se definem sempre por relação funcional com um objecto. O que aqui se propôs foi trabalhar a própria etiqueta como objecto artístico e estético.

A compreensão do aparecimento destas etiquetas como suporte de criação artística implica o reconhecimento da sua biografia artefactual. Foram originalmente desenhadas e concebidas para identificar e indicar informações precisas sobre as peças dos modelos dos aviões utilizados durante a guerra colonial, tendo aqui um desvio radical do seu destino, passando elas mesmas, enquanto resíduos de memórias de guerra, a objectos artísticos.

Para além disso, este é também um suporte do uso do quotidiano, é usado em todas as áreas e para todos os fins, sendo por isso também um objecto banal, livre de conotações, deixando-nos espaço para nele intervir e entendê-lo numa perspectiva mais alargada.

Apropriámo-nos de umas dezenas de etiquetas para lhes inscrever marcas que se pretendiam que se transformassem na representação do conceito que temos vindo a tratar. Referimo-nos às imagens que constituem a série e, da qual, apresentamos neste estudo, uma breve mostra através das figuras 123 a 146.

¹¹² Dicionário da Língua Portuguesa. 8ª. Edição. Porto: Porto Editora, 1999.



147. Elisabete Amaral. *Leva-me*. Etiqueta de cartão e fio de algodão, etiqueta: 16 x 8 cm, 2010.

As imagens são também fragmentos, fracções de desenhos presentes em todas as matrizes que serviram de base à realização do trabalho global. Há neste procedimento uma intenção de repetir, aludindo, deste modo, aos rituais de espera, tal como aconteceu na série *Papel-encontrado: Linhas, Letras e manchas*.

Pareceu-nos que, nesta etapa do processo de investigação, haveria uma necessidade premente de re-unir os retalhos que compõem o corpo de trabalho, que são também retalhos das memórias do tempo. Louise Bourgeois costurou retalhos de tecidos e compôs com eles livros de artista, como podemos observar na imagem da figura 55. Annette Messager costurou retalhos de tecidos e acrescentou-lhe no final, o instrumento de que se serviu para a acção. Mas a natureza destes suportes apelava para que os agrupássemos, sem que, contudo, os uníssemos e os apresentássemos enquadrados/emoldurados/asfixiados.

Estas imagens assumem-se como objectos simbólicos que não podem ser mostrados dentro de uma caixa, cosidos em livro ou colados num outro suporte. Estas imagens habitam um suporte que existe para as transportar, para as exibir em espaços abertos a rituais de contemplação e de fé. Não importa considerar o factor dinâmico, porque não é nossa intenção intervir nelas de novo, dentro do âmbito deste projecto. Importa, pelo contrário, que haja uma relação estática entre o conjunto das imagens e o espaço onde é colocado. Só assim a instalação adquire o poder religioso que se pretende demonstrar. O sentido de transporte é inerente ao próprio objecto. Seria redundante falar dele. No entanto, a noção da leitura do trabalho é dada pela fruição estética na religiosidade que o trabalho contém, instalado num espaço. Consideramos que a melhor forma de apresentar estes objectos, é instalando-os sobre um muro ou uma parede, como se fosse um santuário, como um local de cariz religioso, onde existem objectos simbólicos (que podem ser imagens) usados em actos de culto. Poderia, em certo sentido, ser também um museu, já que hoje, ele “ocupa, exactamente, o espaço e a função que, outrora estavam reservados ao Templo, como local de sacrifício”, conforme nos diz Giorgio Agamben.¹¹³

¹¹³ AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006, pp. 12.

Todos os actos de culto que ocorrem, quer em museus quer em templos, vivem da impossibilidade de se possuir o objecto. Crê-se, e isso basta. Agradece-se como acto de recompensa, de resignação consciente de alguma coisa que não se domina, que não se conhece, mas perante o qual temos a necessidade humana de acreditar, para nos confortarmos perante a hostilidade que nos rodeia. O sacrifício é metafórico, envolve dádivas que resultam do resgatar de memórias em que a espera, ela sim, foi de sofrimento.

Tudo isto não passa de uma especulação teórica e prática na intenção de trazer para o presente criativo, elementos do pensamento, do sentimento, da emoção, através de palavras e imagens produzidas numa perspectiva feminina.

Falámos de retalhos. Retalhos são fragmentos. Fragmentos são pedaços de um todo. Aqui, estes fragmentos são importantes, analisados pelo confronto da existência das imagens no seu todo, presentes noutras impressões. Estes fragmentos de desenhos pretendem provocar um estímulo na vontade perceptiva e sensitiva face à forma reduzida. O interesse desta análise tem que ver com o enquadramento do tema desta investigação. Fragmentos associados a pedaços de memórias que teimamos em resgatar, mas que isolados do seu contexto e conteúdo são outra coisa a nível da percepção e da cognição. São também uma outra coisa a nível estético. É uma forma que toma uma dimensão de todo, mas que mostra partes que se apresentam como desenhos incompletos, inacabados. É também esta ambiguidade de formas que consideramos importantes e coerentes dentro do modo de pensar esta temática da espera. Fazem-se objectos, mas ao mesmo tempo mostram-se partes deles.

A eficácia das imagens produzidas: ensaio de uma exposição

*El termino representación no es exclusivo de las tradiciones gráficas del dibujo, la representación también es un concepto fundamental en el mundo del teatro. En general se utiliza en referencia a todo aquello que es imagen, imitación ou símbolo de una cosa.*¹¹⁴

Seguindo a linha de pensamento de Lino Cabezas, espera-se que o conceito de representação, dentro deste trabalho, tenha tomado o sentido de “símbolo de uma coisa”. Espera-se que as imagens comuniquem o sentido da espera traduzido através das características idiossincráticas de quem as produziu.

As imagens produzidas identificam marcas que fazem parte do arquivo de memórias, quer sob o ponto de vista cognitivo, quer do ponto de vista sensitivo. Estas imagens são também ensaios

¹¹⁴ GELABERT, Lino Cabezas – *Representación: Arte, Ciencia y Tecnología*. In: VELEZ CEA, Manuel, *El Dibujo del fin de milenio*. Granada; Universidade de Granada, 2001, pp. 100.

resultantes de uma luta permanente entre pensar, fazer, refazer, repensar, na tentativa de mostrar no corpo do trabalho informações que determinam o resultado das acções desenvolvidas.

Numa dada etapa do processo, levantou-se a questão de transformar a sucessão de imagens sobre papel numa outra coisa. Como poderia ser? Poderia um objecto concorrer, na sua eficácia, para a re-presentação do conceito Espera, com a sequência de imagens colocadas sobre a parede? Será que a narrativa contada folha após folha seria afectada no seu sentido, por confronto a um objecto, “coisa” tridimensional, em que a cadência ritual do processo prático e conceptual se inscreve numa só forma? Se assim fosse, que escala teria o objecto?

Foi dentro deste confronto de ideias, que decorreu a vontade de expor o trabalho, por forma a evidenciar a eficácia dos registos gráficos que promoveram em cada imagem-metáfora, o sentido dos efeitos da violência da guerra na perspectiva feminina de quem espera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Toute oeuvre d'art importante peut être considérée comme un événement historique et comme une solution trouvée à grand-peine à un problème. Que l'évènement soit original ou conventionnel, fortuit ou voulu, bizarre ou perfectionné, cela importe peu. La clé importante, c'est que toute solution nouvelle montre l'existence d'un problème qui a reçu d'autres solutions, et que l'on inventera vraisemblablement dans l'avenir d'autres solutions à ce même problème. Au fur et à mesure que les solutions s'accumulent, le problème se transforme.*¹¹⁵

Antes de mais, queremos referir que este estudo se traduziu numa procura em produzir novas formas de conhecimento, através da relação que se foi estabelecendo entre a prática de autores referenciados e a nossa própria prática artística; uma produção agradável e compensadora, quer a nível pessoal, quer a nível de conhecimento possível de ser partilhado com outros. Espera-se, pois, que se torne evidente as novas possibilidades de trabalhar um tema, evidenciadas nas soluções plásticas que foram sendo encontradas para resolver as questões levantadas dentro deste processo de procura de representação de um conceito.

A originalidade da investigação, é encarada no sentido de que este estudo é um novo ponto de vista, naturalmente passível de ser posto em causa, porque incorpora uma vertente subjectiva e reflexiva – natural no mundo da arte. Este estudo apontou para uma outra perspectiva de trazer para a prática artística, mais concretamente para o universo do Desenho e das Técnicas de Impressão, temas e abordagens que pudessem constituir matéria de reflexão futura e que se pudessem assumir de carácter pertinente, porque se relacionam com preocupações intemporais e inconclusivas.

A produção de imagens-metáfora, bem como os textos que, com elas, compõem o corpo de trabalho e que foram realizados no desenrolar desta investigação, tiveram como objectivo trazer para discussão a questão da problemática da guerra, cuja violência é sentida na espera, sendo aqui enfatizada a questão do género.

Que características comuns apresentam as obras dos artistas visitados com as imagens produzidas e aqui apresentadas? De que meios e modos se servem os artistas para resolverem as suas inquietações sobre assuntos desta natureza? Como os comunicam com eficácia? Os suportes livros são importantes na divulgação e propagação dessas inquietações? As imagens neles impressas serão marcas que visam sobrepor fragmentos de memórias pessoais, na intenção de se reterem na memória colectiva?

¹¹⁵ KUBLER, George – *Formes du Temps – remarques sur l'histoire des choses*. Paris: Ed. Champ. Libré, 1973, pp. 63.

O facto de se tratar de um assunto recorrente e que afecta um universo de inúmeras mulheres no mundo, ao qual pertencço por género e por partilha, acabou por motivar o estudo, a reflexão e a realização deste trabalho.

A repetição, enquanto metodologia de processo, é uma premente preocupação, quer a nível de pensamento quer a nível da prática de trabalho. Os rituais são repetições de pensamentos, gestos, acções e etapas. Esta forma de pensar é tão válida na prática da gravura, como meio de realização de uma imagem, como é igualmente válido na forma de sedimentar conhecimento, de evidenciar inquietações. É através de actos de repetição que estabelecemos comparações dentro do conhecimento que temos do mundo e que nos são úteis na promoção de outros estados cognitivos e sensoriais. A nível da prática experimental, é nos rituais de espera de cada etapa, repetindo-os, que se testa a eficácia das imagens, analisando as diferentes e sucessivas Provas de Estado, como foi acontecendo ao longo do processo. É também pela repetição que se confirma a ideia que queremos transmitir. Repetir é um acto de sobrevivência. Repetimos actos, gestos, palavras, desde que nascemos.

O processo que ensaiámos evidencia as suas potencialidades no que ele tem de criativo dentro da prática artística. Foram sendo tomadas notas, delineando estratégias, encetados diálogos, tomadas posições e decisões, por forma a deixar em aberto a possibilidade de as retomar, de voltar atrás e repensar e refazer tudo de novo. Contudo, há um tempo e um espaço que é exterior a todo o processo. E é esse também que se pretende que seja um acto de reflexão, através da mostra expositiva do que foi o próprio projecto.

*Feuerbach não disse que é preciso uma cadeira para perceber um quadro? Para quê a cadeira? Para que as pernas cansadas não perturbem o espírito. As pernas cansam-se se estivermos muito tempo de pé. Temos, então, o espaço da acção: o tempo.*¹¹⁶

Eis chegado o momento, o tempo do espectador – é esta a nossa convicção!

As palavras-chave enumeradas no início do nosso estudo, são em pequeno número, dada a forma como outras foram sendo repetidamente mencionadas ao longo do texto, por inércia das imagens e da reflexão. Contudo, partimos dessas palavras-chave como se fossem enunciados prévios, aos quais tivéssemos que dar respostas, muitas vezes para além do previsto. Mesmo assim, elas mantiveram-se como se fossem sentinelas militares, que serviram para focalizar o estudo, evitando o alargamento do campo de acção, perdendo-se assim, o sentido da matéria de análise. É sempre difícil sermos rigorosos sem nos dispersarmos. E isto não acontece só na investigação em arte, é uma situação transversal a todas as áreas de conhecimento. Inúmeros elementos se atravessam e diversas situações ocorrem, que fazem

¹¹⁶ KLEE, Paul (2001). *Escritos sobre arte*. Lisboa: Edições Cotovia, 2001, pp. 41.

‘perder o norte’. A construção de imagens-metáfora a partir de *tranças* e *novelos*, assumiu-se como uma tomada de posição pessoal consciente das fortes possibilidades de se tornarem eficazes na comunicação do conceito do tema Espera. O carácter de uma narrativa poética também se assumiu como possibilidade de aludir à ambiguidade de um contexto de guerra no que ele tem de verdade e de ficção. Esta narrativa também se assumiu ainda na selecção dos objectos tomados como ponto de partida e nas imagens produzidas a partir deles, traduzindo um universo feminino real, onde o entendimento das coisas e do mundo toma a forma de rituais, eles próprios envolvidos num ambiente de uma poética tipicamente feminina, dentro do contexto de uma dada época.

Os objectos/imagens criados têm a sua própria personalidade. Eles valem como corpo deste trabalho mas podem exhibir-se isoladamente, mostrando outra realidade: a que cada um lhe quiser dar, lendo-lhe a sua essência dentro do seu próprio contexto.

Como dizia Umberto Eco, não cabe ao autor dizer como se lê, mas sim explicar como fez.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio – **Profanações**. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.
- ALMEIDA, Paulo Freire de – **Diagramas e funções diagramáticas como imagens operativas**. In: *Psiax: estudos e reflexões sobre desenho e imagem*. Porto. N° 1 (Março 2002), pp. 39-49.
- ALMEIDA, Paulo Luís. **Tranferências imagem-acto: Louise Bourgeois**. [Em linha]. *Blog*. [Consult. 16 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://dp-arquivoerepatorio.blogspot.com/>>.
- ARTE-FACTO [hereges perversões] – **Helena Almeida**. [Em linha]. [Consult. 11 Nov. 2010]. Disponível na WWW:
<URL: <http://arte-factoheresperversoes.blogspot.com/2010/02/helena-almeida.html>>.
- ARTE-FACTO [hereges perversões] – **Marlene Dumas (1)**. [Em linha]. *Blog*. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível na WWW:
<URL: <http://arte-factoheresperversoes.blogspot.com/2010/07/marlene-dumas-1.html>>.
- ARTE-FACTO [hereges perversões] – **Marlene Dumas (2)**. [Em linha]. *Blog*. [Consult. 30 Ago. 2010]. Disponível na WWW: <URL:
<http://arte-factoheresperversoes.blogspot.com/2010/07/marlene-dumas-2.html>>.
- ATELIER PAIVA RAPOSO – **Os papéis**. [Em linha]. [Consult. 19 Dez. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://atelierpaivaraposo.wordpress.com/parcerias/>>.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da – **Novas Cartas Portuguesas**. 8ª. Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 2001.
- BENJAMIN, Walter - **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BEUYS, Joseph – **Hinter dem knochen wird gezählt – Schmerzraum (Behind the bone is counted – Pain space), 1983**. [Em linha]. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: http://obrasocial.lacaixa.es/StaticFiles/StaticFiles/97b37638ffe70210VgnVCM1000000e8cf10aRCD/en/joseph_buys.pdf>.
- BISMARCK, Mário – **Desenhar é o desenho**. [Em linha]. [Consult. 18 Out. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/19089/2/141.pdf>>.
- BOLTANSKI, Christian – **Archives de l'année 1987 du journal El Caso**. [Em linha]. [Consult. 13 Abr. 2011]. Disponível em WWW:
URL: <http://phomul.canalblog.com/archives/boltanski__christian/index.html>.
- BOURDIEU, Pierre - **As regras da arte: génese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURGEOIS, Louise – **Ode à l'oubli**. [Em linha]. [Consult. 6 Fev. 2011]. Disponível em WWW: URL: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=126543.
- CABEZAS GELABERT, Lino – **Representation: arte, ciência y tecnologia**. In: Manuel Velez Cea, *El Dibujo del fin de milenio*. Granada: Universidade de Granada, 2001, pp. 93-123.
- CADERNOS DE GRAVURA – **Notas para um entendimento teórico da gravura**. [Em linha]. *Blog*. [Consult. 22 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://cadernosdegravura.blogspot.com/>>.
- CALABRESE, Omar - **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- CAMUS, Renaud (introd.) – **Duane Michals**. [S.l.]: Thames & Hudson, 2009.

- CARLOS, Isabel - **Helena Almeida: dias quasi tranquilos**. Lisboa: Editorial Caminho, [2005?].
- CASTRO, E.M. de Melo e. - **Poética dos Meios e Arte High Tech**. Lisboa: Edições Veja, 1988.
- CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara – **A Gravura**. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.
- CHÁVEZ, Anja - **Infinite possibilities: serial imagery 20th Century drawings**. Wellesley: Davis Museum and Cultural Center, 2005.
- CRISTÃO, Catarina (2009) – **Escrever à mão mantém o cérebro mais activo**. [Em linha]. [Consult. 24 Nov. 2010]. Disponível em WWW: <URL: http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content_id=1716312&seccao=Sa%FAde>.
- DA VINCI, Leonardo - **The handwriting of the self**. In: ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 61-79 e 110-111.
- DAMÁSIO, António R. - **O sentimento de si: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência**. 11ª Edição. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.
- DÁRCY, Ann; VERNON-MORRIS, Hebe – **Le grand livre de la gravure: techniques d’hier à aujourd’hui**. Paris: Pyramid, 2009.
- Dicionário de Língua Portuguesa**, J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, 8.ª edição revista e actualizada, Porto: Porto Editora, 1999.
- Dicionário Universal da Língua Portuguesa**. 4ª Edição. Lisboa: Texto Editora, 2003.
- DORFLES, Gillo - **As oscilações do gosto**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- DRAAISMA, Douwe - **Las Metáforas de la Memoria: una historia de la mente**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- DUMAS, Marlene – **Against the wall**. [Em linha]. [Consult. 14 Abr. 2011]. Disponível em WWW: URL: <<http://www.artknowledgenews.com/2010-07-01-21-59-02-against-the-wall-by-marlene-dumas-opens-at-serralves-museum.html>>.
- DUMAS, Marlene – **The mother**. [Em linha]. [Consult. 10 Abr. 2011]. Disponível em WWW: URL: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/marlene-dumas-uma-pintora-da-vida-moderna>>.
- ECO, Umberto - **Como se faz uma tese em ciências humanas**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- FELIZ, Júlio da Costa – **Verniz mole**. [Em linha]. [Consult. 17 Out. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.gravurarte.hpg.com.br/page04.htm>>.
- FERNANDES, Lino – **Algumas contribuições para uma definição alargada de desenho**. In: Psiax: estudos e reflexões sobre desenho e imagem. Porto. N° 2 (Maio 2003), pp. 44-48.
- Fernando Pessoa por João Villaret – Liberdade**. [Em linha]. *YouTube*. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: http://www.youtube.com/watch?v=kNSK1HHi7mA&feature=player_embedded>.
- FILIPERSON INDÚSTRIA DE PAPÉIS Ltda. – **História do papel**. [Em linha]. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: http://www.filiperson.com.br/historia_papel.asp>.
- FISKE, John - **Introdução ao estudo da comunicação**. 9ª Edição. Porto: Edições ASA, 2005.
- FREITAS, Lima de - **O Labirinto**. Lisboa: Arcádia, 1975.

- FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Museu de Arte Contemporânea - **Circa 1968**. Porto: Fundação de Serralves, 1999.
- FUNDAÇÃO DE SERRALVES - **Goya: caprichos-desastres-tauromaquia-disparates**. Porto: Casa de Serralves, 1990.
- FUNDAÇÃO DE SERRALVES – **Marlene Dumas – contra o muro**. [Em linha]. [Consult. 30 Ago. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1756>>.
- FUNDAÇÃO DE SERRALVES. Museu de Arte contemporânea – **Lourdes de Castro, Manuel Zimbro: à luz da sombra**. Porto: Fundação de Serralves, 2010.
- GEDEÃO, António – **Movimento perpétuo: Pedra Filosofal**. [Em Linha]. *CITI*. [Consult. 14 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/antonio_gedeao/mov_perpet.html>
<URL: http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/antonio_gedeao/pedra_filo.html>.
- GEDEÃO, António – **Obra poética: António Gedeão**. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 2001.
- GOYA, Francisco de – **Las camas de la muerte**. [Em linha]. [Consult. 10 Abr. 2011]. Disponível em WWW: URL: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Goya-Guerra_%2862%29.jpg>.
- GREG KUCERA GALLERY - **William Kentridge**. [Em linha]. [Consult. 27 Jan. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.gregkucera.com/kentridge.htm>>.
- GUMPERT, Lynn; JACOB, Mary Jane (eds.) – **Christian Boltanski: lessons of darkness**. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1988.
- ISABA. International Society of Altered Book Artists – **ISABA Library Gallery**. [Em linha]. [Consult. 5 Dez. 2010]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.alteredbookartists.com/gallery/library/index.html>>.
- John Coplans** [Em linha]. *Wikipedia*. [Em linha]. [Consult. 11 Nov. 2010]. Disponível em WWW: <URL: http://en.wikipedia.org/wiki/John_Coplans>.
- JORGE, Alice; GABRIEL, Maria - **Técnicas de gravura artística: xilogravura, linóleo, calcografia, litografia**. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- JORGE, Lídia – **A Costa dos murmúrios**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- JUHEL, Françoise – **Dicionário da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- KANDINSKY, Wassily - **Do espiritual na arte**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- KENTRIDGE, William – **The nose**. [Em linha]. [Consult. 19 Mar. 2011]. Disponível em WWW: URL: <<http://www.barbarakrakowgallery.com/william-kentridge>>.
- KI-DUK, Kim – **Primavera, Verão, Outono, Inverno, Primavera**. [Documento electrónico]. Korea: Korea Pictures, L.J. Film/Pandora Film, 2004. 1 disco óptico (DVD)(96 min.): son., color.; 12 cm.
- KLEE, Paul - **Escritos sobre arte**. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.
- KUBLER, George - **Formes du temps: remarques sur l'histoire des choses**. Paris: Ed. Champ Libre, 1973.
- LUNDE, Paul (ed.) – **Grande livro dos segredos dos códigos: um guia ilustrado de sinais, símbolos, cifras e linguagens secretas**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.

- LYOTARD, Jean-François - **O inumano: considerações sobre o tempo**. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MACHADO, António – **Campos de Castilla: “O caminho faz-se caminhando”**. [Em linha] *Aventar*. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://aventar.eu/2009/10/06/a-maquina-do-tempo-o-caminho-faz-se-caminhando/>>.
- MAIA, Pedro Francisco Fernandes da Silva - **Máquinas de desenho e a representação da realidade: o mundo visto por uma janela**. Tese de Doutoramento em Desenho, Porto: FBAUP, 2010.
- MASSIRONI, Manfredo - **Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MAYNARD, Patrick - **Drawing distinctions: the varieties of graphic expression**. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- MEAGHER, Bill - **The Philadelphia Museum of Art presents Arshile Gorky: a retrospective**. [Em linha]. *CultureMob* 18 Nov. 2009 [Consult. 8 Fev. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://culturemob.com/the-philadelphia-museum-of-art-presents-arshile-gorky-a-retrospective/>>.
- MELO, Jorge Silva – **Bartolomeu Cid dos Santos: Por Terras Devastadas**. [Documento electrónico]. Portugal, 2009. Lisboa: Midas Filmes, RTP/2009 (DVD) 62 minutos, cor, 4/3, son., Português.
- MENERES, Clara – **Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe**. In: Panorama da arte portuguesa no século XX. Porto: Fundação de Serralves, 1999.
- MESSAGER, Annette – **The Messengers**. Paris: Ed. Pompidou, 2007.
- MIRÓ, Joan – **Collage**. [Em linha]. [Consult. 20 Out. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.joan-miro.info/collage.php>>.
- MOIGENIE, Victor [pseud.] - **A Mulher em Portugal, carta d’um estrangeiro**. Porto: Livraria Figueirinhas, 1907.
- MORE, Thomas – **Utopia**. Lisboa: Público, 2000.
- MORRIS, Frances (ed.) – **Louise Bourgeois**. London: Tate Publishing, 2007.
- MUSEUM OF MODERN ART – **Louise Bourgeois – ode à l’oubli**. [Em linha]. [Consult. 6 Fev. 2011]. Disponível em WWW: <URL: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ATA%3AE%3Avo98440&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&UC=>>.
- NEW MUSEUM - **William Kentridge: automatic writing**. [Em linha] *YouTube*. [Consult. 27 Jan. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk>>.
- NUNES, Hélio – **Porque o artista pode violar o livro?** [Em linha]. [Consult. 30 Nov. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.dedalu.art.br/artigos/200603.php>>.
- PANOFSKY, Erwin - **O significado nas Artes Visuais**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- PICK, Xavier - **War and Paint: Diary of a Modern Day War Artist**. [Em linha]. *BBC News*. [Consult. 18 Nov. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-11709058>>.
- PIMENTEL, Irene Flunser – **A cada um o seu lugar: a política feminina do Estado Novo**. 1ª Edição. Lisboa: Autora, Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011.
- PORTUGAL. Instituto de Arte Contemporânea – **Pinturas aerpostais: Eugénio Dittborn**. Lisboa: IAC, 1998.

PORTUGAL. Museu Nacional de Arte Contemporânea. Museu do Chiado - **William Kentridge: viagem à lua/Sete fragmento para Georges Méliès/O dia pela noite**. [Em linha]. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/24>>.

PORTUGAL. Museu Nacional da Imprensa – **O Triângulo da gravura: Japão – Portugal – Holanda**. Porto: Museu Nacional da Imprensa, 2008.

Psiax: estudos e reflexões sobre desenho e imagem. Porto. N° 4 (Junho de 2005).

RAUSCHENBERG, Robert – **Ozone Bus Billboard**. [Em linha]. [Consult. 16 Mar. 2011]. Disponível em WWW: URL: <<http://www.nurturenature.org/RRcatalogue5.pdf>>.

RECKITT, Helena (ed.) - **Art and Feminism**. London: Phaidon Press, 2001.

RIBEIRO, Agostinho (coord.) – **Do gesto à memória: ex-votos**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998. ISBN 972-776-010-4.

RIBEIRO, Joana Luísa da Silva Paradinha - **A auto-representação e a presença do outro: os múltiplos na arte contemporânea**. Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, Porto: FBAUP, 2007.

RODRIGUES, Ana Leonor M.Madeira – **Desenho**. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

RODRIGUES, Luís Filipe S. P. – **Desenho, criação e consciência**. [S.l.]: BonD-Books, 2010.

SALA 17 - **William Kentridge (1955-); Tudo é possível!**. [Em linha]. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://sala17.wordpress.com/2011/02/03/william-kentridge-1955/>>.

SANTOS, Márcia – **Colagravura (colagraph)**. [Em linha]. *Google Sites*. [Consult. 28 Out. 2010]. Disponível em WWW: <URL: <http://sites.google.com/site/marciasantos/colagravura>>.

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES – **As águas-fortes de Goya**. Lisboa: S.N.B.A., 1962.

TAPIÈS, Antoni – **A Prática da arte**. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

TAYLOR, Diana - **The Archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas**. Durham: Duke University Press, 2003.

VERÍSSIMO, Erico – **Gato Preto em Campo de Neve**. 2ª. Edição. Colecção Livros do Brasil. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».

WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM - **Arte gráfica alemã contemporânea**. Köln: Wallraf – Richartz-Museum, 1972.

WALTERS ART MUSEUM – **The repeating image: multiples in French painting from David to Matisse**. Baltimore: Walters Art Museum, 2007.

WIKIPEDIA - **Tinta nanquim**. [Em linha]. *Wikipédia*, actual. 21 Fev. 2011. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: http://pt.wikipedia.org/wiki/Tinta_nanquim>.

William Kentridge. [Em linha]. *Google images*. [Consult. 15 Mar. 2011]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.google.com/images?hl=pt-br&lr=&client=firefox-a&rls=org.mozilla:pt-BR:official&channel=s&q=William+Kentridge&um=1&ie=UTF-8&source=univ&sa=X&ei=xbCTTeWtMI2XhQfP4-X6CA&ved=0CDQQsAQ&biw=1280&bih=786>>.

Exposições visitadas (selecção):

Desenhos de Escritores. CCB – Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1 de Setembro a 2 Novembro de 2008.

Manuel Botelho: *Aerograma*. Galeria Fernando Santos, Porto, 7 de Março a 14 de Abril de 2009.

Yuriy Pogorelov. Maus Hábitos, Porto, 23 de Janeiro a 28 de Fevereiro de 2010.

Bartolomeu Cid dos Santos. Palácio Anjos/CAMB – Centro de Arte Manuel de Brito, Algés, Oeiras. 30 de Janeiro a 16 Maio de 2010.

Objectes Desclassificats. (exposição colectiva). Caixa Fórum, Barcelona, 12 de Março a 22 de Agosto de 2010.

Joseph Beuys: *Hinterdem Knochen wird Gezahlt-Schmerzraum*. Instalação permanente.

Marlene Dumas: *Against the wall*. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 3 de Julho a 10 de Outubro de 2010.

Ana Vidigal: *Menina Limpa, Menina Suja*. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 23 de Julho a 26 de Setembro de 2010.

