

A SOMBRA DO DESENHO

Joana Maria Pimentel Batel

**Dissertação
de Mestrado em Filosofia - Estética**

SETEMBRO, 2010



AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Filomena Molder, que me orientou neste estudo, pela sua constante atenção e aconselhamento, à disponibilidade e paciência com que leu e releu os vários momentos do trabalho e, sobretudo, ao modo exigente mas muito receptivo em relação à minha abordagem aos temas filosóficos através da arte.

Gostaria, ainda, de agradecer ao Francisco Tropa pela sua visita particular a propósito das obras pertencentes à Fundação Caixa Geral de Depósitos e donde também se falou dos desenhos de areia expostos na Galeria Chiado 8. Dessa longa conversa começou a desenhar-se a moldura deste trabalho.

À Doutora Ana Vasconcelos pela oportunidade que me deu de estudar as obras de Ana Hatherly pertencentes à Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão e pelo contacto com a artista.

À artista Ana Hatherly pelo breve, mas intenso, encontro, onde pude, sobretudo, privilegiar da sua força.

Quero ainda agradecer à Emília Pinto de Almeida por me facultar o seu estudo sobre o poeta Francis Ponge e por me oferecer o catálogo, com texto seu, sobre Ângelo de Sousa.

Agradeço, ainda, à RE.AL, onde trabalhei durante quinze meses e que me possibilitou ver a peça *I am here* várias vezes, para além, obviamente, do contacto diário com o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro.

Ao arqueólogo André Santos pelas informações úteis sobre as grutas de Cueva El Castillo.

Por fim, ao Fernando pela sua infinita paciência na última revisão e também a ele e à minha família pelo seu apoio. À Ritinha (†).

RESUMO

A SOMBRA DO DESENHO

JOANA MARIA PIMENTEL BATEL

PALAVRAS-CHAVE: desenho, origem, criação.

No preciso momento em que o homem têm consciência de que passando o dedo na areia demarca um espaço de que essa linha é fronteira, um universo de formas abre-se. Eis o ponto de partida do nosso estudo que, no entanto, cedo revelou que o desenho procede de um lugar bem mais fundo e que as suas linhas, pontos e manchas nos despistam na superfície.

Ao longo desta investigação, seguimos no enalço do desenho e encontrámo-lo nos gestos mais primitivos e, sobretudo, na compreensão mais simples das coisas do mundo. O nosso objectivo firmava-se na origem desta prática artística, ou melhor nas origens, mas estas foram-nos sempre vedadas, deixando, contudo, o seus rastos de sombra pairando indeléveis.

A iniciar esta análise tínhamos o problema de pensar o desenho de forma teórica, quando ele, desenho, se funda inegavelmente na imagem. Observámos, assim, a natureza do sinal, enquanto forma mais elementar do desenho, reflectindo sobre a sua natureza paradoxal, i.e., mesmo sendo elemento fundador da abstracção, tem em si um vínculo inabalável e insubstituível com o corpo físico do homem, a sua geometria e mecânica. Desse modo, gestos orgânicos como levantar, baixar, coçar, bater, repetem-se e transformam-se em gestos criativos, da caça, da dança, do desenho. Mas esta relação

com o corpo humano mostra ser mais anterior, ela vem das próprias dinâmicas corporais como a respiração, o batimento cardíaco, o pestanejar, que se revelam fundamentais na apreensão mais nítida dos ritmos que estarão na origem dos sinais. Foram aqui decisivas as referências de André Leroi-Gourhan e Luc Benoist.

Todavia, essa ambiguidade entre a aferição do corpo e abstracção foi mote para uma constante averiguação do que surge primeiro e onde cruzámos com o problema da mimésis, o entendimento das formas da natureza e o modo como elas ganham peso e carne na linguagem do desenho.

Partindo do conceito goethiano de *Aperçu* reflectimos sobre como compreendemos as coisas que nos rodeiam, procedendo a uma síntese de todas as suas particularidades em todos os seus exemplares, uma síntese que se revela num esboço da sua forma original, um contorno da forma ideal. Esta compreensão tão profunda não trilha apenas o desenho, como revela a origem do acto criador.

Contudo, foi importante perceber como essa compreensão das coisas era estimulada. Encontrámos no texto *Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana* de Walter Benjamin considerações absolutamente determinantes sobre essa comunicabilidade entre as coisas e o homem e o modo como na linguagem se impregna, de modo indispensável, o julgamento, abrindo caminho à subjectividade, i.e., a uma linguagem cheia de matizes.

Mas nenhuma destas considerações teria tanta magnitude se para nos ajudar não tivéssemos as imagens impressionáveis de quatro artistas portugueses contemporâneos, mas de gerações e sensibilidades diferentes, que tornam mais visíveis algumas reflexões, senão mesmo intuições, sobre o desenho. A artista e poeta Ana Hatherly, os escultores Ângelo de Sousa e Francisco Tropa e o coreógrafo e bailarino João Fiadeiro. Pelo meio ficam os anónimos 'homens das cavernas' dos quais somos imensamente devedores.

ABSTRACT

A SOMBRA DO DESENHO

JOANA MARIA PIMENTEL BATEL

KEY-WORDS: drawing, genesis, creation.

In that specific moment in which man realizes that by sliding his finger through the sand marks a space in which that line is the frontier, a whole universe of forms arises. This was the starting point of our study but soon showed, however, that drawing comes from a far deeper place and lines, dots, spots deviates us at the surface.

Throughout this investigation, we followed the path of drawing and we found it in the more primitive gestures but, mainly, in the more basic understanding of the *things of the world*. Our goal was set at the genesis of this artistic practice, at the origins, but they were always cut off to us, leaving however, its trace of shadows hovering indelible.

At the beginning of this analysis we assumed we could think about drawing, theoretically, when in fact, drawing is founded, undoubtedly, in the *image*. Thus, we observe the nature of the *sign* as the drawing's most basic form, pointing out its paradoxical nature, meaning that, as a founding element of abstraction, has within an irreplaceable and steady bond with man's physical body, its geometry and mechanics. That way, ordinary organic gestures such as standing up, sitting down, scratching one's self, knocking on something, recur and transform into creative gestures, those of, hunting, of dance and of drawing. But this correlation with the human body goes back, coming from the inherent corporeal dynamics – such as breath, blinking, the heart beating, - that prove to be crucial to a more vivid awareness of the rhythms that are at

the core of signs. At this point, André Leroi-Gourhan and Luc Benoist's notes were decisive.

However, that ambiguity between the recognition of the body and abstraction was the reason for a constant ascertainment of what comes first, coming across with the mimesis issue, the assessment of nature's shapes and the way in which they gain weight and flesh in the language of drawing.

Starting from the goethian concept of *Aperçu*, we wondered about the way we understand things that surrounds us, following up a synthesis of all its singularities in all its samples, a synthesis that shows itself as a sketch of its primary shape, a contour of the ideal form. This deep assessment doesn't just mark a trail of the drawing, it unveils the genesis of the creative act.

Nevertheless, it was important then, to understand how that knowledge of things was stimulated. In Walter Benjamin's essay "On Language as such and the language of Man", we found absolutely crucial aspects about that communicability between things and Man and the way in which judgment incorporate language, breaking way to subjectivity, i.e., to a language that is full of shades.

But none of this considerations would have such broad magnitude without the aid of impressive pictures from four contemporary Portuguese artists of different generations and sensibilities, which brought to light some thoughts, if not intuitions, about drawing: poet and visual artist Ana Hatherly, sculptors Ângelo de Sousa e Francisco Tropa and choreographer João Fiadeiro. In between, remain the anonymous "cavemen" whom we are immensely in debt.

ÍNDICE

1. A sombra	1
2. O sinal	3
3. O que vem primeiro	7
4. Desenho e escrita	15
4. 1. Os signos	28
4.1.1. O conhecimento dos deuses	36
5. Lições de desenho	46
6. O instrumento dos instrumentos	55
Conclusão	62
Bibliografia	66
Lista de Figuras	70

A SOMBRA DO DESENHO

Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.

Clarice Lispector

1. A sombra

A paisagem cantábrica no norte de Espanha guarda, no seu interior, um poderoso indício dessa fonte inesgotável que é a imaginação humana. No ventre da terra, na conhecida Cueva El Castillo, em Puente Viesgo, encontra-se inscrita na parede da gruta parte do corpo de um veado. Tanto a qualidade do traçado como a figura do animal fazem parte do universo arqueológico já compreendido e estabilizado, pelo que poder-se-ia localizar a imagem quanto à temática como também ao período histórico datável. O veado, o touro, o auroque, o cavalo, são as figuras centrais do mundo paleolítico, antes de mais alimento e com isso a possibilidade de sobrevivência do homem e o seu sucesso. Contudo este animal não representado na sua totalidade só tardiamente se mostrou num golpe de luz que o fez ligar à terra e à carne da imaginação: a figura do veado completa-se a partir da união entre os traços do desenho gravado na pedra e a sombra projectada de duas estalagmites que compõem as patas traseiras do animal. Esta metamorfose do corpo do animal entre os sulcos na pedra e a mancha negra não revela apenas a capacidade de percepção e compreensão das formas e o que elas sugerem, como nos mostra, de um modo mais pleno, como o homem *sente* tanto aquilo que lhe aparece como aquilo que desaparece. O veado de El Castillo leva a crer, que o homem conhece já a eficácia da sombra, uma vez que ela é tão necessária quanto a luz na revelação das coisas, ou mais exactamente, é pela relação de luz e sombra que as coisas se tornam visíveis. Inversamente, o encadeamento sofrido pela luz forte cega tanto como o breu nocturno.

Regressando ao presente, em 2003, o coreógrafo português João Fiadeiro apresentou-nos a peça *I am here*. Ela começa com o bailarino de costas para o público e iluminado por um potente foco de luz que projecta atrás de si a sua sombra negra, alongada e imensa, enquanto toda a sala se encontra em penumbra (Figura 1). A imagem permanece durante largos minutos até a luz enfraquecer dando lugar à escuridão. A

negrura ecoa sons duros, secos que tanto sugerem o arrepio da ponta de um lápis na superfície do papel, como remetem para o som áspero do papel a rasgar; trata-se da obra *Vê-me* da artista Helena Almeida, que a peça *I am here* evoca. De repente acende-se e apaga-se uma luz branca, rápida. Segue-se mais um momento negro até que se acendem as luzes brancas do cenário. Uma longa tira de papel cenário serve de caixa branca, o espaço que o bailarino tem para dançar. Fiadeiro sai do lugar onde estava para ir desenhar na parede em frente a si a imagem captada aquando do *flash* de luz. Parte sem levar consigo a sua sombra, ficando esta presa ao chão, ao desenho daquela presença que já lá não está. A sombra ficou sozinha.¹

Não existe uma relação de influência entre a imagem do veado na Cueva del Castillo e o “enunciado” de João Fiadeiro. O bailarino procurou apenas reinventar a obra de Helena Almeida nas formas da dança contemporânea, enquanto o homem que produziu a imagem do animal atendeu sobretudo às formas do espaço. Há, porém, claras ressonâncias entre ambos que vão muito além da presença da sombra: o veado só se completa com a sombra cenográfica dos elementos naturais da gruta, da mesma forma que o universo plástico de Helena Almeida só se realiza por meio do espaço imaginário do atelier, que é também um espaço cenográfico. O cenário é, então, o elemento que possibilita a criação, intui a presença para lá daquilo que existe na realidade.

Para os investigadores da arte rupestre o exemplo de El Castillo é essencial para compreender como o elemento cenográfico pode desempenhar uma narrativa, na medida em que dele se origina um desenvolvimento da figura a partir das características dos elementos plásticos que a compõem, características que têm que ver com a expressividade da sombra, da sua imaterialidade, efemeridade, transitoriedade, com a sua relação misteriosa com a luz facultada pela chama do fogo e da presença daquilo de que a sombra é sombra. A sombra é um rasto que se esvanece na escuridão ao contrário dos traços gravados, ou do decalque das mãos, que continuarão lá mesmo sem a luz. É certo, porém, que o mundo só ganha forma por meio dessa relação de luz e sombra, relação que conhece também a variação, a saturação, enriquecendo o mundo com infinitas matizes e entre elas a profundidade. A sombra aparece e desaparece, tal como a luz, e nesse aparecimento revela o lado negro e o lado brilhante das coisas. Mas a sombra de Fiadeiro permanece, transformando-se, desta feita, em desenho. A figura tinge a superfície branca com pigmento negro; estendida no chão, ela sustenta o espaço

¹Cf. João Fiadeiro na conversa entre o bailarino, Helena Almeida e Delfim Sardo. *I am here. João Fiadeiro*. Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004, p.19.

de atelier, delimitado pelo papel cenário, onde o bailarino repetidamente ensaia diferentes movimentos. Depois de cada movimento, o bailarino retoma a posição inicial. Após a luz se apagar, inicia de novo a dança, espalhando o pó preto para lá da forma humana e originando o aparecimento de outros rastros.

2. O sinal

“Coisa alguma iguala a beleza de uma inscrição latina, votiva ou funerária: essas poucas palavras gravadas na pedra resumem com uma majestade impessoal tudo o que o mundo precisa saber de nós.” (Marguerite Yourcenar, 1992, p.36)

A primeira dificuldade da tarefa de pensar o desenho prende-se com a natureza da inscrição, cuja marca é visual e bidimensional. Tal, reflecte, desde logo, a relação orgânica do homem com o acto de inscrição: uma afecção do corpo, da “substância nervosa” (Francis Ponge, 1988) que reage aos estímulos visuais, sonoros ou tácteis, contraindo-se, tremendo, batendo, riscando. Traçar implica, assim e em primeiro lugar, o equilíbrio do corpo físico, a sua posição confortável relativamente ao plano de inscrição, seja a superfície da pedra, seja a mesa de trabalho. Esse corpo encontra-se concentrado na força da mão; na acção coordenada da mão com a amplitude do braço, na direcção do olhar, que se aplicam à necessidade de responder, antes de mais, à energia dos impulsos rítmicos e não à cópia das formas da natureza. Na verdade, inscrever não apenas se relaciona com a observação de algo, com a opticidade ou a predominância da visão, como está eminentemente ligado ao sentido háptico e acústico. Isto significa que essa sensibilidade táctil e sonora dispõe o corpo a movimentos fundadores da prática da inscrição, movimentos orgânicos do próprio corpo do homem que este tende a mimar, como por exemplo o coçar e a catar, dando origem a um segundo tipo de acção, semelhante à forma das primeiras mas que se duplicam e adequam pela vocação inata que têm para o acto de inscrever. Surge o picotar, o riscar, o borrifar. Os gestos dos quais derivam têm essa generosidade de possibilitar a criação da imagem: o sopro que expelle o sumo azedo de um fruto ácido, serve, da mesma forma, para projectar o colorante sobre a mão que deixará a sua forma negativa na parede; o som cadenciado do gotejar atravessa a carne fremente impulsionando o braço a bater, a picotar. Contudo, em nenhum momento um sentido pode substituir o outro, apenas lhe é

concedido restituir o que ao outro escapa: as ínfimas tensões musculares dos lábios no esforço de assobiar são preciosas tanto para aquele que procura produzir o canto, como para aquele que desenha o rosto do cantor. Por seu turno, a imagem, faz desaparecer o gesto originário chamando a si cada movimento pelas suas qualidades técnicas, tomemos o exemplo do picotado que parece derivar da mão que bate para matar um insecto ou para cativar a atenção. Os gestos do homem vão, deste modo, dividindo-se, ou ao invés, multiplicando-se, do sopro para o borrico, do coçar para o rascar, do tremer para o martelar. A vibração, a palpação, devolve ao ritmo a constância ou a variação, a simetria ou a repetição, assumindo formas que progridem para a determinação de um conteúdo-forma: as ondas da água, as gotas de chuva, a espiral do búzio, através de um processo simbolizante. A imagem visual depende, assim, tanto do olho que vigia o mundo, como do favor da pele, da boca ou do ouvido.

Não obstante essa consonância e complementaridade dos sentidos, a inscrição é sempre um sinal, uma marca visual, que assimila e nos devolve tudo aquilo ‘que precisamos de saber’(Yourcenar). Fala-nos em todas as línguas pela sua “voz mineral, de fósseis, de pedras, de esquecimento” (Vergílio Ferreira, 1997, p.49). Ironicamente, se no sinal se encontra todo um saber do mundo, é a sua capacidade de gerar mundo que permanece um enigma. Se parece, à partida, que o acto de inscrever é impelido pela afecção nervosa do corpo aos estímulos sensoriais, sobretudo os rítmicos, o que faz dos ritmos gráficos imagem de qualquer coisa, é a condição daquele que os olha, estar preparado para os ver. Dito de outro modo, o imperativo da inscrição é dar imagem, enquanto os ritmos revelam ser “princípios da possibilidade do aparecer” (Maria Filomena Molder, 1995, p.272), pois na repetição rítmica surge a variância e dela novas formas do aparecer, mas estes só aparecem àquele e são inscritos por aquele que já conheceu os mistérios da imagem², da sua capacidade de devir, de dar-se por uma coisa, isto é, tornar-se análogo (processo simbolizante): pontos que são chuva; círculos concêntricos do sol, pedras tumulares. O sinal guarda um duplo segredo: o desígnio do gesto e o aparecer da visibilidade.

Retomando o problema inicial, o pensamento do desenho, como aliás, todo o pensamento estético, caracteriza-se pela abstracção liderada pela reflexão das sensações,

²Na máxima n.º 775, Goethe expõe de forma magistral o modo como o ritmo aponta a todo o instante para a revelação e é precisamente nessa força do desvendamento que o homem parece ser invadido pela graça da verdade: “O ritmo tem qualquer coisa de mágico. Chega a fazer-nos acreditar que o sublime nos pertence.” In GOETHE, Johann Wolfgang von – Máximas e Reflexões. José Miranda Justo (trad. e notas), Relógio D’Água, Lisboa, 2000, p.194.

isto é, pela síntese da matéria sensível, uma síntese que une toda a diversidade sensível pesando, assim, o mundo naquilo que ele tem tanto de compreensível como incompreensível. Pensar o desenho, aqui, significa, então, criar elos entre algo visual, concreto – um sulco gravado na pedra –, e conceitos que seguem lógicas discursivas, que necessariamente orientarão a um entendimento outro daquele que se apresenta pela imagem, seja desenho, pintura, ou mesmo texto – o caso da escrita comporta uma dualidade que a torna absolutamente paradoxal, pois, conquanto seja subsidiária do discurso não é menos forte a sua relação directa com o desenvolvimento da linha do desenho, que nas suas acentuações, inclinações, dobras, foi dando forma à letra, ao alfabeto.

Porém, essa transformação da visualidade em verbo, das formas desenhadas para a escrita teórica, exige, desde logo, considerar que essas lógicas discursivas possam tomar o partido da visualidade, não como substituição mas como tradução. É aí que surge o problema desta transformação, pois há algo na visualidade que é indizível, reservando nessa mesma particularidade a sua fulgurância. Entre o desenho e a escrita não existe apenas a divisão de um *medium*, outrora unido pela mesma imagem – a imagem pictográfica –, mas também, a restituição das formas da natureza, quer pela escrita, quer pelo desenho, tem diferentes alcances. A máxima que diz que uma imagem vale mais do que mil palavras esquece que a própria palavra não só advém da imagem, como “regressa à visão” procurando devolvê-la (Maria Filomena Molder, 1995, p.185), contudo, por outro lado, sustenta-se que o desenho provém mais fundo do que a palavra e nesse fundo não atravessado pela palavra guarda, 'repousado', aquilo que a ela escapa. Talvez, por isso, seja tão irresistível interpretar o desenho, como ilustrar o texto, numa espécie de complementaridade essencial baseada respeitosamente na sua diferença. Por conseguinte, entre desenho e escrita parece haver uma transformação genética recíproca, uma metamorfose indistinta que torna cada qual a original, isto é, uma é tradução da outra e vice-versa. É esta compreensão de uma tradução que defende e salvaguarda as diferenças de cada uma; desenho e escrita são linguagem humana expressa de modos diferentes, por isso mesmo são indizíveis, não se podem substituir como modos idênticos: a palavra não se presta como desenho nem este se toma como palavra, e no entanto quando vejo um desenho, falo, bem como, quando escrevo, desenho. Esta indiscernibilidade entre a experiência do desenho e a experiência da palavra funda-se, irremediavelmente, não apenas na acção de inscrever, comum às duas, ou do conforto

do corpo, a sua posição e força, a resistência da mão, mas na experiência de mergulhar numa outra profundidade, que ambas proporcionam, uma profundidade que se encontra à tona, que despista o olhar enquanto funda a visão numa visibilidade mnemónica e criativa. Acresce ainda, que tanto na escrita como no desenho há uma correlação inelutável com a imagem, o que os torna meios, ‘passagens’ para o aparecimento da visibilidade. A imagem aparece mas, como diria Paul Klee, com “centro de gravidade” diferentes.³ Pensar o desenho não é o mesmo que pensar desenhando, pelo que essa intenção de teorizar o desenho ficará para sempre constante à validade da palavra e aí está a diferença entre fazer e pensar, desenhando e teorizar o desenho.

Todavia, o problema do desenho que nos vai acompanhar ao longo desta investigação, não tem tanto que ver com os conceitos atribuídos às coisas, aos sentidos, ou às suas ligações - que produzimos espontaneamente numa espécie de intuição da linguagem das coisas -, mas antes com a própria origem e compreensão do acto de inscrição e a sua relação intrínseca com todas as formas da natureza, seja a natureza do homem seja a própria natureza que nos rodeia. Esta interdependência entre os traços e sinais do desenho e a natureza situa a análise nas manifestações simples: da incisão que a mão, munida de uma pedra angular e afiada como um gume, faz na casca de uma árvore; da sombra projectada no chão tingindo-o de formas; bem como, na inclinação, equilíbrio, temperança dos gestos do corpo.

Por essa razão, este estudo sobre o desenho não se irá deter sobre as suas técnicas e o que elas possibilitam na multiplicação de sentidos, porque desde logo o desenho encontra-se muito longe da mera formalização no espaço da folha de papel, para cunhar todas as superfícies imagináveis ou até mesmo revelar-se na própria imaginação enquanto imagem mental⁴. As questões que nos ocupam também não se referem à historicidade do desenho. Pois, mesmo quando relegado ao esboço ou à prática descontraída da procura das formas, dos movimentos, densidades, o desenho

³KLEE, Paul – *Escritos sobre arte*. Catarina Pires e Marta Manuel (trad.). Edições Cotovia, Lisboa, 2001, p.19.

⁴Para além da clara relação morfológica e etimológica entre as palavras desenho e design, nas artes do espectáculo o acompanhamento musical e a iluminação são muitas vezes identificados como desenho de som e de luz, ou design de som e luz. No caso do som, a relação parece mais ambígua por não existir uma imagem visual passível de ser percebida. A envolvimento sonora parte de uma composição em profundidade – a própria sala de espectáculo – que será atravessada por elementos sonoros, direccionadas como linhas, localizadas, como pontos, reagindo em planos de profundidade e criando então, o que se chama, imagens sonoras, corporais e mentais.

revela ser tão permeável a um certo 'modo de ser desenho', que se relaciona indubitavelmente com um modo histórico, isto é, uma abordagem comum e específica na resolução dos problemas visuais, localizável num momento concebido pelo pensamento contemporâneo do que possa ter sido o pensamento do passado, a partir das imagens que esse passado nos conta. Tal não significa que haja uma subordinação da prática do desenho ao próprio processo histórico, pois são, precisamente, as mudanças ocorridas no seio do próprio entendimento geral do desenho⁵, que definem as circunstâncias históricas. Essas correntes da história, esses 'gavetões' classificadores, mesmo que de modo grosseiro tendam a generalizar as diversas características ao jugo de um determinado conceito, são ainda o único modo possível de organizar séculos de cultura e desenvolvimento humano. Todavia, aquilo que instiga esta análise é saber, antes, como surge o desenho. Como o vimos e reconhecemos? O que é ele?

O que nos move é a possibilidade de encontrar em desenhos contemporâneos rastros do que se pode chamar gestos fundadores do desenho, procedimentos que relevam a interdependência entre o corpo e a inscrição, os efeitos da intelectualização dos traços e de que modo como estes expressam, significam e simbolizam.

Os desenhos de areia de Francisco Tropa, as escritas-imagem de Ana Hatherly, o desenho arquitectónico de Ângelo de Sousa e o pigmento negro de uma peça coreográfica de João Fiadeiro servem de pedras-de-toque para a inquirição dos sinais e as suas ligações, tanto telúricas como metafísicas. As leituras das obras não lhes servem de crítica, história ou descrição, apenas procuram ir ao encontro de algumas reflexões sobre as origens do desenho.

3. O que vem primeiro

“Não se sabe quando estiveram os capitéis coríntios no alto das suas colunas: só se recorda de um deles que por muitos anos numa capoeira manteve a cesta onde as galinhas punham os ovos, e dali passou para o Museu dos Capitéis, em fila com os outros exemplares da colecção. Já se perdeu a ordem da sucessão das várias eras; que houve uma primeira Clarice é crença bem difundida, mas não há provas que o demonstrem; os capitéis poderiam ter estado nas capoeiras antes de irem parar aos templos, as urnas de mármore poderiam ter sido semeadas com manjerico antes de o serem com ossos de defuntos.” (Italo Calvino, 2006, p.109)

⁵Do desenho em geral, pois pressupõe que haja uma tendência tão natural quanto universal, isto é uma sensibilidade comum e partilhada pelos homens e não imposta por uma posição pessoal, e que num período de tempo distinto se revela por um olhar que vê as coisas de determinada maneira.

O desenho parece surgir naturalmente das coisas, quer daquelas que já existem e habitam este mundo, como daquelas que lhe acrescentamos através dos nossos gestos. No entanto, esse encontro é tudo menos óbvio, pois o caminho para o reconhecimento das formas exige uma percepção e compreensão qualitativa que distinga e divida os diversos objectos pelas suas qualidades, agrupando-os segundo parâmetros como a forma, o peso, o cheiro, a dureza, o sabor. Essa contemplação sobre o que parece igual e diferente, a concentração nos pormenores e a sua transposição para o cálculo, que divide, soma, subtrai⁶ é ainda síntese, pois relaciona grupos de propriedades: esfericidade; tonalidades da cor, do som; densidade. Se o desenho aparece, à partida, sem fazermos caso, revelando a sua natureza transversal e estrutural nas coisas, isso não significa que lhes pertença. O homem reconhece nas coisas a sua estrutura desenhística e desse reconhecimento realiza o desenho, através do riscar e bater. Nesse sentido, o desenho inscrito é uma realização do homem, uma operação mental e sobretudo manual (faber)⁷ sobre aquilo que os olhos vêem, o corpo sente, o ouvido ausculta e que tende a identificar nas coisas aquilo que é desenhável. Todavia, é necessário salvaguardar que a visibilidade do desenho, o seu aparecer, não se destina apenas a ser identificado pelo homem. O desenho aparece a todos os seres da natureza, mas só a alguns lhes pode significar alguma coisa. O desenho circular da ave de rapina nos céus não enuncia para o coelho à entrada da sua toca o mesmo perigo que para a gazela que repousa por ali. Já o desenho das pegadas de um felino tem uma importância para esta que não tem para o coelho.

O desenho é, então, *tudo*. Só que no homem o desenho torna-se uma *physis* na qual o homem se relaciona com o universo a partir da imagem que dele pode traçar. Assim, o desenho começa por delinear aquilo que segura as formas das coisas: as linhas de força que descrevem em primeiro lugar a posição-direcção e só depois a organização

⁶Hugo von Hofmannsthal di-lo de modo sapiente, como as operações, para nós simples, de dividir, somar, etc, constituem uma actividade tão desenvolvida e “amadurecida” do conhecimento humano e vice versa, só aquele que sabe dividir o que está misturado se formou plenamente: “Amadurecer significa separar de forma mais nítida, ligar de forma mais íntima.” In HOFMANNSTHAL, Hugo von- *Livro dos amigos*. José A. Palma Caetano (trad. e pref.), Assírio & Alvim, 2002, p. 67.

⁷Como nos diz o historiador Luc Benoist, num primeiro momento, o conhecimento das coisas advém da transformação do corpo que deixa de se apoiar nos quatro membros e passa a ser bípede, bem como manual quando a mão liberta do chão agarra e manipula as coisas. Cf. BENOIST, Luc – *Signos, símbolos e mitos*. Paula Taipas (tradução), Edições 70, col. Perspectivas do Homem n.º 48, Lisboa, 1999, p.40.

formal.⁸ Dito de outro modo, face ao mundo que o rodeia, cheio de formações variadas, manifestações e fenómenos diversos, matizes, o homem parece naturalmente impelido a “sacrificar” tudo isso em linhas, pontos, manchas, cor, dimensão, num processo, desde logo, de síntese: a chuva intensa, a sua cadência sonora e visual revelam-se copiosos traços curtos, severos, inclinados ou mesmo verticais. É necessário, porém, compreender que esta síntese não ocorre por uma vontade de simplificar, antes resulta da condição absolutamente primordial e fundadora do conhecimento que apreende, de imediato, o valor da totalidade a partir do conjunto de todas as particularidades. Defende-se, assim, o poder das particularidades, da plena noção dos pormenores, pois eles não são encontrados apenas num segundo olhar, numa vigésima audição, numa quarta palpação, mas logo no imediato instante em que se dão a conhecer. Ou seja, que numa primeira percepção, num primeiro escutar, toque, o homem apreende todas as particularidades, no entanto, só colhe o que lhe parece ser essencial para a objectivação da coisa num sinal, seja visual, sonoro ou táctil. Ele abrevia essa mesma totalidade ao essencial, porque a totalidade dos particulares é excessiva. Por exemplo, o Senhor Palomar (Italo Calvino) pretende observar uma onda e, para isso, olha as ondas a elevarem-se da massa líquida do mar até o seu peso as dobrar e elas se quebrarem, marulhantes, inundando a costa. O Sr. Palomar “colhe”, de tanta beleza, os seus possíveis aspectos e movimentos e quando vir que se repetem, então sabe que já conhece todas as formas das ondas e delas pode desprender e determinar finalmente a *onda*. As próprias coisas parecem, deste modo, exigir, num primeiro lance, ser apenas contorno, vector, ritmo, para não incorrer na distração dos pormenores, na sensação de incompletude, de falha ou mesmo erro. Além do mais, aquilo que é essencial nas coisas (e que por isso se repete, ou melhor, é comum a todas elas) assinala-se nessa síntese como a sua totalidade, tomemos o exemplo de um caracol onde basta a espiral para o apontar.

Desse ponto de vista, o filósofo alemão Goethe fala de uma consequência inevitável: aquela que leva o homem a suspender qualquer relação com a singularidade, com a diversidade, por não poder existir outro modo de relação com o mundo senão por selecção do que é crucial e inequívoco, pois, de outra forma, deter-se na multiplicidade

⁸Uma professora de desenho costumava dizer muitas vezes que o *desenho não é crochet*, não começa numa ponta e acaba noutra, antes, começa desde logo na imposição da linha vertical que irá sustentar a forma e depois, pela elaboração das formas gerais, como blocos que se vão moldando, a pouco e pouco, e assemelhando-se às formas percebidas.

de circunstâncias levaria o homem à loucura, i.e., o carácter inesgotável das coisas que levaria-o à mania pela coisa⁹.

Goethe chama-lhe um *Aperçu*, um esboço que colhe a *flor* das coisas, o seu valor mais elementar e imediato, e que, segundo o filósofo, é por isso a imagem que melhor apresenta uma coisa, uma vez que esse esboço busca na coisa aquilo que lhe é vital.¹⁰ E fá-lo de modo recíproco, i.e., reconhece a coisa e é reconhecida por ela. Tomemos o exemplo de um búzio, a concha espiralada insinua o desenho de uma espiral, este desenho é uma forma geral que resulta da síntese (*Aperçu*) de todos os exemplares do búzio, e é esse desenho, que ao mesmo tempo, aponta para o búzio. Ao invés, desenhar uma forma mais elaborada, que, retomando o nosso exemplo, compreenda os diferentes comprimentos dos arcos da espiral do búzio, que compreenda uma característica específica da concha, uma diferença de cor, etc, pela sua ambição, pelo pormenor, pelo tempo da realização das formas, passando por elementos e estruturas de composição que servem de mediação,¹¹ só pode levar o homem a se enredar na descoberta incansável de

⁹Cf. “...cada dia se descobrem nas coisas novas relações a nós ou delas desperta em nós sempre qualquer coisa, quer dizer, as coisas são infinitas.” In MOLDER, Maria Filomena Molder – *O pensamento morfológico de Goethe*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1995, p.469.

¹⁰Assim, diz Goethe: “Sim, talvez devêssemos dar-nos por satisfeitos. Qualquer tentativa de desenvolver os pormenores não pode ter êxito, mesmo para aquele que apreendeu o todo. É próprio do poder humano um conceito universal, uma apreensão em conjunto do que é recíproco, com eliminação do extra-sensorial.” In GOETHE apud Molder, *Ibidem*, p.470.

¹¹São extraordinárias ‘as boas práticas’ do desenho à vista, no uso do lápis como régua de medição do objecto à distância, bem como o fechar um dos olhos para que o ponto de fuga da imagem seja único e rigoroso, ou a divisão da superfície de inscrição em partes seguindo uma grelha de composição estabelecia *a priori*. Nas aulas de figura humana, o estudante aprende, logo na primeira lição, que deve estabelecer uma linha vertical subdividida em segmentos distribuídos segundo a medida da cabeça, localizando assim os pontos vitais da figura: a linha do peito, os joelhos, os pés. Pelo que qualquer diferença do corpo real em relação ao cânone intermeditado pela grelha é precisamente restabelecida por esta; o corpo ajusta-se com maior ou menor realismo à realidade do esquema. A esse propósito, num texto muito incisivo dedicado à grelha, Rosalind Krauss reflecte sobre as qualidades desta, sobretudo no período moderno em que ela deixa de estar sumida na obra enquanto estrutura, para vir à superfície e tornar-se a própria obra. Essa autonomia abre caminho a relações antitéticas, na medida em que possibilita contrariar as propriedades objectivas, atemporais e não simbólicas da grelha, permitindo a esta deixar-se tocar pela emotividade, pelo tempo, pela narrativa. No que respeita à representação, Krauss analisa o modo como a grelha e a perspectiva, salvaguardando as suas diferenças, organizam a imagem de modo quase prepotente, i.e., diante do objecto a representar, qualquer esquema geométrico, que sirva de suporte à representação, irá adequar a forma representada ao alinhamento esquemático, em vez deste se sobrepor, transparente, à forma do objecto: “Perspective was the demonstration of the way reality and its representation could be mapped onto one another, the way the painted image and its real-world referent did in fact relate to one another – the first being a form of knowledge about the second.”, “A perspectiva era a prova de como a realidade e a sua representação poderiam ser mapeadas uma na outra, o modo como a imagem pintada e o seu referente real, de facto, se relacionavam – o primeiro sendo uma forma de conhecimento do segundo.”. (tradução própria) In KRAUSS, Rosalind E. – *The originality of*

novas relações, impedindo-se de dar a sua tarefa, de desenhar o búzio, por concluída.¹² A relevância de uma síntese, de um esboço intuitivo, está, então, na capacidade de trazer o objecto à presença, de o mostrar e com isso criá-lo, concebê-lo num mundo que é outro, porque já não é da natureza em si mas da natureza do homem: do plano bidimensional no desenho e na escrita, do movimento na dança, da musicalidade no *flatus vocis* (aqui num sentido que não é o da tradição filosófica). Aí reside toda a diferença entre aquilo que existe e a imagem iniciada pelo homem. Esta síntese é, então, o primeiro acto de compreensão não só do objecto mas do próprio pensamento e que toma corpo nos sinais, nos traços, nas marcas visuais, nos símbolos, nos ruídos de um golpe. Goethe adianta: “Este poder de formular um *Aperçu* é semelhante ao seu poder artístico, o poder de apreender e submeter a imagem de um objecto”¹³, o que significa que nesta primeira relação entre o objecto e a sua imagem, relação de transposição ou tradução que é também abreviação e síntese, não age apenas uma necessidade intrínseca de determinação, como a própria acção é já consequência do espírito criativo do homem; os traços e toadas não são meros sinais da natureza, são também criações do pensamento humano.

Da mesma forma, a ideia de sacrifício de tudo o que é particular em prol da ideia total, significa, em contrapartida – porque um sacrifício pressupõe a troca –, a possibilidade da formação de uma língua feita de sinais, símbolos, grunhidos, da linguagem que permitirá ao homem *pôr a mão* no mundo. Isso revela não só a capacidade do homem em descobrir o que de essencial preside ao objecto¹⁴, como a

the avant-garde and other modernist myths. MIT Press, Cambridge, 1986, p.10. Paul Klee di-lo também de forma muito clara: “Um quadro que tenha como objecto «um ser humano nu» não se compõe segundo a anatomia do homem, mas segundo a anatomia do quadro.” In Klee, *escritos sobre arte*, op.cit., p.57.

¹²Cf. “Mas se considerarmos todas as formas, em particular as orgânicas, descobrimos que não existe nenhuma coisa subsistente, nenhuma coisa parada, nenhuma coisa acabada, antes que tudo oscila num movimento incessante. A nossa língua costuma servir-se, e com razão, da palavra ‘formação’ [Bildung] para designar tanto o que é produzido como o que está em vias de o ser.” In GOETHE, Johann Wolfgang von – *A metamorfose das plantas*. Maria Filomena Molder (trad., intro., notas e apêndices), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1993, pp.68, 69.

¹³Goethe apud Molder, *O pensamento morfológico...*, op. cit, p.470.

¹⁴A síntese tende a captar as linhas de força do objecto em diagonais ascendentes e descendentes, a sua direcção centrípeta ou centrífuga, a vibração em ondulações ou quebras, que resultam de uma reacção da carne do corpo a sensações nervosas, uma reacção muscular, cardíaca, motriz, que se traduz em signos abstractos que dão conta da repetição, cadência, velocidade, movimento desses mesmos ritmos. Esta observação leva, assim, a considerar que antes de qualquer descrição do real, os primeiros registos gráficos estão intimamente ligados ao sentido abstracto das sensações. O paleontólogo francês André Leroi-Gourhan adianta até “Temos agora a certeza de que o grafismo começa não por uma representação inocente do real, mas sim pelo abstracto.” In LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra – técnica*

compreensão da destreza da mão, da sua posição ao agarrar no pau, na pedra, no pó, na substância; também da língua, como dobra, treme, estala, e dos lábios que retraem para sibilar, quase selam para cuspir; e a noção clara da dureza das superfícies. Mas tudo isto indica já a análise do próprio fenómeno de inscrição, canto, balanço e os seus efeitos na compreensão do mundo.

Pensar a origem, e neste caso a origem do desenho, obedece à ideia de que pode haver um fundamento primordial, originário, do qual, de imediato, se desmembraram todas as suas qualidades, desde a manualidade enquanto acção directa da incisão e inscrição, à conceptualização toldada pela relação ideal; desde a imediata ligação com o ritmo, hereditário da pulsação cardíaca e do sopro respiratório, à capacidade de criar uma imagem da natureza na representação, ou mesmo, o modo como assimila o mundo; um fundamento como um ponto de partida, em que não há recuo, apenas porvir. Um ponto de partida que pudesse compreender todas as futuras possibilidades¹⁵: do sinal no desenho; da cor na pintura; do som na palavra; um fundamento que, num instante único, irrepetível, se deu ao mundo para servi-lo enquanto decifração, apropriação, assimilação, tradução. Uma espécie de ignição da máquina do pensamento, da combustão de toda a matéria sensível em ritmos, formas, escritas. Esse é talvez o problema da origem, ou melhor, o nosso problema com a origem, por se tratar, irremediavelmente, da impossibilidade de localizar esse momento em que o entendimento do mundo não se faz por reacção ou por regulação fisiológica, mas por criação, por engenho da sua própria máquina corporal que anda, respira, maneja, por intermédio daquilo que pensa, age, inventa, descobre, constrói e destrói. O sentimento é o de uma experiência perdida, como perdida fica a experiência da primeira palavra para

e linguagem. Vítor Gonçalves (tradução), Edições 70, 1.º volume, col. Perspectivas do Homem n.º 16, Lisboa, 1990, p.189. O autor esclarece ainda o desenvolvimento da linguagem entre o abstracto e o figurado na relação entre a fixação de estímulos nervosos, de pulsões e a reflexão da imagem percebida e das sensações em formas da realidade: “se, na técnica e na linguagem da totalidade dos antropóides, a motricidade condiciona a expressão, na linguagem figurada dos antropóides mais recentes a reflexão determina o grafismo.” Idem.

¹⁵A dificuldade em encontrar a origem das coisas deve-se à sua natureza de consumação não-histórica, revelando-se, por outro lado, como uma presença subjacente *a*. Como se as superfícies *pedissem*, de modo espontâneo, a inscrição e esse acto inaugural fosse congénito ao homem. O desenho das coisas encontra-se, assim, naturalmente no nosso subconsciente e nos nossos gestos: “... as origens não são «preliminares», mas «subliminares»; não são «pré-históricas», mas «sub-históricas»; não são «preconscientes», mas «subconscientes»”. SOUSA, Eudoro de – “*A origem da tragédia*”. In ARISTÓTELES – *Poética*. Eudoro de Sousa (trad., prefácio, introd., comentário e apêndices), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 7.ª edição, Lisboa, 2003, p. 69.

a criança¹⁶. Quando nos damos conta as coisas já eram assim¹⁷, o desenho já estava marcado na areia e a língua ordenava o pensamento. Porque "cada novo conhecimento que se faz produz desagregação e nova integração." (Hugo von Hofmannsthal, 2002, p.43), a origem perdeu o seu rosto, i.e., ela encontra-se intrinsecamente em todas as coisas, como sua condição, mas nós já não a reconhecemos porque quando conhecemos as coisas: a linguagem, os ferramentas, os ofícios, elas já tinham sido originadas e, aliás, desenvolvidas. Assim, não nos é possível considerar o momento anterior à determinação do acto de inscrição, mas apenas o seu próprio engendramento, ou seja, a importância dos impulsos sinestésicos, as propriedades dos materiais cortantes e riscadores e o processo simbolizante. Neste sentido, a origem parece ligada ao problema da criação, porque, neste caso, a origem do desenho não enuncia o princípio de uma técnica, mas a própria génese da criação artística, o modo como o homem expressa o mundo, como o compreende e concebe formas para essa compreensão. Ou melhor, o movimento de riscar parece concomitantemente dirigir e ser dirigido pela aptidão criadora do homem, o que significa que, ao procurarmos perceber tudo aquilo que procede a inscrição, estamos também a reflectir o próprio "acto criador e a sua gratuidade" (Ana Hatherly, 1973). Ironicamente só se pode encontrar a origem *in media res*.

Como nos mostra Leroi-Gourhan, é na repetição dos gestos primitivos que correspondem a necessidades essenciais, gestos simples, mecânicos, que o homem encontra o sentido da produção das coisas e o seu processo de realização. Nos gestos naturais, o homem descobre a artificialidade do gesto, quando neste se começa a forjar um outro fim. Sem esquecer que o primeiro objectivo se relaciona com as necessidades básicas de sobrevivência, a percussão, a prensão, a projecção dão também lugar ao batuque, à extensão da mão nos materiais riscadores – "mão-utensílio" (André Leroi-Gourhan, 1990, p.187) –, ao espalhar do pigmento¹⁸. Esta transição é devedora da "motividade da

¹⁶Cf. "Assim posso sonhar como uma vez aprendi a andar. Mas isso de nada me adianta. Hoje sei andar; aprender a andar é que já não sei." In BENJAMIN, Walter – *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Relógio D'Água Editores, Coleção Antropos, Lisboa, 1992, p.153.

¹⁷Ou como bem diz Goethe: "O conceito de origem [*Entstehen*] [génese] está-nos absolutamente vedado. Daí que quando vemos uma coisa em devir sejamos levados a pensar que já antes existia. É assim que se nos torna compreensível o sistema dos encaixamentos [*Einschachtelung*]." Máxima n.º 599. In Goethe, *Máximas...*, op.cit., p.148

¹⁸A geometria do corpo do homem, o modo como se articula, constitui, na verdade, um número limitado de gestos, de posições, de figuras. Esta limitação é superada com a repetição desses mesmos gestos num número infidável de acções com significações por vezes opostas. Tomemos o exemplo do corte: rasgando a casca da árvore com uma pedra afiada, o homem descobre a inscrição, mas por esse mesmo corte enxerta e dá vida a uma outra espécie de árvore; a cicatriz de um corte na pele desenha no corpo o

mão” (Gourhan), no entanto, a fixação dos gestos e a sua transformação em outras acções, revela uma “transformação do pensamento” primeiro em “instrumento de acção material e depois em símbolos (...)”. Dito de outro modo, o gesto só se artificializa e humaniza no momento em que acontece por repetição consciente e propositada de uma situação anterior. O gesto (o gesto simples de coçar agora transformado em gesto de incisão) repete-se porque já foi pensado, “reflectido”¹⁹, o homem já descobriu as potencialidades e encobriu de possibilidades o movimento. “A mão torna-se inteligente” (Ana Hatherly, 1973), porque “encontrou as formas”²⁰ e relacionou-as com outros fins. Assim, riscar no chão tanto assinala o lugar, como regista graficamente um motivo, seja abstracto ou figurativo. A marca não é apenas rasto do que por ali passou, é, por vezes, testemunho narrativo – a presença de múltiplas marcas, diferentes entre si, relatam um acontecimento, que tanto pode ser de um confronto violento ou de uma dança ritualista, por exemplo. Por fim, a descrição do mundo faz-se até se revestir de uma sinalização conceptual através do uso de uma linguagem criptográfica – a palavra que diz as coisas e as escreve, a imagem e o som que as representa e lhes acrescenta segredo. Nessa sinalização, os gestos ganham uma significação ritualista com a força motriz da dança, do teatro mímico, a que se junta ainda a pulsão sonora do grito ou da música, numa encenação que dá dimensão à interiorização e exteriorização de vontades e credos (nos cerimoniais), ao passo que os sinais se apoderam da escrita.²¹

acidente; é no corte das ervas que o homem abre na natureza um espaço limpo, aberto, um novo lugar para aí semear uma cultura; no rompimento do hímen à entrada da vagina, o útero da mulher fica exposto à concepção e para que o acto de procriação seja sacrifício e não prazer, algumas culturas africanas cortam o clítoris na circuncisão feminina. Acções quotidianas também ganham significado muito distintos: do banho ou a refeição remetidos, na ordem religiosa cristã, para o baptismo e a Eucaristia.

¹⁹Os gestos, dada a sua relação orgânica com o corpo, são a primeira forma de representação, pois o homem repete mimicamente os gestos dos animais, o seu andar, a sua dança de acasalamento, ou das forças da natureza, como o vento, a ondulação, transformando esses gestos que imita em rituais de representação e expressão: dança, teatro, cerimoniais religiosos, caça. Assim, mimar, mímica, mimetismo, *mimesis*, fazem parte, por isso, da mesma família de palavras, e referem-se à duplicação e consequentemente representação de algo.

²⁰Pomos aqui lado a lado o conhecimento da versatilidade dos gestos nas diferentes acções e o conhecimento da forma geral de uma coisa, porque, tanto num como noutro, o conhecimento encontra afinidades. Segundo Goethe, o encontro com as formas prevê o reconhecimento da sua forma “originária”, aquilo que une e deriva em todos os exemplares. O homem aprende o desenho da forma vertical da árvore, da forma espiralada do búzio e, nos gestos, a mão ‘côncava’ como uma concha para beber. A propósito do empreendimento de Goethe em encontrar a planta originária dando origem a uma teoria da metamorfose, Maria Filomena Molder adianta: “O tema da *Urpflanze* (planta originária, forma) é aqui formulado no seu modo mais visionário, i.e., o poder de reconhecer advém do encontro com a forma.” In Goethe, *A metamorfose...*, op.cit., p. 13.

²¹Numa primeira concepção a imagem era usada sobretudo como relato, o que a aproxima do campo da linguagem e com isso da escrita, e não da expressão na arte. Só assim se pode perceber a origem de alguns alfabetos com raiz imagística. Cf. Gourhan, *O gesto...*, op. cit, p.190.

4. Desenho e escrita

Lembrando esquecemos
a ficção do momento
a ficção do monumento.

O modelo é o contrário do único
e toda a memória é funerária.
(Ana Hatherly, 1998, p.10)

Quando em meados dos anos 60, Ana Hatherly iniciou o estudo de um dicionário de inglês-chinês que compreendia uma secção dedicada ao chinês arcaico, levantou a ponta de um véu cheio de *pó* e *civilização*. No texto que apresenta em *Mapas da Imaginação e da Memória*²², Hatherly relata esse estudo começando por destacar a disciplina que a levou, num primeiro momento, a transcrever os caracteres, com o maior rigor, repetindo o gesto até que este se tornasse natural. A instrução da mão é feita pela repetição dos movimentos, na compreensão da sua pressão sobre a caneta de feltro e o seu deslize na folha de papel, a descoberta da ordem dos traços e as suas derivações e fusões na construção dos caracteres. A escolha da ponta de feltro só pode recair pela semelhança formal do traço quando comparado com o pincel, porém, na sua rigidez, aproxima-se das canetas normais, seja a esferográfica, seja a *rotring* ou mesmo das canetas de bambu usadas com tinta da china. A artista confessa-se “fascinada e obcecada” com o engenho da mão, da forma como ela assume “gratuitamente” as direcções, circularidades, as velocidades da escrita sem resistência, a não ser as primeiras ansiedades próprias da aprendizagem.²³ A autonomia em relação aos modelos da cópia, aos caracteres

²²HATHERLY, Ana – *Mapas da Imaginação e da Memória*. Moraes Editores, Lisboa, 1973.

²³Nesse sentido leia-se: “A operação comportava dois tempos. Havia em primeiro lugar uma tensão: a tensão do olhar a requerer todo o corpo cujas sinergias culminam na mão. O olhar de sílex, todo de concentração, comunica à mão o seu rigor. Nem o olhar de sílex, todo de concentração, comunica à mão o seu rigor. Nem o olhar pestaneja nem a mão treme. Preparada para tudo mas transbordada por todos os lados, a mão mantém-se alerta sem poder começar nem ousar começar. É o primeiro momento. Depois, chega o segundo, aquele a que os pintores chineses chamem 'pulso vazio'. Anulando-se toda a tensão do corpo, a mão deixa de ser condutora para ser conduzida, conduzida em ressonância com o motivo... esse movente. O olhar induzido pelo motivo é um esboço motor cuja transmissão ao movimento da mão não é directa. Como o não é a relação de mundo a mundo entre o motivo e o desenho. Entre ambos acontece o instante do pulso vazio. Esta passagem ao vazio é uma passagem pelo vazio, pelo nada. É mais do que uma passagem. Nesse vazio, o artista é intimado a desaparecer ou a nascer para si próprio e, com ele, o

desenhados, primeiro a pulso e depois num sopro, é surpreendentemente rápida. Mas tudo isto aponta para um estudo morfológico dos caracteres e nunca para a aprendizagem da língua, que aliás, a artista nunca aprendeu.

Na verdade, sendo Ana Hatherly artista e poeta, de imediato assalta-nos a questão: mas como pode um poeta recusar ouvir o canto de uma língua? Nos desenhos de *Mapas da Imaginação e da Memória*, Hatherly parece renunciar a uma voz que a chama. A artista prefere entusiasmar-se apenas com o desenho da escrita que na sua visualidade antropomórfica, balbucia sons parecidos às figuras que as formas parecem suscitar (Figura 2 e 3). A artista não é indiferente à língua que escreve, mas 'escuta na sua matéria' uma outra voz que ecoa das profundezas negras dos traços, das imagens que deles imaginamos. O gesto "inteligente", que se dá gratuitamente à escrita, envolve-se dessas ressonâncias, e desenha escrevendo (nesses *poemas visuais*), não dizendo nada, mas soando sempre qualquer coisa (Figura 4). Ana Hatherly, poeta, encontra uma outra poesia, feita ainda de signos e sons, que não sendo os da escrita, os das palavras, são das coisas para as quais as formas apontam. Num desenho de 1970 (Figura 5), podem-se ver pequenos traços negros como corpos, antropomórficos que se acumulam em multidões frementes formando uma mancha, que não é de texto, mas que é ainda da narrativa, porque parece contar a história daquela gente ali reunida, numa conversa muda.

Este cruzamento, que torna quase indistinta a relação entre a mancha do desenho e a mancha do texto, revela uma compreensão muito nítida do esforço necessário para as separar e classificar. Em vários desenhos, de que este faz parte, parece sempre sentir-se, a todo o momento, a decomposição do grafismo quer da escrita quer do desenho, pois a reciprocidade entre ambos não cessa. Nestes poemas visuais, Ana Hatherly toca no mais fundo da inscrição, a artista provoca a estranheza quando recupera a matéria de que são feitos os signos, quando busca a sua raiz imagética, mas também da natureza linguística dos traços, nas inclinações, extensões e contracções, e, ao recuar a esses tempos indefinidos em que a escrita e o desenho se aliavam numa única linguagem, faz ressurgir o problema da distinção e alcance de uma e outro.

A inscrição tem o seu paralelo em toda a criação humana, a criação de uma cultura, dado que nela aquilo que não tem corpo, aquilo que faz parte do pensamento, da imaginação, do sonho, passa a existir, no momento em que é visto através da imagem.

mundo, não sendo o seu desenho cópia, mas metamorfose desse mundo." Henri Maldiney apud GIL, José- *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Miguel Serras Pereira (trad.). Relógio D'Água Editores, 2.^a edição, Lisboa, 2005, p.220.

Essa visibilidade transforma esse pensamento em coisa, em matéria física inscrita na pedra, na areia, no papel.²⁴ Isto significa que, pelos riscos e incisões, ganham vida coisas que de outra forma não têm existência. Os animais sulcados na pedra não apresentam aquilo que já existe na natureza: o veado, o auroque, a cabra; antes, fazem aparecer aquilo que o homem deseja deles: a abundância, o domínio, a distinção. O que se torna visível e, por consequência, concreto é aquilo que antagonicamente é, em absoluto, abstracto. O desenho e a escrita reflectem e projectam a experiência da abstracção e aquilo que as distingue será, por ventura, a capacidade máxima de dar existência – e de comunicar isso – àquilo que só existe no pensamento e na imaginação corrente. Ana Hatherly actua nesse grau de indefinição onde só se sabe, de facto, que se está diante de uma imagem que comunica algo que está para lá da realidade física da sua natureza visual. A artista age ‘entre’ o discernimento da escrita e o do desenho, e desse ‘entre’ (infra-fino?) destaca o exercício de entendimento e separação dos dois modos de inscrição. Hatherly põe a nu aquilo a que, há pouco, apontávamos, pela voz de Goethe, de *Aperçu*.

Tomando a forma geral de um objecto – escrita num conceito, ou desenhada num símbolo –, esta forma geral reúne todas os possíveis contornos, escritas, configurações, desse objecto, já conhecidos pelo sujeito e outros tantos contornos, escritas, configurações, que esse sujeito pode imaginar por conformidade²⁵. Tomemos, a título de exemplo, o carácter chinês: ao reconhecermos na figura do carácter a geografia da língua para que aponta – chinês ou japonês –, assinalamos na sua silhueta todo o idioma chinês, como se os seus diferentes desenhos, independentemente das suas características, coubessem naquela figura que se torna sùmula de todas as formas em que o carácter pode aparecer. Nesse sentido, nessa figura a forma tem um contorno universal, é um esboço da qual todas as formas semelhantes que apontam para esse esboço tomam parte nele. Este processo de reconhecimento daquilo que une todas as formas possíveis de uma coisa, só pode acontecer quando o homem “deixa cair” as imagens, “uma sobre outra” (tal como Kant esclarece no §17 da *Crítica da Faculdade*

²⁴A esse propósito leia-se: “O *ser* foi dado aos sonhos; o *existir* foi dado a todas as cousas. O *que existe* não compreende o *que é*, porque o *ser* é uma actividade contra a existência; uma actividade anticorpórea, uma flecha lançada na direcção da morte. Também a *existência* é uma resistência contra o ser, o *velarium* onde falece a luz, o açude que quebra o ímpeto das águas.” PASCOAES, Teixeira de – *O Bailado*. Assírio & Alvim, Lisboa, 1987, p.40.

²⁵Cf. “Cada forma é algo em aproximação histórica de si própria e da nossa possibilidade de a conhecer, reconhecendo-se através das suas transformações.” Molder, *A metamorfose...*, op.cit., p.17.

do Juízo), de todas as formas dessa mesma coisa deixando apenas aquilo que é coincidente e que configura o que se pode chamar de uma *forma ideal*, que, para Goethe, seria a forma original e a matriz de todas as outras.²⁶ Esta forma original parece 'pairar' entre todas as formas que devêm dela; ela gravita, 'flutua' entre todas as formas, não chegando nunca a realizar-se plenamente num único "indivíduo" (Maria Filomena Molder, 1995, p.332). A imagem originária é o "traçado visível"²⁷ desse desejo do *nexus rerum*, de conexão de cada coisa com cada coisa; é uma aparição que ultrapassa as formas concretas da natureza.²⁸

É certo que o nosso exemplo dos caracteres pertence já a esse reino da imaginação, i.e., desenho e escrita são já imagens criadas pelo homem, produzidas pela sua imaginação e entendimento, porém, ao indagarmos sobre o que acontece entre a escrita e o desenho e que nos permite separá-los, damos conta de que existe algo que ultrapassa a sua natureza concreta (visual) e imagética, que tem que ver precisamente com essa "imagem pairante" (Kant) e que diferencia cada uma.²⁹ Assim, o reconhecimento de um

²⁶Goethe parte, assim, da teoria kantiana do esquematismo dos conceitos empíricos na *Crítica da Razão Pura*, que segundo Maria Filomena Molder, no *Pensamento Morfológico de Goethe*, desembocam na *ideia normal de belo* (§17 da *Crítica da Faculdade do Juízo*): "... a faculdade da imaginação sabe, de um modo totalmente incompreensível para nós, (...) reproduzir a imagem e a figura do objecto a partir de um número indizível de objectos de diversas espécies ou também de uma e mesma espécie; (...) sabe efectivamente como que deixar cair uma imagem sobre outra, e pela congruência das diversas imagens da mesma espécie extrair uma intermediária, que serve a todas como medida comum." KANT, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*. António Marques e Valério Rohden (trad. e notas). Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1998, p.125.

²⁷José Gil, a propósito do desenho, fala-nos de uma condensação das percepções do motivo e embora introduza o conceito de força, i.e., às formas do desenho são 'incorporadas' forças que o desenhador capta do motivo, dá que pensar se essas forças não se referem ao movimento da imaginação das imagens pairantes: "O que se passa entre o espaço de imagem e o papel, e a que chamei «condensação», supõe uma espécie de *inscrição* de forças nas formas do desenho, de tal forma que a percepção destas formas desencadeia de novo e sempre forças. (...) A inscrição das forças acompanha portanto a condensação, quer dizer, a redução sintética de todos os movimentos do ponto-corpo (...) num *traçado visível*: como se estes movimentos aí se achassem doravante concentrados, envolvidos em dobras e sobredobras." José Gil, *A imagem nua...*, p. 231.

²⁸Tal como diz Kant a propósito da ideia estética: "...tomamos emprestada da natureza a matéria, a qual porém pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber para aquilo que ultrapassa a natureza. Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se ideias, em parte porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (da ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objectiva; por outro lado, e na realidade principalmente, porque nenhum conceito lhes pode ser plenamente adequado enquanto intuições internas." Kant, §49, *Crítica da Faculdade do Juízo*, op.cit., p.219.

²⁹Partindo de uns desenhos de Ângelo de Sousa onde se podem ler palavras, José Gil esclarece: "O desenho responde à palavra, integrando-a e transformando-a num seu elemento: «ou» «ou» «ou», escrito a diversos níveis não alinhados no papel, faz emanar o sentido das palavras (disjunção, alternativa) da

carácter e a sua diferença em relação ao desenho não está nunca compreendida na razão semântica, mas na capacidade de o carácter expressar a sua condição linguística e do desenho fundar a sua visualidade.

Na senda de Ana Hatherly, consideremos um sinal que não corresponda à língua chinesa (Figura 6). Para aquele que não conhece esta língua, tomará o carácter por verdadeiro, pois encontra nele uma correlação com todos os outros caracteres vistos e apreendidos, e encontrando essas ressonâncias admite nele a dimensão linguística. Tal ocorre porque essa correlação não se baseia nunca na existência de um significado para aquele sinal, mas pela força imagética que aquele desenho possui para se apresentar como carácter. Não se trata aqui de *fazer passar gato por lebre*, mas de perceber que na impossibilidade de ter presente todas as imagens do objecto, neste caso de todos os caracteres existentes; da impossibilidade de reter tudo aquilo que lhes é único e distinto, o entendimento desse mesmo objecto/ carácter, tende naturalmente a devolvê-lo na sua forma holística e determinante. Inversamente, essa mesma forma geral promove a coincidência com outras semelhantes, dando lugar à produção de sentidos, de ligações. Ana Hatherly não nos tenta enganar dando-nos escritas falsas. O que artista procura é, antes, levar ao extremo esse grau de confiança que separa o desenho da escrita e o desenho do desenho, e fá-lo de tal forma que, mesmo reconhecendo não se tratar de meros caracteres ou palavras, a todo o momento, os traços apontam para os caracteres, bem como a sua presença plástica os confunde no desenho (Figura 5). Os traços negros há muito perderam o seu rosto de escrita, mas conservam ainda a *máscara* do carácter, a *máscara* da palavra.

Todavia, o estudo de Ana Hatherly ganha maior clarividência quando a própria afirma não lhe interessar a aprendizagem da língua chinesa, nem o desenho dos seus caracteres, mas, sim, proceder a uma “investigação do idioma artístico”.³⁰ Esta

disposição espacial do desenho. Os dois planos de sentido coincidem. Qualquer coisa se ganhou e outra se perdeu do sentido verbal, porque a palavra, com as suas letras, continua palavra (lida, resistindo ao desenho), se bem que a sua inscrição como desenho lhe traga um acréscimo de sentido que ela é incapaz de captar. O que permite esta tensão diferencial que induz ao mesmo tempo distância e atracção, é um plano virtual de osmose do sentido da palavra e do sentido do desenho. (...) O plano da escrita sugere o plano do desenho, o qual sugere o plano da escrita. Acontece o mesmo tipo de atracção, a partir de um plano de osmose de forças, quando um desenho sugere um outro desenho.” E uma forma, outra forma, como nas séries. GIL, José - «Sem Título». *Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D'Água Editores, 2005, p.273.

³⁰HATHERLY, Ana – *Auto-biografia documental*. In *Ana Hatherly: obra visual, 1960-1990*. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1992, p.75.

definição, que remete para a possibilidade de um *idioma artístico*, tenta de imediato localizar a criação artística no cerne da compreensão do mundo³¹. A artista define o seu objecto de estudo no modo particular como compreendemos a natureza das coisas e situa as suas investigações na capacidade produtiva, formativa, dessa mesma compreensão.³²

Antes de iniciar a experimentação da escrita, primeiro com os caracteres chineses aos quais se juntaram depois outras geografias, da África à Escandinávia, numa espécie de “investigação espeleológica” (Ana Hatherly, 1973) às profundezas da língua, Ana Hatherly já colocara num limbo a mancha gráfica do texto, o desdobramento das linhas das palavras, a verosimilhança da escrita. Partindo de um vilancete camoniano *Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura/ Vai formosa e não segura*, a artista executa trinta e uma variações temáticas tendo em vista o desdobramento dos sons, a multiplicação de sentidos, a reorganização visual. O programa é-nos dado logo no início, destinando procedimentos a cada uma das variações³³. Não nos interessa analisar o conjunto desta investigação de Hatherly senão apenas a Variação XIX (Figura 7) que revela a profundidade em que se joga o desdobramento e desmultiplicação dos limites da inscrição, onde se instala o início da distinção (ou indistinção) do desenho e da escrita. Apresenta-se-nos, então, uma mancha de texto que obedece à configuração regular e tradicional de um espaço reservado à escrita, um espaço, na maioria das vezes, rectangular. Este espaço, a que comumente chamamos de mancha de texto, aponta já para um espaço paradoxal, na medida em que lhe destacamos a sua gravidade, o seu carácter *pluridimensional*, isto é, o texto feito de linhas torna-se mancha de cor atmosférica, com regiões mais densas, nubladas e outras limpas. O texto mancha a folha

³¹Em *Mapas da Imaginação e da Memória*, o mapear, o localizar aquilo que provém da nossa relação com as coisas e que tem que ver com a aptidão do homem de memorizar e criar também o mundo, tem a sua mais primitiva influência na capacidade de ler. Lemos textos, imagens, rostos, mapas, mãos, entranhas de animais, estrelas, “tudo o que historicamente se nos oferece como leitura.” HATHERLY, Ana – *A Casa das Musas*. Editorial Estampa, Lisboa, 1975, p.12.

³²Cf. “Em suma, posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação – mental e visual. Hatherly, *Ana Hatherly...*, op.cit., p.75.

³³HATHERLY, Ana – *Um Calculador de Improbabilidades*. Quimera Editores, Lisboa, 2001, pp.191-233. *Leonorana* é o terceiro capítulo/ livro da obra *Anagramático*, publicado em 1970 e que resulta da experimentação do alcance poético através de procedimentos não tradicionais, daquilo que Ana Hatherly chama de uma *poética experimental*.

com linhas *unidimensionais*³⁴ que ao cruzarem-se, encrespam, inclinam, movimentam-se já num espaço de múltiplas dimensões. Mais ainda, uma mancha constitui-se pelo resplandecer, avivar, manifestar-se (o exemplo mais assertivo é curiosamente o *corar*), o que significa que a mancha de texto tem essa qualidade vivificante, o texto desperta, manifesta qualquer coisa. Ora, deste espaço textual saem alguns excessos formais, *perninhas* de supostas letras dando a ilusão de fiapos, como se a moldura da escrita estivesse na iminência de se desfazer. A sua composição procura seguir as regras da escrita bustrofédica³⁵, ou seja, da organização paralela das linhas de texto, imitando os regos abertos na terra pelo arado. Mas mesmo ela é assaltada pelo tumulto da sobreposição de linhas que provocam concentrações gangrenosas, dando ao texto uma atmosfera tempestuosa. Seguimos, então, para a sua leitura. A iniciar o texto, abre-se em estilo de letra capital, um grande L. Na sua senda desenrola-se o encadeamento fibrilar da linha das supostas palavras, no entanto, só por um olhar demorado é possível reconhecer, ou acreditar, na sismografia da palavra.

Em boa verdade, a escrita perde a sua soberania na derisão de tudo aquilo que a funda. Tal como no programa delineado por Hatherly, sucede a “ininteligibilidade por semantização visual absoluta.”³⁶, ou mais exactamente, aquilo que tem significado não são as palavras, mas as linhas, as suas irregularidades, vibrações, em contracção ou expansão. A leitura ocupa-se de dois pequenos rasgos que irrompem lateralmente na mancha; das concentrações abrasivas na sobreposição; da maior ou menor distensão encaracolada da escrita, ou mesmo da orientação das linhas que, apesar de procurar manter equidistância, são cobertas por outras criando nervuras, mesclas que afundam o texto em sombras acidentadas.

Mantém-se a indecisão entre a escrita e o desenho porque o nosso poder *configurador* não resiste ao chamamento de um e outro. É nesse *entre* (do desenho e da escrita) abissal, vertiginoso, que Ana Hatherly joga a força criativa, o poder de *dar* imagem. Configurar, significa dar forma, dar contorno a algo e também engendrar. Ora,

³⁴Ainda no seguimento da obra de Ângelo de Sousa, mas num outro texto, José Gil distingue o valor dimensional da linha e da cor e dos efeitos das linhas na ordenação das manchas coloridas: “... a complexidade das «dimensões» é tal que torna difícil a análise: as linhas que atravessam as telas são unidimensionais, enquanto o espaço da cor é outro, pluridimensional, atmosférico.” José Gil, *Sem Título...*, op.cit., p.266.

³⁵HATHERLY, Ana – *A escrita como arte de (re)conhecer*. In ARAÚJO, Luís Manuel de [et al.] – *A escrita das escritas*. Fundação Portuguesa das Comunicações, 2000, p.170.

³⁶Hatherly, *Um Calculador ...*, op.cit, p.193.

dar forma, tendo em vista o conhecimento de uma coisa, é desenhar-lhe o seu contorno, silhueta, fazer-lhe um esboço. Nesse esboço (o *Aperçu* goethiano) - que reflecte a mais profunda compreensão das coisas, porque o entendimento é obrigado a canalizar todas as percepções para uma só – aquilo que na natureza é produtivo, vivo e por isso variável, só pode ser assumido como essência e é dela que é esboçada a forma, contanto essa forma da essência possa justamente fazer-lhe prova.³⁷ Aquilo que sobrevive, ou aliás, vivifica as formas que esboçamos, desenhamos, para as coisas (as formas gerais) é a essência da coisa conformada pelo homem, pelo seu modo de a ver, conhecer, sentir. Abre-se, assim, um novo horizonte nas formas e conceitos, pois parece ocorrer uma transformação imperceptível daquilo que os irá animar. Tomando o exemplo de há pouco, se para chegar a uma forma ideal de um carácter deveremos proceder ‘cegamente’ em relação às características de cada um (e estamos necessariamente a colocar de parte qualquer relação com o seu significado, ou seja estamos exclusivamente a considerá-lo na sua forma visual, como o fez Ana Hatherly), só poderemos ser bem sucedidos, se nessa ‘cegueira’ permitirmos assimilar todas as diferenças visuais conhecidas antes de ‘vendar os olhos’. Isto significa, que no processo de configuração confluem todas as memórias, todas as percepções que temos das coisas, confluem para, de seguida, se condensarem em formas sintéticas, sinais, símbolos, com os quais alcançamos e comunicamos a mais poderosa compreensão das coisas. Essa condensação, síntese, revela, ainda, o poder criativo do homem, porque nela ele tem a sua máxima compreensão das coisas; ele sabe que deve deixar repousar todas as diferenças e aproveitar de todas elas aquilo que lhe convém. Esse esboço, essa forma sintética (a forma originária de Goethe), conserva, assim, no mais fundo de si, cada particularidade, cada variação, cada fusão: as diferentes arquitecturas dos caracteres, uma perna comum, uma simetria; e a todo o momento, essas singularidades vêm à tona, à superfície, brindar-nos com essa mesma sabedoria.

³⁷O mesmo parece dizer Platão na voz de Sócrates quando, discutindo com Crátilo sobre as formas (imagem/ nomes) atribuídas aos objectos, adianta: “...o próprio número dez ou outro qualquer que tu queiras, o qual uma supressão ou acréscimo transforma imediatamente noutra número. Mas talvez não consista nisto a justeza da qualidade e da imagem em geral, nem importante, ao contrário, em absoluto, reproduzir com todos os pormenores a natureza do objecto que se representa, se se pretende obter a sua imagem. (...) Ou não percebes quão longe estão as imagens de conterem os elementos que os seres, dos quais são imagens. (...) Seria, com certeza, coisa para rir, ó Crátilo, o efeito dos nomes sobre os objectos, de que são nomes, no caso de concordarem em absoluto com eles. Tudo seria duplo e não se poderia dizer qual é o objecto e qual o nome.” In PLATÃO – *Crátilo*. P.e Dias Palmeira (trad., prefácio e notas), Livraria Sá da Costa Editora, 2.^a edição, Lisboa, 1994, pp. 137-139.

Ora, é precisamente nesse emergir de uma diferença em dois desenhos do mesmo carácter, ou do desenho de dois caracteres – que se liga, porém, incontornavelmente à forma original do carácter – que sentimos o regresso a uma percepção anterior e maior. As variações formais ecoam entre si na contextura de um imaginário que contém todas as diferenças possíveis da forma original, por exemplo, os caracteres que Ana Hatherly desenha e que remontam à escrita chinesa (Figura 8). Mas essa relação com o original só pode ser intuída, sentida, porque na verdade não estamos em posse da razão de todas as diferenças, ou seja, e voltando ao nosso exemplo dos caracteres chineses, sabemos que se trata de um carácter de uma língua oriental, mas não sabemos a sua origem e o seu significado. A imaginação é despoletada por uma intuição que reconhece e imagina a sequência que a forma geral e originária (a escrita chinesa) irradia e onde a variação (o carácter) se inscreve.

O facto de a forma geral irradiar, significa que há uma força viva nessa forma geral (originária), seja ela dada pela desenho, seja pela escrita, que tem origem na sua capacidade *produtiva*, i.e., na capacidade dessa forma suscitar novas imagens a partir das percepções, sensações e sentidos que traz consigo (e que a compõem), silenciosamente – isto, porque, na verdade, sempre que vemos uma forma de um objecto, não somos obviamente assaltados por todas as imagens que temos dele, no entanto, sabemos juntar a forma que temos diante de nós a essas outras tantas que se dizem dela. Mas este “surdo rumor” (Ana Hatherly, 2004) só é audível para aqueles que saibam auscultar no silêncio. O amarelecimento das folhas no fim do Verão, a descida dos *cumulus* às regiões inferiores transformando-se em *nimbus* que se precipitam em chuva, são sinais que quer o homem quer o animal conseguem ler e dessa leitura antecipar, imaginar o que se irá suceder. Mas há sinais exclusivos a cada ser, que só a eles falam. O desenho, a escrita, a incisão na carne, na casca da árvore, a inscrição, são sinais, formas que testemunham a compreensão do mundo no homem e, por isso, só a ele dizem respeito ³⁸.

Leonorana actua, então, não sobre o conceito de escrita ou do desenho, mas sobre a ideia que temos deles, i.e., a artista não actua sobre uma especificação da escrita e do desenho, mas sobre uma visão que orienta a escrita e o desenho. Não interessa a Ana Hatherly o que a escrita diz, conta, narra, nem o modo como o faz, antes, como aparece, como se transforma em mancha de texto que ecoa vozes, sons, do mesmo

³⁸Cf. “A nossa tarefa é entender o mundo/diziam os antigos/já sabiam/que o jogo somos nós/ (The toys are us).” HATHERLY, Ana – *Fibrilações*. Quimera Editores, Lisboa, 2004, p.13.

modo que a linha do desenho se desdobra em imagens-contornos. Nas diferentes variações, Ana Hatherly experimenta a mancha de texto tradicional; o encadeamento poético das palavras (variação IV); a sua musicalidade (variação VIII); composição visual (variação XIV); explosão da leitura e da escrita (variação XVI); activando diferentes particularidades das formas de escrita e oferecendo-nos no seu conjunto uma ideia, uma *perspectiva viva* da poesia de Leonor. É curioso a artista ter tomado de empréstimo a variação à música (que a artista bem conhece do tempo em que estudou canto lírico); ela serve-se da repetição da melodia com pequenas alterações e celebra o ritmo naquilo que ele tem de mágico – e *embalador*. Essa magia refere-se à essência da própria arte poética. Cada variação é uma condição de possibilidade da poesia, é uma forma poética, que por variar, não conhece termo³⁹.

Desenhar, apresentar por meio da música, da escrita, devolve-nos a sua essência, a sua natureza mais íntima, i.e., aquilo que a distingue de todas as outras coisas e que a funda. Mas o desenho, o som, a palavra, não nos apresentam todas as configurações que a coisa pode tomar porque estas continuam o seu processo de metamorfose. Esta “perspectiva viva” (Goethe, 2003, p.46) sobre todas as coisas, a sua ideia, pode, porém, facilmente *perder o pé*, uma vez que nada parece estável, fixo, antes, em perpétua variação. Por outro lado, o mesmo se pode dizer do risco de fixar, aprisionar o conhecimento em formas e conceitos, condicionando a organicidade própria das coisas, o seu crescimento, evolução, decaimento⁴⁰. Só pode haver, então, um caminho: a inevitabilidade da transformação das formas exige ao entendimento que ele seja tão plástico e vivo, que se possa expandir, sem ser inexacto, através da compreensão da irreduzibilidade das formas gerais do conhecimento, dos conceitos, dos sinais.⁴¹ Há uma

³⁹Além das trinta e uma variações, Ana Hatherly experimentou ainda outras formas. A obra *da desigualdade constante dos dias de Leonor*, 1972 (Figura 9), pertencente à colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, aponta já para uma escrita em caos, ainda que contida. Já não existe qualquer possibilidade de leitura, a composição é ruidosa, cheia de vagas que se entrelaçam numa energia rodopiante que transborda para lá dos limites do suposto rectângulo de imagem. As palavras dão o lugar ao arabesco obrigando a uma “reinvenção da leitura” do espaço do *poema-imagem*.

⁴⁰Nas reflexões que por vezes ganham a força de máximas, no *Livro dos amigos*, Hugo von Hofmannsthal atenta de modo irrepreensível que: “Cada impressão forte traz liberdade e vinculação; por isso as nossas impressões nos moldam” e “As formas avivam e matam.” Esta compreensão é muito profunda, pois admite, sem rodeios, que o conhecimento de uma forma começa por iluminar o próprio entendimento, na medida em que dá à luz (ilumina e dá vida), faz surgir o sentido da coisa, no seio do sentido do mundo. A forma torna-se substância da substância do mundo. Por outro lado, a forma aprisiona, pois a coisa de que é forma ficará para sempre ligada a ela. Hofmannsthal, *Livro...*, op. cit., pp. 61 e 75 respectivamente.

⁴¹Cf. “A ideia de metamorfose é um dom altamente venerável, mas, ao mesmo tempo, altamente perigoso. Conduz ao informa; destrói o saber, dissolve-o. É semelhante à *vis centripeta*, à qual, no seu mais

complementaridade necessária entre o conceito que segura uniforme mas universalmente a coisa e a ideia que vai alargando o contorno dessa mesma coisa na infinidade de formas que ela pode tomar – uma infinidade que torna a ideia tão viva mas tão inconformável.

Mas a experiência do mundo também conhece situações limite, situações absolutamente avassaladoras, incomensuráveis a qualquer esboço, seja das palavras, seja das formas simbólicas: pela escrita ou pelo desenho: “Amando muito muito/ ficamos sem palavras” (Ana Hatherly, 2003, p.31). O que é o mesmo que dizer que não há condições para a nomeação, para a classificação e, no entanto, essas situações indizíveis são tão claras para nós, tão vivas dentro de nós. Isto não significa que falem palavras, antes, nenhuma delas é capaz de manifestar a ideia sobre uma coisa, a experiência de um sentimento inefável, o sentido de uma percepção; porque se trata de uma experiência do sem forma ou da desmedida, e no caso dos versos de Hatherly, essa desmedida é uma metáfora do amor. Dá-se uma espécie de bloqueio, de impossibilidade de dizer, de falar, porque as coisas escapam à língua. Esta sensação acontece porque as coisas ainda estão demasiado vivas, frescas, ainda estão em maturação dentro de nós, as ideias circulam como forças no nosso interior. Nomear, dizer, desenhar, é parte de um processo de dissecação que arranca, traz do interior, da invisibilidade, para o exterior, para a superfície, para o mundo visível essas mesmas forças: o segredo do tesouro enterrado só permite um sinal, um único indício para dizer que está próximo, e mesmo esse, deve procurar perpetuar-se no silêncio, caso contrário, não seria segredo. Mas, porque o sinal é o caminho para o interior da terra onde o tesouro está sepultado, significa que o próprio tesouro precisa do sinal para se constituir como tal. É esta necessidade de *estacar*, de não deixar pairar, a força do sinal.

O jogo dos sinais e, de resto, de toda a forma simbólica é absolutamente paradoxal. Por um lado, o sinal mortifica, faz pousar as ideias como cinzas, depois de as consumir simbolicamente. Por outro, o sinal expõe, revela, torna visível, vivifica porque traz à presença, à existência. O sinal salva-nos do abismo vertiginoso da mobilidade das coisas, da corrida do tempo, das transformações da vida, mas de volta ‘detém a imagem’⁴². Esta inconformidade do sinal prende-se, assim, com a sua polaridade entre o

profundo fundamento, a exterioridade em nada pode afectar: falo do impulso de especificação.” Goethe apud Molder, *O pensamento morfológico...*, op.cit..

⁴²Cf. “A palavra-escrita/ é um labor arcaico:/ sulca enigmas/ venda e desvenda/o sentido do gesto/ É uma imagem detida/recolhida do mais fundo cinema íntimo/ onde o verdadeiro/ é um ser invisível/ O cinema

dar a ver e o permitir esquecer. O marco de pedra ressaí de toda a matéria mineral, para indicar o fóssil, para lembrar aquele que, a partir desse momento, caminhará para o esquecimento. “Toda a memória é funerária” (Hatherly) porque ao prender a imagem, ao torná-la eterna não lhe concede regenerar-se, transformar-se, viver: é para sempre. Por isso se liga tão depressa ao passado, como vestígio; ao mundo dos mortos, como epitáfio; mas também aos deuses na imperecibilidade dos astros.

Todavia, há sinais contraditórios, sinais de fogo que fazem explodir paixões, ódios, sinais que se ligam à vida e sobretudo à carne do indivíduo que sente a adrenalina fundir-se em todo o seu corpo. Se a virtude do sinal é apontar para uma coisa, significa, então, que esse poder anímico tem uma relação directa com a imagem criada. A imaginação ganha fundura quando o homem, traçando o dedo na areia, desenha uma linha que contém todo um espaço de que essa linha é fronteira. O homem reconhece um dentro e um fora, um para lá e um para cá. Ele vê essa separação, mesmo sendo esta invisível. Essa linha abre um fenda na natureza das coisas, no mundo físico, visível, táctil, sonoro, e dessa fenda, desse intervalo “por onde/ o pensamento desliza” (Ana Hatherly, 2003, p.37) aflora “um (outro) mundo/ o mundo” (Ibidem, 1998, p.8); por ventura, o da imaginação.⁴³

Parece haver uma grande afinidade entre aquilo a que, há pouco, chamávamos as ideias gerais das coisas e a imaginação, em primeiro lugar, porque é da imaginação que se engendram as ideias. Em segundo lugar, porque essa afinidade surge na capacidade de, quer a ideia quer a imaginação, confinarem com a vida, terem na sua origem a excitação dos conceitos, das imagens, no pensamento, uma excitação que age como sugestão, como influência, propiciando o encontro daquilo que à partida parece dissemelhante, mas se revela análogo e pelo qual se dará início à produção de formas. Face ao espectáculo do mundo, o homem torna-se um “decifrador de imagens”⁴⁴, ele perscruta a morfologia do mundo e vê nas suas alterações um movimento contínuo que

do mundo está aí/ onde houver ilusão/ onde houver vontade de ver/mesmo que seja só o nada In HATHERLY, Ana – *O Pavão Negro*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p.29.

⁴³Importa salvaguardar que, apesar de relacionarmos o sinal com a visibilidade e a imagem, tal não significa que para o cego não hajam sinais claros do mundo, apreendidos por todos os outros sentidos que imediatamente interagem com o seu corpo e espírito. A sua imaginação é devedora de todos esses estímulos, pelo que cada sinal apreendido o libertará para um outro mundo.

⁴⁴Cf. “O decifrador de imagens/ persegue um fantasma de vestígios/ como Ulisses amarrado/ ao querer do conhecer/ A descoberta é invenção provisória:/ as vozes não se vêem/ o que se vê não se ouve/ A imaginação/ ergue-se do arripio da sombra/ guerrilha entre parênteses/ ergue-se da constante chacina/ procurando outra coisa/ outra causa/ outro lado do ver”. In Hatherly, *O pavão...*, op. cit, p. 36

se dobra e desdobra sobre si mesmo, criando avanços e recuos na formação de todas as coisas. O homem segue uma sugestão, uma intuição do movimento, da metamorfose. O que ele colhe é o conhecimento da multiplicidade, da infinidade das formas da natureza. ‘O olho torna-se inteligente’ na medida em que, de uma imagem intui a diversidade de outras. Há uma inteligibilidade, nunca absoluta, antes, em contínua formação, mas suficientemente autónoma para, a partir dela (desse inteligível), proceder à criação de novas formas de manifestação da visibilidade.

Por consequência, o próprio processo de esboçar as formas das coisas cria no interior da linguagem (que contém essas formas), novas formações. Dito de outro modo, a composição de sinais, o desenho da forma geral, a construção de analogias, vão numa segunda e consequentes fases desenvolver novas formas e conceber novos símbolos. Tomemos o exemplo da linguagem falada e escrita, onde a partir de uma raiz se desenvolve toda uma série de outras palavras, por vezes criando outras famílias.⁴⁵ Neste processo vivo da língua aparentemente o conhecimento vai gerindo a sua última forma de compreensibilidade e esquecendo as diferentes camadas de sentido, i.e., os diferentes significados que se foram acamando à palavra de origem até à sua contemporânea. Estas transformações são essenciais para a sobrevivência de uma língua, contudo, o maior risco é, por vezes, as palavras desligarem-se da sua raiz. Isto não significa que as palavras *percam o pé*, o seu 'motor' ainda lá se encontra, são ligações radicais que interiorizam o carácter sensível e orgânico da acção, como se o nome pedisse o reconhecimento da acção, do movimento, ou solicitasse, a todo o instante, a sua ligação à natureza da coisa. Por isso, os reflexos, as sensações, os estados, são transformados em verbos de transição, de movimento, toque, união, direcção, relacionamento. Por sua vez, os nomes próprios reflectem o carácter do indivíduo, da matéria, aproximando-o da

⁴⁵Em *Signos, símbolos e mitos*, Luc Benoist faz uma longa análise epistemológica de verbos da língua francesa que significam diferentes acções, mas cuja raiz comum os aproxima. “Vejam, por exemplo, a onomatopeia *clic-clac* e a raiz *fla*. *Clic-clac* traduz a pancada seca de duas superfícies. Daí derivam *cliquet*, [lingueta], *cliquetis* [estalido], *déclac* [gatilho], *la clanche* [ferrolho], o verbo *déclencher* (abrir uma porta) [levantar o trinco]. O latim *clavis*, a chave, deu *clorre* [fechar], *inclure* [encerrar], *conclure* [concluir], *conclave* [conclave]. Do latim *clarus*, que designa um som estridente e pomposo, deriva o que é claro e ilustre, daí os nomes reais Clotaire, Clodomir, Clovis. Se partirmos da raiz *fla* que deu o latim *flatus*, o *souffle* [sopro], encontramos *enfler* [entumecer], *gonfler* [inchar], *souffler* [soprar], *flûte* [flauta], *flétrir* [definhar], *flacon* (feito de vazão) [frasco], *flou* [leve], e *flair* [faro]. Ao ligarmos a onomatopeia ou a raiz a um dos nossos sentidos que lhe corresponde, obtemos duas séries de palavras, uma proveniente do estalido de um dedo e a outra do sopro da boca.” In Benoist, *Signos...*, op. cit., pp. 34-35. Ainda no fim da obra, o autor lista 300 verbos consoante a relação orgânica do corpo, com o qual estabelece coordenadas como alto, baixo, dentro, a partir de; estados anímicos que dão sentidos aumentativos (tornar-se, crescer, surgir), diminutivos (degenerar, envelhecer, falhar), de existência (ser, respirar, repousar) entre outros. *Ibidem*, pp.107-110.

sua matriz.⁴⁶ As derivações da palavra, por vezes até à quebra de correspondência com a palavra matriz pela perda da sua concretude, como é o caso das palavras derivadas de gestos próprios de um ofício ou de manufactura que se perderam, são uma consequência da cultura e da evolução própria da língua; é a modelação do “barro das palavras” (Ana Hatherly, 2003, p.24), da linguagem, a partir do constante relacionamento entre as coisas, com os sons, o tacto e as imagens que os representam e para que apontam. Este processo extensível, maleável, plástico, vivo, obriga a novas formulações conceptuais e ligações abstractas, que tornam o conhecimento susceptível à própria erosão e sedimentação, quer dos sinais e das marcas visuais, quer da língua nos seus *signos*.

4.1. Os signos

“(…) Deus disse – e assim se fez –, pelo contrário, a este homem não criado pela palavra é aposto o *dom* da linguagem e ele é elevado acima da natureza.” (Walter Benjamim, 1916)

A passagem do uso primitivo da pedra, do pau, dos colorantes, assim como da superfície ardilosa da areia ou da irregularidade da pedra, para as técnicas mais avançadas – da pele curtida à pasta do papel – bem como a evolução dos utensílios gráficos, ordenam de modo decisivo o próprio pensamento da inscrição. Todavia, a evolução técnica e as mudanças formais ocorridas no vocabulário imagético – do pictograma ao ideograma, dos sinais aos símbolos – propiciaram a corrida para a separação da arte (no desenho) e da escrita. Aliás, não se trata apenas de separação, antes, o desenvolvimento de um 'ramo' da imagem visual (do próprio desenho) em algo já não assente na reprodução formal e visual das coisas da natureza, mas, sim, na transformação dessas mesmas coisas da natureza em signos linguísticos com uma

⁴⁶Também em *Crátilo*, uma vez mais, Platão analisa nomes próprios, de deuses, de heróis, entre outros. No seguimento da explicação de Sócrates, à origem do nome de Zeus, o Padre Dias Palmeira esclarece em nota de tradutor: “Efectivamente, na declinação de *Zeus* entram dois radicais – *Djeu* e *Diw*, ambos procedentes da raiz *div*, *dyu*, que significa brilhar. Daqui formaram-se *dios*, *divus*, *dies*, (*D*)*iupiter*, etc.; de sorte que *Zeus*, etimologicamente, não é mais do que o *dia luminoso*, o *céu brilhante*, e só mais tarde se personificou.”, In PLATÃO, op.cit., pp.40, 41. Não encontramos a língua-fonte dos termos *div* e *dyu*, apontados pelo Padre Dias Palmeira, no entanto, no *Dictionnaire étimologique de la langue latine* encontramos o termo latino *dīu* cuja tradução é céu, divino, luminoso. Deste mesmo termo, é ainda referida a sua correspondência a *divyáh* no sânscrito, cujo significado é celeste. Cf. ERNOUT, A; MEILLET, A – *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoires des mots*. Librairie C. Klincksieck, 4.^a ed., Lille, 1967, p.178.

estrutura própria.⁴⁷ Esta separação é ainda fruto de uma vontade mais interior no homem, uma vontade da voz em se fazer ouvir. Entre a voz e a imagem há um abismo, a primeira dispara em grande velocidade o sentido de uma coisa como, por exemplo, o nome próprio; a segunda contém em si a infinidade de outras tantas imagens, os esgares, as características únicas apreendidas no retrato. A separação era, por isso, inevitável, na medida em que o homem, enquanto ser falante, não poderia suportar a língua muda do desenho.

No entanto, será um engano pensar que a escrita, que na história do homem aparece muito mais tarde que o desenho, se emancipou porque está sempre a rever e pesar os próprios sinais, abrindo caminho à profusão de alfabetos, “modelo gravado de um silêncio que não se cala” (Roberto Calasso, 1990, p.375). Também o desenho fez o seu próprio percurso entre a representação da realidade formal e a representação subjectiva das coisas. Desse facto, é revelador como num período mais próximo de nós, entre dez e cinco mil anos a.C., o desenho parece deteriorar-se em relação ao virtuosismo mimético das imagens de veados de há trinta mil anos, para dar lugar a registos toscos, mas com mais detalhes quanto a indumentária ou instrumentos.⁴⁸ Nesse sentido, descrever pela representação, desde logo na transposição sensível dos ritmos e

⁴⁷A ligação do homem à Natureza ultrapassa todas as situações de dependência directa ligadas à sobrevivência, dado o homem fazer dela a seu primeiro e principal motivo de interesse e pensamento. Numa primeira abordagem, a Natureza será motivo de ‘decalque’ (o homem compreende as propriedades internas e externas dos objectos da Natureza), porém, esse decalque será adaptado às suas necessidades: a caverna enquanto receptáculo e protecção vai ocupar o espaço amplo da floresta e formar a casa; a concha substitui a palma da mão para a recolha de água; a pedra serve de martelo e substitui os dentes para quebrar cascas duras. Ao mesmo tempo, a compreensão das forças da Natureza vai influenciar o pensamento que estrutura a vida e as coisas do homem, incorporando-se nos objectos (os objectos que o homem produz para o seu dia a dia parecem ter compreendido dentro de si a própria história do homem) para ser sua essência constituinte: “O material mais antigo usado com a terra foi a madeira e todas as partes da construção se mantiveram as mesmas na forma, função, e simbolismo ao serem substituídas pela pedra. (...) A substituição da madeira viva pela pedra morta correspondeu a uma espécie de cristalização cíclica, análoga à sedentarização dos nómadas, que compensou a transferência dos primeiros santuários do cume das montanhas para o fundo das cavernas. As pedras em bruto, esses ossos da Terra-Mãe arrancados ao seu repouso telúrico, puderam ser humanizadas por um corte sábio e transformadas em pedras “francas”, dignas de serem utilizadas na construção de templos.” In BENOIST, op. cit, pp.73, 74. Numa outra aproximação, esta transposição das arquitecturas em madeira para a pedra parece relembrar que o que resiste ao tempo é a pedra, os penedos, mas também os esqueletos, essa matéria mineral fossilizada na terra. O túmulo, o templo, a cidade foram-se edificando na solidez da pedra. “O túmulo é um alto-relevo da Lembrança. Nele repousa a única lembrança do homem: o esqueleto. Há esqueletos que têm dez mil anos! Um crânio fossilizado é uma lembrança que teima em não cair no esquecimento – uma lembrança que venceu o esquecimento e tentou fixar-se para sempre... Um fóssil é a suprema expressão petrificada da luta contra a Morte: um monumento heróico, todo em mármore.” Pascoaes, *O Bailado*, op.cit., p.43.

⁴⁸Sobre esse período o Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa dedicou o último núcleo da exposição.

posteriormente das figuras, ou pensar, pesar, reflectir a própria linguagem a partir dos seus signos-nomes, faz parte de uma mesma dinâmica da relação com as coisas e o trabalho humano⁴⁹. Aquilo que as separa são as particularidades da língua na escrita, da plasticidade na arte. Ambas partem da mesma raiz mimética: a palavra deriva do som (da fonação, dos grunhidos que são expressão de todos os seres, e no entanto nenhum dos outros seres descobriu a palavra), ou melhor, do eco das coisas no corpo e no espírito; o desenho e a pintura realizam a imagem do entendimento visual das coisas. Parece, então, que tanto na palavra como na imagem, a correspondência não se faz, apenas, por relação à natureza, mas também na interferência, ou melhor, inerência do homem na transposição das coisas da natureza – do real –, para as formas que a representam e para as quais apontam. Nesse sentido, a raiz mimética concerne ao sentido primeiro da representação e esta, enquanto modo fundamental de conhecimento,

⁴⁹É curioso notar como em algumas línguas as palavras ainda expressam a estreita correlação entre linguagem e o corpo e, concomitantemente, entre o pensamento e a carne. Nesse propósito Michel Serres procura o sentido do uso do verbo *pesar*: “Eu existo, portanto eu importo. Eu encarno. Portanto eu peso. Eu peso, portanto eu penso. A língua francesa escolheu pensar a partir do corpo e do seu peso de carne. Eu sou, portanto eu ocupo espaço local e participo do vector atractivo. E eu não penso senão isso mesmo que eu peso. Em todos os outros casos, eu repito, como um papagaio.”. SERRES, Michel – *As origens da geometria*. Ana Simões e Maria da Graça Pinhão (trad.). Lisboa: Terramar Editores, 1997, p.86. Todavia, Serres distingue ainda a relação que o peso estabelece no julgamento de uma coisa. O conceito de contrapeso, imaginado na figura da balança, permite estabelecer o que pesa mais e o que pesa menos, pelo que pesar reflecte também uma escolha, uma decisão entre duas coisas que se relacionam. Este par pesado-leve veio revelar-se essencial para o entendimento de fenómenos incompreensíveis ao homem, dando origem a conceitos devedores dessa relação de peso que se tornaram chave nas relações do mundo: céu e terra, carne e espírito, bem e mal: “Antes da Encarnação, [o ser] podia viver uma virgindade, sem dúvida, plena de gratuidade, de graça; antes do Advento, durante a era do Verbo anunciado, ela [a Virgem]recebeu o Anjo, ele também sem peso nem lá [nem terra natal]. Mas depois do nascimento, no Natal, uma vez adquirido um volume de carne pesada, ele [o ser] precisou de passar pelos tribunais, para avaliação, e acabar por morte violenta, na Cruz, para o resgate: injustiça e justiça prestadas e dadas, para resgatar a iniquidade do ser-lá.”, *Idem*. Também os binómios traduzidos da relação da balança, são pedrade-toque para uma obra do artista plástico Francisco Tropa intitulada *Une table qui aguïsera votre appetit – le poid poli*, 2003. Nela, o artista faz contrabalançar aquilo a que chamou duas natureza-mortas: uma mesa de refeição e um banco com oito pequenos pesos, um deles, polido. O artista começa por se fixar no apetite do olhar que pede demora na observação da natureza morta, composta por uma mesa com um copo meio vazio de vinho, uma faca pousada na aba do prato, um pequeno triângulo de queijo já cortado polvilhado de grãos moídos de pimenta. Esse apetite é a fome segundo Tropa: o corpo avança, como um animal, todavia, ao primeiro passo, recua. O pudor não o deixa pegar no queijo. Nesse momento, Francisco Tropa lembra um jogo fonético entre as palavras francesas *politesse* que significa cortesia, e *poli*, polido. Em português polido também têm essa dupla significação: do que foi polido, puxado o brilho e ser polido, como ser cortês. Ao sujeitar estas duas naturezas ao fiel da balança o artista faz pesar dois gestos: o gesto do animal e o gesto da polidez. O gesto do animal é o que age por impulso, instinto que avança sobre a mesa porque tem fome e reconhece no alimento a sua sobrevivência, enquanto o da polidez é contido, reflecte e distingue o valor artístico daquilo que se apresenta diante de si. Esta balança é, pois, uma alegoria da herança cultural que estabelece regras de comportamento, costumes, modos de estar, protocolos que controlam e contrariam qualquer vontade intuitiva e sobretudo irreflectida de agir. Voltaremos a este artista mais à frente.

i.e., a *mimesis* é a operação mais imediata na actividade intelectual humana, na relação do homem com o mundo. Na medida em que “é a associação do real com a «sua» representação que fornece o próprio *quadro* formal da pensabilidade do mundo”⁵⁰, então, é a representação que serve de suporte ao “aparelho cognitivo” (Fernando Gil, 1984, p.40) do homem e é o factor de estabilidade na estrutura do pensamento. Esta qualidade da representação esclarece, de imediato, a sua natureza: ela é um duplo, é uma coisa que *toma o lugar* de outra, não no contexto da coisa em si, antes na inteligência humana⁵¹ e conseqüentemente nos objectos criados pelo homem. O problema da representação surge precisamente nessa transformação do objecto real e concreto em objecto conceptual, pois implica incontornavelmente o sentido dado pelo homem ao objecto. Ou seja, pressupõe-se que haja um *fundo* na imagem do mundo, fundo esse que é produto da representação, sendo que ela (a representação) tem diferentes “modalizações”, que tal como diz Fernando Gil, podem ser “activa (« projecção » na maior parte dos empregos, por exemplo, em geometria ou psicanálise) ou passiva (« impressão », em geral), ou ambas as coisas (« reflectir », reflexão)». Além disso a representação produz-se na ausência (« simulação ») ou em presença do representado (« cópia ») (...).” Este fundo refere-se, por conseguinte, àquilo que afecta as representações que o homem constrói do mundo, afecta porque na representação concorrem a sensibilidade e a inteligibilidade do homem em relação às coisas do mundo. Tal, não é o mesmo que dizer que as representações importam um acréscimo na imagem do mundo (dado pela afecção do corpo ou do modo como o homem pensa), pelo contrário, dão conta de que a única maneira do homem se relacionar com aquilo que o rodeia é sempre por uma via do corpo (sensível) – pelos seus cinco sentidos – e do pensamento (intelectual), sendo, por isso, o corpo e o pensamento a abrir o fundo às imagens das coisas.⁵²

As diferentes direcções encetadas pela palavra através da escrita e pelas formas na arte denotam, então, que a necessidade de expressão, que todas as criaturas do mundo sentem, tomou no homem uma notação diferente, desde logo nessa mesma exigência da expressão se fazer notar por via da inscrição, da modelação, da

⁵⁰GIL, Fernando – *Mimesis e Negação*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1984, p.38.

⁵¹Cf. “Em todas as formas de representação uma coisa se encontra no lugar da outra, representar significa ser o outro de um outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca.”. *Ibidem*, p.39

⁵²Como iremos ver, a seu tempo, nos desenhos de Ângelo de Sousa, essa relação, ou melhor, impregnação do corpo e do pensamento do homem nas coisas torna-se absolutamente clara.

vocalização, da projecção, do movimento. A expressão materializa-se na notação que é representação. Daí a equivalência entre os diversos modos de representação, pois, não obstante cada um significar uma aproximação específica ao mundo, todos têm em comum a estrutura interna, orgânica, intelectual, do homem. “Todos os signos – palavras, diagramas, desenhos, o ícone, o índice, o símbolo – se encontrarão no mesmo plano, desde que tenham funções de representação.”⁵³ Esta reserva apontada por Fernando Gil refere-se precisamente à diferença que cada signo opera na construção do entendimento do mundo, dado a sua aplicação implicar a determinação de um léxico próprio, uma materialização semântica autónoma, um sistema de analogias particular, que não depende exclusivamente da expressão, mas abrange igualmente a natureza em si dos signos. Entre cada signo e o campo semântico a que se refere estabelece-se um sistema de representatividade que, não só, cumpre a sua relação com o mundo, como obedece a uma lógica interna e de apresentação que mais não é do que a sua linguagem. Nesse sentido, o gesto, o som, as linhas e cores são linguagens singulares com diferentes espessuras na dimensão simbólica e, num só momento, servem ao homem enquanto expressão como são também a sua própria expressão. Só podemos conhecer a força da cor vermelha à luz do olhar humano, desde logo, porque o vermelho se liga à carne pela sua disposição sanguínea, porém, a mesma cor leva outros animais a reagirem de forma mais ou menos intensa, a investir ou a fugir.

Assim, o mundo adquire uma figura própria que vai além da sua duplicação, na relação mimética, para se confundir com a *essência da linguagem*. Entramos aqui, num outro paradigma, que já não se relaciona com a representação, e conseqüente pensamento do mundo (em Fernando Gil), mas, no modo como o homem se relaciona com o mundo a partir daquilo que este comunica com o homem. Quer dizer que o mundo não se apresenta através da linguagem como se esta fosse uma ponte, mas o mundo é já a expressão linguística das coisas, aquilo que nelas é comunicável ao homem. Walter Benjamin chamou-lhe “essência linguística”⁵⁴, que por sua vez comunica a “essência espiritual” da coisa. Mas, o que essa essência espiritual comunica é a sua linguagem, ou seja, o homem relaciona-se com as coisas por aquilo que nelas lhe

⁵³Ibidem, p.46

⁵⁴Cf. “A linguagem comunica portanto, a respectiva essência linguística das coisas, mas só comunica a sua essência espiritual, contanto que ela esteja imediatamente contida na essência linguística, contanto que seja comunicável (susceptível de ser comunicada).” In BENJAMIN, Walter – *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Maria Filomena Molder (trad.). 1993-2008, tradução não publicada.

é comunicável (a essência espiritual) e que lhe é comunicada pela essência linguística da sua linguagem. Mediante um objecto, o homem consegue *tocar* naquilo que lhe é mais íntimo (a essência espiritual), ao traçar-dizer o seu nome. Há, no entanto, casos em que a nomeação parece impossível, não porque não haja comunicação (toque), mas, porque o que se comunica é tão “supremamente exprimido” que a linguagem do homem não o consegue dizer. Para Benjamin o indizível não está naquilo que permanece obscuro, mas, pelo contrário, está no espírito “mais existente e real”, “mais profundamente fixado”, que “é ao mesmo tempo o puro espiritual”. Essa “essência espiritual suprema”, na arte, firma-se no “espírito da linguagem das coisas”, ou seja, na arte, nas artes visuais, da pintura, escultura, desenho, o que comunica não se expressa pela palavra, mas por uma outra linguagem, segundo Benjamin, feita de material. Dito de outro modo, a essência espiritual que se revela na arte, manifesta-se na linguagem das coisas, que é menos perfeita que a linguagem do homem, pois foi-lhes (às coisas) negado “o puro princípio formal da linguagem – o som”. Quando o homem fala do desenho, traduz a linguagem das coisas, uma linguagem feita de material, para uma linguagem mais perfeita baseada na imaterialidade do som e, por isso mesmo, “puramente espiritual”. Assim, escrita, pintura, desenho, escultura, dança, música, revelam as coisas, não apenas de modo diferente, como o alcance de cada uma destas linguagens é insubstituível; há certas coisas que são intangíveis pela palavra, como também só a voz consegue cantar determinadas coisas. Assim, a separação da escrita do desenho, enquanto modos de inscrição com procedimentos técnicos comuns, não representa uma equivocidade na comunicação das coisas ao homem, antes uma compreensibilidade das essências linguísticas do mundo no seio das expressões (para além da nomeação) do homem. No caso do desenho e da escrita, é significativa a importância da voz, mesmo sumida, que toma conta dos caracteres da palavra, enquanto o silêncio se apodera do desenho.

Se é certo, porém, que na representação mimética, no desenho, o homem perscruta os meandros da coisa, seja ela real ou ideal, essa representação é, no entanto, tocada pela afecção e sensibilidade do desenhador, conquanto as coisas o possam surpreender, espantar, alegrar, pasmar, estranhar, arrepiar, repugnar. A coisa vai ganhando um contorno que tanto diz da objectividade, ou realismo, do acto de representar – o silvo do pássaro, a figura do veado, os movimentos da dança de acasalamento – como da subjectividade e, sobretudo, da inteligibilidade própria das

percepções e sensações que metamorfoseiam o corpo em olho-mão/ ouvidos-lábios/ animal-corpo. Tomemos o exemplo do canto da ave, que o homem escuta e se insinua nos lábios que se repuxam de modo a boca se tornar num pequeno orifício, ao mesmo tempo que os pulmões se enchem para iniciarem uma expiração compassada, enquanto a língua recua de modo a criar uma cavidade que controlará as diferentes sonoridades. O homem torna-se, por momentos, pássaro, num encontro autêntico, na medida em que dá expressão à essência espiritual da melodia da ave, escutada e apreendida na sua máxima finura.⁵⁵ Mas ele escuta uma língua que ele próprio domina, não tanto pelo canto do homem feito pássaro, mas pelo ouvido capaz de o escutar.⁵⁶ O homem escuta e canta. Há como que uma tentação irresistível de reproduzir por meios análogos os estímulos da vida. Uma tentação de comunicar, de decifrar a linguagem das coisas e também de se apropriar, de se fundir nelas.

A consonância entre a essência espiritual da coisa e o espírito humano no sinal é prova do carácter conciliador do homem, da sua vontade de união, não apenas física, mas também espiritual. Ele une-se ao mundo pelos nomes, vincula-se pela palavra, pelo gesto, pela cor, mas estes não são ditados ao acaso. Neles procura-se cumprir a inatingível promessa de justiça entre a essência espiritual da coisa e a linguagem do homem. Inatingível, porque, em boa verdade, há sempre algo da coisa que comunica ao homem mas que foge à linguagem do homem e, por isso mesmo, a linguagem humana é sempre parcial e insatisfatória.⁵⁷ Esta insatisfação, segundo Benjamin, refere-se à impossibilidade da palavra (da linguagem humana) fixar, ou tornar tangível, um sentido que se *revela* na sua máxima expressão, “aquilo que é supremamente exprimido, [e] é ao mesmo tempo o puro espiritual”. Ou seja, “a expressão linguisticamente mais existente, quer dizer, a mais profundamente fixada”, seja, por exemplo, uma afecção de êxtase, seja de horror, enquanto comunicabilidade ela é a mais expressiva, todavia pode

⁵⁵ A esse propósito, Gilles Deleuze, logo no início do diálogo com Claire Parnet, diz: “Há devires-animais do homem que não consistem em fazer de cão ou de gato (...) É como os pássaros de Mozart: há um devir-pássaro nessa música, mas apanhado num devir-música do pássaro, os dois formando um único devir, um só bloco, uma evolução a-paralela, de modo nenhum uma troca (...)” Ou seja, o homem torna-se pássaro para poder captar e emitir, dele, o silvo-música. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire – *Diálogos*. José Gabriel Cunha (trad.). Relógio D’Água Editores, Lisboa, 2004, p.13.

⁵⁶Só quando o homem conseguiu ouvir os sons de baixa frequência, a partir de tecnologias próprias, é que pôde por fim conhecer melhor determinadas espécies de animais.

⁵⁷Cf. “A simbólica [*die Symbolik*] transforma o fenómeno em ideia, a ideia em imagem, e de tal modo que na imagem a ideia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas as línguas, continuaria a ser indizível. Máxima n.º 749. In Goethe, *Máximas...*, op. cit., p. 188.

não encontrar palavras que a comuniquem. Benjamin diz ainda: O carácter incomparável da linguagem está em que a sua comunidade com as coisas é imaterial e puramente espiritual e o som é disso símbolo.” As palavras faladas podem ter a sua génese nos grunhidos, no grito, ou na imitação dos animais, dos seus sons em onomatopeias, contudo, só o homem descobriu a articulação do aparelho vocal que lhe possibilita falar com palavras. Tal acontece porque, como diz Benjamin, “às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem – o som.” Por isso mesmo a comunicação acontece numa espécie de passe de mágica, numa transformação encantatória entre a expressão linguística das coisas e a palavra humana. Assim, o exercício de nomeação não impõe o nome à coisa mas reconhece a magia que se insinua no gesto da mão, no corpo e, por fim, na voz. Reflete ainda o entendimento das coisas e o sentido que se constrói, aos poucos e poucos, a partir de um processo já não de nomeação mas de simbolização (veja-se o símbolo do raio que tanto aponta para o raio eléctrico como para perigo). O símbolo torna-se, assim, o único testemunho vivo dessa união mágica, *cósmica* entre o homem e a natureza. Com ele nasce um novo mundo, à semelhança do mundo real, dispondo de uma orgânica própria e fonte de vida. O símbolo também é capaz de *gerar*, daí a conquista da fala, da escrita, da imagem. Mas a sua natureza será para sempre devedora daquele momento único em que a coisa e o nome se unem como duas metades, “dois pedaços, que, uma vez reunidos, provavam certa relação entre os seus portadores (...)”.⁵⁸ Assim, o nome não cobre as coisas, o nome sendo atribuído pelo homem, é, no entanto, o reconhecimento (segundo Benjamin), “da relação re-iniciada com Deus”⁵⁹.

Esta autonomia, ou melhor, liberdade do homem para nomear é, ao mesmo tempo, sinal da sua desejo de lançar ao mundo o seu espírito através das manifestações

⁵⁸SOUSA, Eudoro – Dionísio em Creta. Apud MOLDER, Maria Filomena – Símbolo, Analogia e Afinidade. Edições Vendaval, Lisboa, 2009, p. 26. Diz a autora: “Segundo a boa indicação de Eudoro de Sousa, símbolo procede de *sybállein* e de *sybéllesthai* e pode ser vertido como o que é co-jogado, unido a partir de um só arremesso, e designava na origem «um objectivo dividido em dois pedaços, que, uma vez reunidos, provavam certa relação entre os seus portadores, *verbi gratia*, os deveres de hospitalidade outrora exercidos por um em relação a outro».”

⁵⁹Cf. “ O nome próprio é interpretado (Benjamin fala dele sobretudo no texto sobre a linguagem) como o reconhecimento da relação re-iniciada com Deus, é o reconhecimento perante Deus da criança, por isso o nome próprio é o mais indecifrável. Os nomes comuns são também agentes do reconhecimento, recolhendo todas as direcções dos gestos, todas as vocações dos homens entre si nas suas relações com tudo o que há. Daí que seja Adão o primeiro filósofo, porque o primeiro a nomear, forma baptismal que reconhece as coisas, descobrindo a sua essência espiritual como essência linguística.” In MOLDER, Maria Filomena – Semear na Neve. Relógio D’Água Editores, Lisboa, 1999, p. 83.

da palavra, das expressões da voz, dos traços do desenho. A palavra toma a dianteira tocando todas as coisas pelos nomes, demonstrando que o homem domina não o que o rodeia, mas a sua própria linguagem, isto é, o homem aprende que a sua linguagem traduz a linguagem que as coisas comunicam (a sua essência espiritual). Mais tarde, a mão que escreve dá por terminada essa tarefa quando traduz tudo, não só aquilo que vê como aquilo que ouve em linhas, traços, formas orgânicas, elementos cuneiformes. Do outro lado deste domínio da palavra há a subjugação que dita ao homem o seu campo de acção no mundo palpável da terra, do chão, da pedra, dos animais, enquanto ele estará, por sua vez, sujeito à sobrançeria e inconstância do céu que o castiga com trovoada, priva-o da chuva, seca a terra com o sol abrasador. No momento em que o homem sabe nomear e desenvolve esse saber em relação a todas as coisas, conhece também a irredutibilidade dos deuses.

4.1.1. O conhecimento dos deuses

“Sem crer não sou nada – sem crer não existo – sem crer não compreendo a vida. Preciso de caminhar para um destino. Crer é uma necessidade absoluta, um sentimento primário, a própria vida, sua razão e seu fim. Tenho necessidade de Deus, como do ar que respiro. Sem ele a vida é desconexa e atroz; pior é monstruosa. Creio porque creio. Se a vida se reduzisse só a isto, a vida seria *objecta*.” (Raul Brandão, 2002, p. 82)

No início, quando Deus começou a criar, viu que tudo era bom. Criou a luz e as trevas, o firmamento, a terra seca, os astros, os animais, o homem e a mulher. Depois descansou. Ao homem e à mulher, criados à imagem de Deus, foi-lhes concedido o domínio sobre todos os seres da terra, do mar e dos céus. Foi-lhe dada ainda todas as ervas que dão semente e árvores com frutos também cheios de sementes. Estas servir-lhes-iam de alimento.

Num segundo momento da narrativa do *Génesis*, é relatada a origem do homem: moldado do barro da terra, Deus insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida. Esta atenção particular ao nascimento do homem faz sobressair a sua própria natureza, distinta dos outros seres, pois, como bem aponta Walter Benjamim no texto sobre a linguagem, o homem não surge pelo imperativo da palavra: *seja feito*. Inversamente, a este ser vindo da matéria (do barro, da terra), é-lhe dada a dádiva da palavra, da linguagem, e com a

permissão de Deus o homem nomeia os outros seres da terra. Conclui-se aqui a criação divina.⁶⁰

Na continuação da segunda narrativa sabemos ainda que Deus impôs apenas uma restrição ao homem: ele pode comer o fruto de todas as árvores à exceção daquela que está no centro do jardim, a árvore da ciência do bem e do mal, porque no dia em que o comesse, certamente morreria.

A passagem entre o poder de Deus, na criação de todas as coisas, para o poder do homem, na criação das suas próprias coisas, é feita por um episódio de *delito*, de um delito que tem tanto de ingénuo como de ambicioso, pois a mulher é tentada e cede à tentação da serpente, para que comesse o fruto da árvore proibida. Deus fez da serpente o animal mais sagaz da terra e esta compreendeu qual o segredo da árvore e revelou-o: *no dia em que o comerdes abrir-se-ão os vossos olhos e sereis como Deus, ficareis a conhecer o bem e mal*. Os olhos abrem-se e o homem e a mulher reconhecem a nudez e para a cobrir atam folhas de figueira e põem-nas em volta da cintura.

O reino de Deus desmorona quando o homem vê que nem tudo é bom, quando vê na nudez um mal e pensa em o encobrir. O homem tapa, cobre, esconde-se de Deus, porque não quer que este o veja nu, cria um disfarce para dissimular a sua aparência. Às coisas criadas por Deus, juntam-se, assim, as coisas criadas pelo homem. Juntam-se mas estas diferem das primeiras porque fazem parte de um outro *estado*, isto é, provêm do lado de fora do “estado paradisíaco” (Benjamin) do reino de Deus. As coisas tornam-se boas ou más e sabê-lo exige que o homem perca o dom que Deus lhe dera, da linguagem cognoscente, do poder de dar às coisas o seu nome *puro*, o nome *indecifrável* porque é *palavra viva*, criadora.⁶¹ O pecado original celebra o a decadência da linguagem nomeadora, por isso os nomes dos homens têm condição, têm “um volume de carne pesada” (Serres, 1997, p.86), um peso que as obriga, de imediato, a regular-se no fiel da balança.⁶² Para devolver a “pureza” ao nome, este presta-se ao julgamento do bem e do mal. A palavra humana surge com a perda do carácter mediúnico da comunicação e com

⁶⁰Cf. “ Deus descansou, quando cedeu ao homem o seu próprio elemento criador. Este elemento criador, despojado da sua actualidade divina, tornou-se conhecimento. O ser humano é aquele que (re)conhece a mesma linguagem na qual Deus é criador [a linguagem que todos os seres criados exprimem e por isso o homem pode nomeá-los]. Deus criou-o à imagem, criou aquele que conhece à imagem daquele que cria.” Walter Benjamin, *Sobre a linguagem em geral*, op. cit..

⁶¹Cf. “Tudo o que no começo o homem ouviu, viu com os olhos [...] e as suas mãos tocaram, era [...] palavra viva; pois Deus era a palavra. Com esta palavra na boca e no coração, a origem da linguagem foi tão natural, tão próxima e tão fácil como um jogo infantil (...)” HAMANN apud Benjamin, *Ibidem*.

a conversão da linguagem em meio de comunicação. Surge aquilo que é bom e o que é mau, o menos bom, o menos mau, o que agora é bom, mas depois é mau, surge o que é verdadeiro e o que é falso⁶³, o sagrado e o profano.

A descoberta do poder da linguagem, do poder de “dizer de outro modo” (Steiner, 2002, p.258), a sua “caracterização” permite ao homem “sair da sua pele”(Ibidem, p.260) para entrar noutra. O homem inventa a história, a ficção. Em momentos de tensão é desbocado, diz o que não pensa, ou diz mais do que pensa.⁶⁴ A palavra humana manifesta o pensamento do homem, mas ele próprio, o pensamento, é a manifestação mais íntima do seu corpo: falar com o coração na boca; enrolar a língua; ter um nó na garganta; gritar a plenos pulmões. Por isso a palavra do homem tem *carne* e é do seu peso que sai a razão de cada significação.

Quando o homem começa a desenvolver a sua própria linguagem, procurando as palavras na contextura do mundo, a palavra deixa de ser *medium* para se tornar matéria-meio, conteúdo. Ainda nos *Génesis* assistimos à morte de Abel pela mão do seu irmão Caim. Quando Deus confronta este pela ausência do irmão, Caim escusa-se. Deus descobre, então, que ele o matou e para castigo, expulsa-o da terra, que não mais produzirá pelas suas mãos obrigando-o a peregrinar. Para não ser morto enquanto erra

⁶²Cf. “Antes da queda da linguagem, da queda do nome divino, o que é ao mesmo tempo «a hora natal da palavra humana», a linguagem não era meio de comunicação mas *medium*. (...) A mancha e o sinal, nasceram já durante a travessia do pecado original do espírito linguístico. A queda da linguagem está na origem da reificação – a terra de origem da sujeição de toda a coisa – e leva à aquisição da abstracção, da sobredeterminação e do julgamento, conduzindo à génese da subjectividade e do direito.” MOLDER, Maria Filomena – *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1999, p.23.

⁶³Cf. “A plena humanidade só começa através de uma réplica que afirma «a coisa que não é» : ou seja, «a nascente fica a cem metros para a esquerda» quando, afinal, está a cinquenta metros para a direita; «não há nascente», «a nascente secou»; «está um escorpião na nascente». As séries das falsas respostas possíveis, das «alternidades» imaginadas ou afirmadas, são sem limite. Não têm fim formal ou contingente, e esta ilimitação do falso é decisiva tanto no que se refere à liberdade humana como ao génio da linguagem.” STEINER, George – *Depois de Babel. Aspectos da linguagem e tradução*. Miguel Serras Pereira (trad.). Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2002, p.258.

⁶⁴Cf. “...sugiro que o momento em que a palavra se tornou humana esteve muito intimamente ligado ao momento em que o homem inventou uma história, um mito, a fim de se desculpar por um erro que não cometera – talvez emitindo um sinal de perigo quando a ocasião não o comportava; e sugiro que a evolução de uma linguagem especificamente humana, cujo meio característico é a expressão da negação – o dizer que um sinal não é verdade –, decorre em grande medida da descoberta dos meios sistemáticos que tornam possível negar uma descrição falsa, por exemplo um falso alarme, e da descoberta, intimamente relacionada com a anterior, de histórias falsas – mentiras – utilizadas como justificações ou ludicamente.” POPPER, Sir Karl apud Steiner, op. cit, p. 259.

por aí, Deus põe-lhe um sinal que o identificará. É pelo sinal que Caim se dá a conhecer. O sinal é o meio para o re-conhecimento. Nesse momento a terra enche-se de sinais.⁶⁵

Na inauguração da exposição *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, no espaço Chiado 8 em Lisboa, Francisco Tropa realizou duas performances de que resultaram quatro desenhos⁶⁶. Na primeira acção, o artista coloca sobre um pano preto de feltro, uma espécie de escantilhão em madeira. Sobre ele atira areia que guardara num balde e retira a grelha (Figura 10). De seguida, repete o gesto com outro padrão (Figura 11.).

Para a segunda performance, Francisco Tropa tinha já preparado um espaço cénico. De novo sobre um pano preto no chão onde se encontravam quatro blocos de calcário - quatro cubos – o artista lançou areia sobre eles; posteriormente, move os blocos fazendo-os rolar uma vez sobre a aresta; volta a polvilhar as pedras e volta a deslocá-las. Num ritmo compassado, o desenho da areia no chão vai ganhando uma intensidade lumínica cintilante, entre a geometria negra e as profundidades douradas (Figuras 12 a 16). Os primeiros três desenhos, que formam como que uma série, têm um padrão mais ‘decorativo’, há uma organização rítmica ajustada ao rectângulo de composição, os contornos são mais definidos dado o desenho aparecer num só lance. Ao invés, a composição da última performance vai abrindo infinitamente para os lados e nos diferentes momentos em que Tropa lançava areia, os contornos esbatiam-se: cada lance define um novo território na medida em que alarga o espaço de projecção; define também um novo tempo que se soma aos anteriores através de camadas luminosas que cavam o espaço negro.

É curioso o artista afirmar que estes desenhos se assemelham às “ruínas” de cidades remotas. Ao que resta delas: o desenho urbano, a planta da casa. Tropa atenta ainda para o que já lá aconteceu, quem lá morou e que já não existe, mas cuja presença ainda se sente. Isto significa que há um reconhecimento de que, o que no desenho se encontra é um vestígio de qualquer coisa e só nesse esforço de rememoração, de encontrar o que

⁶⁵Cf. “A mancha e o sinal absolutos – no sentido de mágicos – são já indícios do pecado original do espírito linguístico. A mácula precede o que é imaculado e a queda do nome precede a manifestação da mancha e a imposição do sinal. O julgamento, a culpa, a expiação, a redenção e a inocência são (...) consequências e manifestações da queda do nome. A mácula é um fogo dissolvente, a revelação de um juízo primitivo da alma ou de um desígnio divino, que se manifesta na pele, que vem à superfície, ao exterior.”. Molder, *Matérias Sensíveis*, op. cit., pp. 24,25.

⁶⁶Esta reflexão em torno dos desenhos em areia de Francisco Tropa é uma variação da comunicação apresentada no I Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras, com o título *Sementeira de luz*. O texto foi publicado na revista *Estúdio*. BATEL, Joana – *Sementeira de Luz*. In *Revista Estúdio*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, N.º 1 (2010), Lisboa, pp.115-120.

torna-se vestígio, sente-se uma pulsação interna às coisas, nas ruínas arqueológicas, restos mortais de um animal ou de uma pessoa, nas obras de arte. Esta pulsação nada tem que ver com uma história (dos acontecimentos, da representação), antes, há uma existência silenciosa que é pressentida, a partir de múltiplos indícios, em que o corpo do artista sente-se afectado por partículas de sensações. Esta existência nunca é, por isso, percebida – qualquer imagem dela ocorre enquanto representação historiográfica dos acontecimentos –, mas percebida, vivida como se fôssemos atingidos por uma “onda que reflui” (Italo Calvino) de sentidos desconhecidos, que nos dilata, arrepiando a pele e eriça os pêlos. Há como que uma experiência singular das coisas que perturba e desperta o desejo incondicional de conhecer. Nos desenhos de Tropa, esta sensação de uma pulsação latente advém da realização da performance. Diante daquilo que sobrou dos tempos da acção é ainda possível, não recordar mas imaginar cada lance de areia, cada passo medido no vazio negro, o esforço empreendido no rolar dos blocos. E há na performance de Tropa um resvalar indelével para o desenho, como se afinal o artista não tivesse estado a dançar para nós mas a desenhar: cada lance de areia transforma-se numa energia lumínica que traça no chão uma intensidade rítmica expressiva; a areia transforma-se em pigmento que ganha diferentes densidades na acumulação ou na dispersão. O tempo da performance é o tempo do desenhar e coincidem ambos com o tempo da formação das ruínas, ou do tempo em que tesouros aguardam, sepultados, para serem descobertos. Ou pelo contrário, não há tempo, porque os tesouros ficam para sempre enterrados no imaginário mítico e porque nos desenhos de Tropa, apesar de já estarem feitos, a performance e o desenhar continuam mesmo depois de terminada a coreografia: olhar os desenhos de Tropa é ‘assistir’ ainda ao movimento do braço, imaginar a direcção do corpo, o voo da areia, é aceder à acção “que teve lugar face àquilo que tem lugar” (Vitor Manuel Oliveira da Silva, 2004, p. 50). Ao olhar os desenhos de Tropa vive-se, uma vez mais, todo o gesto do desenho: a sua duração, a sua *pensabilidade*, a sua singularidade. Mas a imagem que o artista dá acerca da ruína parece relacionar-se com algo mais. As ruínas de Tropa são vistas de cima, num plano aéreo; como se sobrevoássemos uma localidade e percebêssemos as suas linhas.

Esta relação de verticalidade com o desenho ergue subtilmente a ponta de um véu: hoje, quando andamos de avião vemos bem a malha urbana ou os panos de cor dos campos, mas antes, só os deuses tinham esse privilégio. Na abóbada celeste, os deuses assistiam à construção do plano urbano, ao desígnio, ao desenho: os edifícios abriam

espaços brancos no plano do chão e, a delimitá-los, viam-se trilhos que se cruzavam, se confundiam, rasgavam a terra em arabescos. No Olimpo, a cidade assemelhava-se a um signo *di-segnato* para os deuses, como geoglifos, onde geometria, simetria, escala, multiplicavam os lugares sagrados e testemunhavam a devoção do homem.

Ora, a horizontalidade do desenho parece fazer parte quer da sua feitura, quer da sua “ex-posição original”⁶⁷: ao desenhar inclino-me sobre o plano de inscrição, para o contemplar, vejo-o pousado numa superfície. Esta disposição do corpo sobre o plano de inscrição fala não só da comodidade física daquele que desenha, mas sobretudo de uma exigência do próprio gesto. Um gesto que não medeia apenas corpo e obra, antes impregna o corpo na obra⁶⁸; o corpo dobra-se ou estende-se, aproxima-se ou distancia-se, adequa-se às posições que a obra exige para se tornar visível⁶⁹. O gesto do desenho é, por isso, um pensamento que se faz corpo e que se expressa por todo ele, no olhar, nos membros, na respiração, nos batimentos cardíacos, marcando a imagem com uma fisicalidade própria. Mas este pensamento que ganha existência na visibilidade da inscrição é marcado não só pela expressão física do corpo transformado pelo pensamento, como ainda pela expressão subjectiva (e criadora) desse mesmo corpo, i.e., pela expressão de uma relação mais primitiva, que toca no mais fundo do homem e que

⁶⁷No texto *Notas de Leitura sobre um Texto de Walter Benjamin*, Maria Filomena Molder observa como o filósofo procede à distinção entre pintura e desenho, partindo do modo como o corpo se torna mais disponível e flexível aos gestos de pintar e desenhar. Desse ponto de vista, surgem as direcções vertical e horizontal como eixos do corpo mais predispostos, respectivamente, para a contemplação e para a acção: “As linhas vertical e horizontal convocam, nas inúmeras simbologias conhecidas, os pólos dos olhos, a postura dos membros, a orientação do corpo na sua totalidade, em correspondência com o eixo da terra, o movimento do Sol, a disposição astral na abóbada celeste, conformando-se ainda com os fluxos cadenciados dos cursos de água, da sedimentação e erosão das terras, com o peso erguido das montanhas, a imponderabilidade das nuvens. A linha horizontal contém uma energia terrena, comparativa, finita; a linha vertical parece instituir uma potência espiritual, uma familiaridade com o absoluto.” Molder, *Matérias Sensíveis*, op. cit., p.19.

⁶⁸Cf. “(...) pour me mettre dans une espèce d’état second, dans lequel la nécessité complète, passant par mon corps et aboutissant à ma plume par l’intermédiaire de mon bras, ce que j’inscris est une espèce de trace de ce qu’il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion.” “(...) para me pôr numa espécie de transe, o qual toda a necessidade, passando pelo meu corpo e terminando na minha pena por intermédio do meu braço, o que inscrevo é uma espécie de vestígio do que existe de mais profundo em mim, a propósito de tal ou tal noção.”. (tradução própria) In Francis Ponge em entrevista a Philippe Sollers in *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris, 1970, Éditions Gallimard – Éditions du Seuil, Paris, 1970, p.72. Apud ALMEIDA, Emília Pinto de – *Corpografia de Francis Ponge. Tomar o partido do corpo*.2009, texto não publicado.

⁶⁹A noção mais imediata dessa primazia do corpo na criação vem-nos da imagem do artista a aproximar-se da tela, da folha de papel, para em seguida recuar, ver de longe, ler em voz alta e iniciar, de novo, esses percursos de ida e volta.

o gesto transforma em forma. Dito de outro modo, nos gestos do desenho, da pintura, da escrita, há um corpo que se expressa, mas mais além há um corpo que empresta a sua própria finitude à expressão infinita da natureza, através de uma forma, de uma imagem pairante: linhas, pontos, cores, medidas corporais, distâncias, relações astrais, forças físicas, fazem parte desse esforço de determinação das coisas que rodeiam o homem. No texto *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*⁷⁰ de Walter Benjamin, os gestos criadores vão na esteira do corpo. A sua geometria, a sua gravidade e horizonte, influem naquilo que Benjamin vai chamar de “cortes ao longo da substância universal” e que mais não é, que a consequência da morfologia do corpo humano nas operações que este faz. Assim, Benjamin fala dos cortes longitudinal e transversal, duas linhas que irão fundar e governar a plasticidade da mão, a posição do corpo, da cabeça. Ora, desse ponto de vista, Benjamin observa o desenho exposto e ao observá-lo (ao lê-lo) o seu corpo curva-se, tal como o desenhador (o escritor) se inclina sobre a folha que se encontra repousada horizontalmente em relação a ele. Por sua vez, a pintura exposta verticalmente obriga o corpo a levantar-se e os olhos a erguerem-se. O corpo que se verga sobre a folha de papel, sobre o tapete de areia, encontra ele mesmo (corpo) a meio caminho entre as coisas, e dele faz a sua bitola. Assim, no espaço do desenho, o mundo torna-se presente na exacta medida do corpo, o que significa que o corte transversal é comparativo, as coisas figuram por analogia: os sinais multiplicam-se na capacidade que a linha que os desenha tem de significar e essa significação tem em si enraizada a analogia com o corpo. Por sua vez, a “linha do desenho” (Benjamin) advém da oposição à superfície; uma linha abre, por assim dizer, o fundo. O desenho da cidade de Tropa trilhado no plano horizontal da terra (remetendo para um signo) conserva uma “energia terrena” (Maria Filomena Molder, 1999, p.19), dada a relação corporal daquele que, a partir da sua relação (limitada) com a Terra, a desenha e, na maquete, a contempla. Os olhos estão sempre voltados para o chão, para a terra, no desenho e na maquete. Essa *energia terrena* parece, assim, provir não só da medida do corpo, mas de uma relação ainda mais interior, de uma relação temperamental influenciada por Saturno. Do alto do firmamento o astro pesado e frio determina o desenho sulcado na terra. Benjamin, no seu estudo sobre o humor melancólico no drama trágico alemão⁷¹, analisa alguns textos

⁷⁰BENJAMIN, Walter - *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Maria Filomena Molder (trad.). Apud Molder, *Matérias Sensíveis*, op. cit., pp. 13-17.

⁷¹BENJAMIN, Walter – *Origem do Drama Trágico Alemão*. João Barrento (ed., apres. e trad.). Assírio & Alvim, Lisboa, 2004, p. 158 et seq.

sobre a natureza de Saturno, “esse demónio dos contrastes” que anima estados de alma absolutamente antagónicos e extremistas: homens “presos à vida material” ou, ao invés, “espiritualizados e indiferentes à vida terrena”; a alegria em oposição à melancolia; a apatia ou, inversamente, a busca incansável de um objectivo. Benjamin centra-se, por isso, na figura do cão que perscruta os rastros farejando o chão⁷², e de tudo aquilo que fareja vai criando uma imagem mental, um desenho geral, como se aquilo que persegue deixasse atrás de si, gravado no solo, a figura labiríntica do seu destino. Daí que, “os olhos postos no chão caracterizam aí o saturnino, que perfura a terra com os olhos”, essa terra-mãe onde o tesouro (o destino da vida) se esconde.

Tal como em outras obras, Francisco Tropa, sem pretender dar uma leitura das peças, fala delas, porém, enquanto alegorias. Nos desenhos de areia, a alegoria que o artista menciona não se refere a essa energia terrena, no entanto, ao realizar esta performance em que a sua acção é desenhar numa superfície com areia, Tropa parece já intuir essa ligação tão primitiva com a Terra. Por seu turno, quando, ironicamente, constrói a ruína (como testemunho precioso e tesouro semi-enterrado), Tropa produz, insuspeitadamente, uma encenação pródiga de sentidos e ideias sobre a influência da Terra na criação humana, e com ela também, a influência do signo de Saturno.

As cidades de Tropa crescem à medida do homem; o artista inclina-se sobre a cidade gerindo a sua malha a partir das emoções estéticas do movimento da dança e da aparição do desenho. Mas nesta comparação tudo parece ganhar contornos dilatados: a acção acontece através dos séculos, o desmoronamento das construções desfaz a nitidez dos traços, a cidade expande-se para as periferias, as épocas transformam a composição. Todavia, o desenho de Tropa não pretende ilustrar essa novela dos tempos. A atitude do artista está longe de querer tecer qualquer consideração sobre o tempo ou sobre o mundo. Mesmo que a imagem resultante da performance não pudesse ser outra que não aquela que resultou, isso não restringe a acção de Tropa a uma imagem ideal

⁷²Benjamin, explora a imagem do cão das famosas gravuras de Dürer, sobre a melancolia. O cão parece ser dominado pelo velho astro, pelo que, quando “o cão perde a alegria fica raivoso”. Ora, o cão é o ser que acompanha o homem na caça pelas suas qualidades farejadoras, no entanto, o cão de Dürer encontra-se a dormir. Para Benjamin, o sono do cão é afectado pelo seu temperamento, por isso pode ter sonhos bons e maus. Há ainda os sonhos premonitórios, reveladores ou traumáticos que assaltam os protagonistas, os “príncipes e mártires”, dos dramas alemães. Mas o filósofo avisa que as premonições que se revelam (que são intuídas) advêm não de uma “inspiração divina”, antes de “um sono geomântico no templo da Criação”, ou seja, de uma visão exterior, 'de cima', panorâmica, e por isso visionária, sobre o destino do protagonista, como se este estivesse numa posição privilegiada em relação aos acontecimentos e assim pudesse ter, com clareza, noção do que se prepara. Uma vez acordado bastava apenas ler os sinais para adivinhar o perigo. Cf. Benjamin, *Origem do Drama...*, op. cit., p. 161.

estabelecida *a priori* e consequente sentido. Isto significa, antes de mais, que não há uma leitura certa para estas obras, porque não existem intenções em fazer representar algo. Aliás é essencial à obra (à performance e ao desenho) que Tropa proceda desinteressadamente, circulando pelo espaço ao mesmo tempo que atira a areia. O corpo do artista deambula como que em transe, repetindo os gestos. Esta espécie de estado puro é o que lhe permite ver o em si do desenho. A mão que lança a areia está solta, vazia, liberta da tensão da mente, logo também da tensão do corpo; o artista preocupa-se em abstrair-se o mais possível de tudo o que possa interessar, para apenas ‘ser’ (Ricardo Nicolau, 2008). Flutuando, como Diógenes, o Cínico, sobre a sua cidade, Tropa vê o desenho aparecer, aliás todo um mundo aparecer. O que o move é, assim, essa descoberta. Tropa deixa-se ir, não pelo acaso, mas como o xamã, numa estreita relação com todo o cerimonial coreográfico. No decorrer desta celebração ele irá conhecer o mundo, que é seu, e oferecê-lo a nós.

A força do gesto é indissociável desse esforço de concentração, porém todo o movimento é leve, “ (Apanhemos simplesmente um punhado de terra.)” (Francis Ponge, 1996, p. 61). Os gestos de Tropa são gestos simples que se transformam em figuras da vida. Para as obras expostas em *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, o artista deixa-se tocar pela terra. Pela ligação mais imediata que temos com ela: a terra é mãe. A ela retornamos depois de mortos, para nos tornarmos húmus – e pó da mesma terra que Deus usou para criar o homem – e gerarmos alimentos aos que hão-de vir. Lançar areia equivale ao semear do trigo. Tropa age como o *Semeador* de Jean-François Millet: semeiam o futuro e a vida. Mas Tropa semeia a vida onde?

A flanela preta esticada no chão abre-se ao desenho como um *crescente fértil*, um espaço de criação, uma clareira aberta no espaço da galeria onde Tropa pretende transformar a paisagem. Como um agricultor, o artista limpa o espaço de todas as forças que possam gangrenar a sementeira; ele desbrava a natureza para estabelecer um plano de criação, um espaço branco, uma tela. Este espaço sacrificado à natureza será o espaço da criação do mundo, do mundo humano; nele o homem faz proliferar os signos, as cidades, a vida ou como diz Michel Serres: “O parasita humano multiplica-se, desde então, por esta falha de equilíbrio e, por seu lado, inunda o mundo.”⁷³. Por força da violência o homem extrai da natureza um espaço puro, abstracto, onde pode criar a sua própria natureza; uma nova paisagem, desenhada a pulso que revela a organização

⁷³Serres, *As Origens...*, op. cit., p. 42.

mental do homem em relação às coisas da natureza: primeiro, imita-a espalhando aleatoriamente as sementes, depois, violenta-a na tessitura rígida dos sulcos do arado. Desse modo, os desenhos de Tropa reverberam os actos originários que deram lugar à “humanidade, (e) não apenas a cultura” (Ernest Jünger, 1989, p.119), na areia lançada semeiam-se formas: quadrados negros, figuras douradas, linhas, manchas, centelhas de vida. O desenho parece transformar-se, então, em tudo: em cidade, num campo de trigo e até na Via Láctea, pois, os grãos de areia cintilam o brilho das estrelas: “A terra sombria é o espelho da sementeira do céu.” (Foucault, 1998, p.76). Mas tudo isto refere-se ainda à terra, à pulsão de vida que ela conforma. A imagem final é a diluição dos tempos. Do tempo da performance nos jeitos da areia; do tempo da vida, o teatro das transformações que marcam o desenho; do próprio tempo nos anos-luz. Os sentidos saltam mas os desenhos de Tropa não se constituem como símbolos, na medida em que, as imagens que deles temos não surgem tão nítidas que *ficamos sem palavras*, mas pelo contrário, necessitam de uma tradução, de um “desdobramento permanentemente renovado” (Benjamin), de uma crítica que encontre os sinais que constroem a performance para chegar ao tesouro de Tropa. Por isso, o artista fala de alegorias.

Em cada um dos projectos, Tropa cria, ou recorrendo ao imaginário fotográfico, compõe uma campanha, uma produção cenográfica, cuja modalidade faz disparar sentidos diversos que convergem na ideia ensaiada pelo artista. Todavia, apenas o cenário não chega, Tropa precisa da performance que, como vimos, mesmo depois de realizada se mantém presente, pairando por entre o pó dourado que repousa sobre a cidade em ruínas. Aquele que vê os desenhos de areia não vê à performance mas experiencia a sensação de movimento contínuo, de um ruir lento que transforma a atmosfera do desenho; experiencia a possibilidade de continuar a lançar areia e esta se depositar pacificamente sobre os caminhos, os edifícios. Sente o augúrio da submersão completa da cidade num mar de areia. Por esse motivo, a obra de Tropa sustenta-se por aquilo que Benjamin chamou de “dialéctica correspondente”⁷⁴ (na alegoria) entre as várias imagens que se rebatem para gerar essa ideia de tesouro: tempo, ruína, pó, ouro, deuses, criação, dealbação, signo, cidade, noite, rasto, depósito, submersão. Ou seja, enquanto que o símbolo é “signo das ideias – autárquico, compacto e entrincheirado em

⁷⁴Cf. “A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade. Por seu lado, a alegoria não está livre de uma dialéctica correspondente, a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da auto-suficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo.” In Benjamin, *Origem do Drama...*, op. cit., p. 180.

si mesmo –, (...) [a alegoria é] figuração das mesmas [ideias] em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial.” (Creuzer citado por Benjamin). A maior riqueza nos *Tesouros* de Tropa é essa percepção clara de que os tesouros só existem para e pelo homem, porque é ele quem cria o jogo labiríntico de esconder e desenterrar, de abandonar e recuperar, de entretecer o tempo em esquemas cujas oposições se reenviam constantemente, deixando atrás de si preciosidades incalculáveis como são a criação, a expressão, a representação, a *mimesis*, que já são uma construção humana.

5. Lições de desenho

“Uma linha *activa* que se desenvolve livremente, um passeio pelo passeio, sem objectivo. O agente é um ponto que se desloca.” (Paul Klee, 2001)

Conta-nos Michel Serres⁷⁵ que Tales mediu as pirâmides pelas suas sombras. Chegou a esse esquema de medição depois de observar qual o tempo, o tempo horário, em que a sombra do seu corpo tinha a exacta medida da sua altura. A partir daí, esperou por esse único momento do dia em que, por transposição do esquema que usara para si, poderia medir a altura aplanada das pirâmides. Tales encontrou, assim, a figura reduzida que se compara à figura inacessível. O seu corpo, sendo a matéria que se encontra mais próxima e disponível, é o modelo de algo maior, e, portanto, reprodu-lo numa escala mais pequena. A escala resulta, assim, da reprodução de algo intangível no tangível, da imitação daquilo que está inacessível ao homem para aquilo que ele pode tocar, sentir com o corpo, com a carne. Porém, o corpo do homem é medida não apenas porque está mais perto, mas porque torna outra qualquer medida imediatamente compreensível, uma vez que essa outra medida é mensurável por ele: pés, polegadas, passos. Abusando da expressão de Protágoras, o corpo do homem *é a medida de todas as coisas* e é ele que as dimensiona.

As pequenas esculturas de Ângelo de Sousa (Figura 17) parecem resolvidas na relação da escala; apresentam-se como miniaturas, modelos reduzidos a partir de um esquema semelhante às pirâmides de Tales. Porém, desta feita, no seu jeito pequeno, elas tornam-se esculturas já não para o corpo inteiro, mas para as mãos e para os dedos. À semelhança das brincadeiras das crianças, em que figuras passeiam as suas pernas

⁷⁵Serres, *As Origens...*, op. cit., p.167, et seq.

feitas dos dedos indicadores e médios, nas esculturas de Ângelo a dimensão está ajustada à realidade das mãos, que fazem do corpo todo quando manuseiam as peças. Ou seja, tocar na peça, agarrá-la, girá-la, não implica uma relação com todo o corpo, *dos pés à cabeça*, mas apenas com as mãos. Por sua vez, nas mãos concentra-se todo o corpo, dado que nelas se encontra, nesse momento, o anseio do corpo pela tensão do toque. Desse ponto de vista, as pequenas esculturas de Ângelo não podem ser maquetas, miniaturas, na medida em que não imitam nada na convivência com as mãos. A haver escala ela é de 1:1, pois as esculturas são para as mãos o que as pirâmides são para Tales. A experiência é a um outro nível do corpo. As mãos brincam com os objectos feitos para si, experimentam-nos numa relação de igual para igual e só nessa relação se pode saber da desmedida⁷⁶.

Há, contudo, uma diferença radical entre o modo de relacionamento com as pirâmides do Egipto e as esculturas de Ângelo de Sousa. Tales não consegue chegar ao topo dos grandes túmulos se permanecer junto ao chão, também não consegue chegar ao centro interior da base da grande câmara, por isso, a sua aproximação a esses pontos “passa do tacto para a visão, da medição por sobreposição à mira. (...) A visão é um tacto sem contacto.” (Serres, 1997, p.169). Ora, nas pequenas esculturas a visão cede, precisamente, o seu lugar ao tacto, e é por contacto que se pode ter acesso à realidade delas. Estas esculturas são para serem 'jogadas' pelos dedos da mão que as roda, segura, sacode, experimenta.

No entanto, não podemos tocar-lhes. O que fica, então, das esculturas de Ângelo? Temos de regressar à experiência de Tales e ao seu “olhar tacteante” (Paul Klee, 2001, p.42). O contacto com as esculturas faz-se, então, de novo por um olhar, mas por um olhar que sente a impressão na carne, sente a força empunhada na tesoura para cortar a folha de aço com golpes simples e precisos; da resistência do metal na dobragem das tiras; o toque afiado das arestas. O olhar que sente os dedos pressionarem, sobretudo o indicador e o polegar, enquanto os outros servem

⁷⁶A este propósito, Emília Pinto de Almeida lembra as *Notas para uma concha* de Francis Ponge em que este desqualifica as medidas humanas quando demonstra a incomensurabilidade de uma pequena concha quando comparada aos grãos de areia, e comenta: “Deste modo percebemos como, de certa forma, a referência ao corpo humano se torna prescindível, ou como no movimento imaginante da escala se opera um desvio relativamente ao movimento (real) do nosso corpo/(das nossas mãos). (...) Na verdade poderíamos dizer que, isoladamente, todas as coisas são sem tamanho e que este apenas surge quando duas coisas (ou mais) são postas em relação, no próprio acto de comparar coisas.” ALMEIDA, Emília, Pinto de – *Tomar o partido das coisas*. In *Ângelo de Sousa. Escultura + 100 Desenhos*. Câmara Municipal Matosinhos, Matosinhos, 2008.

principalmente de barreira. Um pouco mais de força e as lâminas que abrem como pétalas ganham as ondulações dos dedos, ou as dobras ficam rombas, ou o ponto de charneira colapsa e rasga a chapa. O mesmo acontece com as esculturas em acrílico que se torcem na justa medida da força dos dedos, da mão, da amplitude do pulso. A necessidade de tocar nas esculturas é tanta que num esboço de 21.12.1995, Ângelo ensaia a forma de uma escultura “com as nossas dedadas” (Figura 18).

Mas Serres continua a sua história da geometria em torno das pirâmides e desta vez fala-no de Diógenes, *o cínico*. Reza a história que este físico da Jónia, abandonou todos os objectos feitos pelo homem (à excepção de uma pipa onde vivia), bem como se esquivou às relações com a sociedade por estar convicto que o saber humano está preso a ilusões. Diógenes preferia, assim, viver das coisas simples levando a vida adiante segundo o sentido de oportunidade.⁷⁷ Ora, estava ele sentado ao sol, quando passa a caravana de Alexandre o Grande. Ao vê-lo, o rei aproxima-se e perante tão miserável figura pergunta-lhe o que deseja. “Por agora, tira-te do meu sol”. Desta resposta curta de Diógenes, Serres atenta para várias noções sobre a natureza dos símbolos e do próprio desenho: Alexandre põe-se em frente de Diógenes tapando-lhe o sol em que este se aquecia. Ele só deseja que o rei não o prive daquilo que naquele momento lhe é mais importante. Diógenes olha, então, para o rei e vê a sua figura em sombra. “Diógenes está de luto pela grandeza, como se o corpo do rei descesse à sepultura, como se lhe parecesse ver erguer-se um túmulo em vez do rei, a Grande Pirâmide do Egipto, (...) O sol brilha atrás da Pirâmide, como que interceptado pelo corpo de Alexandre morto.”⁷⁸ Diante de Diógenes, Alexandre o Grande é tão opaco e maciço como os monumentais túmulos egípcios. A pirâmide aparece, assim, na paisagem como um grande volume denso e enigmático, que sob a luz dardejante do sol lança a sua sombra no chão.

⁷⁷Ângelo de Sousa, parece por vezes ter a mesma atitude de Diógenes; a propósito de uma conversa com Ulrich Looock quando este lhe pergunta se os seus trabalhos surgem de circunstâncias extraordinárias Ângelo responde-lhe: “Não ando à procura de uma coisa, mas ela acontece, e assim uso-a. A maior parte das pessoas não repara nas circunstâncias – naquilo que acontece mesmo à frente dos seus narizes (ou olhos). In *Ângelo de Sousa. Escultura*. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 2006, p. 137. Da mesma forma, os *ready-mades* de Duchamp parecem recolher esse *sentido de oportunidade* ou acaso, o que não significa que as coisas lhe venham *parar às mãos*, antes Duchamp, Ângelo e Diógenes sabem ver para lá das mediações que fazem do objecto aquele objecto, sabem olhar o objecto tal como ele é, sem as suas certezas e, com isso, “provocar o caos e captar nele um nexos nascente” (José Gil, 2005, p. 259). Não há um acaso, uma tirada ‘bestial’, mas diferentes ocasiões que propiciam escolhas, reflexões e intuições que chegam aos poucos, de desenho em desenho, de peça em peça, nas séries ou numa só obra.

⁷⁸Serres, *As origens...*, op.cit., p.192.

Ninguém conhece o seu interior, porque as paredes triangulares resistem à luz refulgente. O edifício ergue-se, então, cheio de luz e sombras. Consoante a posição do sol, tem mais ou menos faces iluminadas e outras tantas em sombra; no seu interior reina a escuridão. Na enorme “caixa negra” sepulta-se o rei morto e mais uns tantos súbditos, também eles mortos: a morte é o segredo da pirâmide.

O interesse de Serres pelas histórias de Diógenes e de Tales nasce desse encontro com a sombra, do momento em que o sol se lança à terra pela luz e faz aparecer o seu caminho a partir dela. Desta feita, a sombra não esconde mas revela, i.e., quando, no seu trajecto diário, a sombra cruza o ponto geográfico cuja distância ao centro da base da pirâmide é a exacta medida da sua altura, faz aparecer imaginariamente o eixo interior do volume. Este eixo interior, que mais se parece com a imagem de uma grande coluna, parte do centro da base quadrangular do edifício e vai até ao seu topo. É como um mastro central que iça as quatro velas da tumba. Esta visibilidade imaginária transforma radicalmente a noção do poliedro, pois agora, ele torna-se translúcido, uma *caixa branca* para onde se pode espreitar e ver as suas linhas interiores: Tales vê o triângulo formado pela linha vertical que vai do plano do chão ao cimo da pirâmide, deste ao ponto central da aresta da base tumular e desta ao primeiro ponto. A câmara funerária torna-se transparente, clara e geométrica.

Por sua vez, o plano do chão ao receber a sombra projectada “transforma-se em ecrã”, em tela, onde essa mesma sombra demarca um espaço, um lugar. Não só Diógenes procura o sol como também todos os animais: o cão, o gato, o leão que se põem *como lagartos ao sol*. Vêem no chão o desenho da sombra, e lêem na areia a sua frescura: fogem dela quando está frio, ou procuram-a no pino do calor.

Também em alguns desenhos, Ângelo de Sousa parece *andar pela sombra*, ou como diz Eugénio de Andrade “a (sua) mão prestes a germinar iluminada pela sombra”⁷⁹, como se visse na superfície lisa e branca do papel linhas de sombra por onde faz passar a ponta do lápis. Para haver uma sombra, é preciso que haja um qualquer volume que intercepte a luz, por isso na folha do desenho de Ângelo parecem existir “pregas escondidas”, sulcos que o artista vê e traça-lhes o caminho. Aliás, o artista diz mesmo que vê uns riscos, umas manchas⁸⁰, mas como pode ele ver qualquer coisa se a

⁷⁹Ângelo de Sousa. Secretaria de Estado da Cultura, Porto, 1976.

⁸⁰Cf. Entrevista de Bernardo Pinto de Almeida a Ângelo de Sousa: “Bernardo Pinto de Almeida – Mas como é que partes para isso?/ Ângelo de Sousa – Para isso?! Para quê?/ B – Para os desenhos.../ A – Uma folha de papel... Mais nada. Começa-se a ver... Vê-se, lá no papel, uns riscos, e vai-se seguindo os

folha está lisa, branca, vazia? Será uma metáfora de Ângelo para dizer que desenha imagens mentais já “programadas” na sua cabeça? Ou as sombras que segue são as sombras que ele vê das coisas e que no desenho tomam visibilidade pelo contorno? Mas ele diz que vê riscos e manchas de qualquer coisa que nem ele sabe muito bem o que é. O que desenha ele, então? Diante da folha vazia o artista capta uma infinidade de linhas que resultam de um olhar que passa a folha *a pente fino* e descobre que o próprio branco tem imagem. Essa folha branca é, então, o elemento fundador do desenho, pois ela contém tudo o que Ângelo precisa para desenhar. Considerando as palavras de José Gil, o branco da folha de Ângelo de Sousa é “a textura específica com que se constrói o espaço de imagem”, ou seja, ao branco não lhe é apostado outro branco (a figura, tal como o *Branco sobre branco* de Malévitch), mas ele próprio é já a matéria imagética de pleno direito. Qualquer traço não se sobrepõe ao branco, antes dá sombra e *consistência* à forma branca que já lá habita.⁸¹ Ângelo segue as pregas escondidas de um relevo branco e que ao ser sombreado dá a reconhecer a sua visibilidade. Todavia, para o artista, o que interessa não é esse contorno, mas a figura branca que vem à superfície, ou, como diz Jean Genet, “não é o traço que é pleno, sim o branco.”

Ângelo de Sousa vê as sombras e segue-as, mas como pode ele ver essas sombras na folha branca? Em entrevista a Bernardo Pinto de Almeida, Ângelo responde assim à questão sobre como ele parte para o desenho:

“Ou eu quero ou eu não quero. Se não quero, não faço. Acabou-se. Quando vou fazer desenhos não sei o que é que vou fazer. Não sei o que vou fazer, nem o que é que vai aparecer. Simplesmente quero fazer desenhos. Às vezes, para relançar o motor, pego em desenhos antigos, ou feitos há meses atrás, ou anos, só para retomar qualquer coisa e depois, daí por diante deriva para outra coisa qualquer, quando corre bem. (...) Quando a coisa está a correr bem, até aproveito aí 80% ou mais. A princípio, não aproveito nem 5%. A princípio é praticamente tudo para deitar fora, durante, sei lá, uma semana, quinze dias. Mas depois, quando chega a altura, digo «Acabou».”⁸²

riscos ou as manchas...”. in *Ângelo 1993: Uma antológica*. Fundação de Serralves, Porto, 1993, p.19. *Apud A indisciplina do desenho*. Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1999, p.42.

⁸¹Nesse sentido o branco de Ângelo de Sousa têm o mesmo valor mediúnico do branco de Alberto Giacometti. Escreve Jean Genet a propósito do artista: "... sendo os traços usados sem qualquer atributo, mas unicamente para conferir significado a esse branco. Só estão ali a dar forma e consistência ao branco. Repare-se: não é o traço que tem elegância, mas sim o espaço branco por ele contido. Não é o traço que é pleno, sim o branco." In GENET, Jean – *O estúdio de Alberto Giacometti*. Paulo da Costa Domingos (trad.) Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 49.

⁸²*A indisciplina...*, op.cit., p. 43.

Ângelo prepara-se para desenhar porque tem vontade, porque quer e diante da folha ele está preparado para captar aqueles precisos estímulos, os do desenho. Assim, como diz José Gil: “para desenhar é preciso pôr-se *em atitude*.”⁸³ José Gil (e Ângelo de Sousa) não está muito longe das expressões populares *Cego não é aquele que não vê é aquele que não quer ver* donde resulta *Só se vê o que se quer*, ou seja, esta atitude de querer receber aqueles estímulos, do desenho, da pintura, da dança, etc, transformam inevitavelmente “o espaço da percepção (...) [em] espaço-para-o-desenho, (...)” (José Gil, 2005, p. 221). Durante o tempo em que o artista está com os olhos postos no desenho (estar de olhos postos no desenho não significa que esteja diante a folha do desenho, mas sim que o olhar não é neutro, bem pelo contrário, ele anseia por qualquer traço, ponto, mancha) ele “existe-para” o desenho e dessa predisposição ele vê-o espalhado pelas coisas, pelos seus ínfimos movimentos. Gil chama-lhe “textura imagética”, i.e., a percepção, a sensação, a emoção, aguarda pela imagem, pelo que se pode dizer que pôr-se em atitude exige a “transformação das condições de percepção”. Ângelo de Sousa está, assim, preparado para ver, para captar as linhas do desenho do mundo no seio da sua visão *texturada*.

Num desenho de 1970 (Figura 19), podem ver-se seis linhas coloridas oblíquas dispostas em espinha, interceptando-se para um centro espacial não dado e que se desdobra em profundidade. De um certo modo, este desenho reenvia-nos para as pequenas esculturas de há pouco, pois o espaço do desenho, tal como o da escultura, é dado por “esfoliação”.⁸⁴ As linhas coloridas demarcam as arestas vivas de planos que fendem o espaço e organizam-no em fatias. Ou seja, o espaço de desenho encontra-se fatiado, ou melhor, folheado. As folhas-planos são visíveis pelas suas sombras rosa, verde, azul, amarelo e sobrepõem-se segundo um eixo imaginário, a tal espinha. Mas, para isso, as folhas tornam-se proprietárias do espaço que as intercala, um espaço não visível mas existente; elas incluem-no porque ele torna-se espaço-matéria de um “contínuo espacial” (José Gil, 2006, p.50). Nada mais prosaico mas mais exemplar que a massa folhada, cuja qualidade tem em conta o espaço vazio entre cada lâmina de massa. O mesmo acontece nas pequenas esculturas de Ângelo, em que o espaço vazio, informe e invisível, é puxado para as imediações da escultura e tornado “espaço virtual

⁸³José Gil, *A imagem-nua...*, op.cit., p. 221.

⁸⁴GIL, José – *O objecto da multiplicidade qualquer*. In *Ângelo de Sousa. Escultura*, op.cit., p. 50.

da escultura”. Esse espaço não se limita a envolvê-la como faz parte dela; não é seu negativo, é antes uma “presença exterior” que engendra a dinâmica da escultura. Num certo sentido, e considerando que as esculturas foram feitas para se experimentarem nas mais variadas posições ou até mesmo colocadas sobre espelhos (tradicionais ou de água), elas funcionam como as *caixas brancas* de Michel Serres. “A sua matéria de base é quase imaterial – uma folha de acrílico, tiras de aço, placas de ferro.”⁸⁵, ou seja o corpo da escultura é dado pelo mínimo de matéria possível, mas tão suficiente para que na dobragem crie volume. Na verdade, nem sequer há propriamente volume, o que existe são chapas metálicas que, cortadas e dobradas, abrem e expandem-se formando uma corola no espaço cúbico em que se encontra. A sua geometria torna-se clara, porque a matéria entrelaça-se como uma fita de Moebius, deixando o olhar penetrar, ou a bem dizer, deslizar em todas as pregas da escultura. Isto não significa que não haja pontos cegos em cada posição das esculturas, mas a visão consegue destrinçar o que se passa para lá das dobras, para lá dos planos que se erguem e escondem o que se encontra atrás, e consegue porque a visão se liga concomitantemente à imaginação e descobre que atrás das superfícies metálicas coloridas se encontra o restante corpo espinhoso da escultura.⁸⁶

Contudo, voltando ao desenho de Ângelo, também o espaço é sugerido pelo mínimo de matéria visível. Mas será que há mesmo espaço?

Na verdade o que vemos são só seis traços de cores diferentes. As suas direcções insinuam-se no meu corpo, na minha percepção como espessuras, ou por outra, como sombra de algo que tem aquela espessura. Ou seja, eu reconheço no desenho uma

⁸⁵José Gil, *Ibidem*, p.49.

⁸⁶No texto *A sombra branca e o movimento transcendental. Esgueire e equívoco.*, José Gil, estuda o que constitui o fazer do desenho: o olhar indagante, a relação do corpo do desenhador (o olho escuta, o ouvido vê, etc) com a coisa percebida, a liberdade de imaginar toda a presença do objecto, e descobre que na percepção do objecto não há apenas a visão da sua superfície e do contorno, mas uma penetração no interior do objecto. Essa interioridade é percebida a partir de uma “não-presença” que a todo o momento cativa aquele que olha. O desenhador sabe ler na pele das coisas o que está dentro, e sabe porque consegue imaginá-lo. Para isso, diz Gil: “O espaço não visível por detrás do meu ponto de vista rebate-se sobre o campo perceptivo e habita-o enquanto sombra branca”. In José Gil, *A imagem-nua...*, op. cit., p. 225. O exemplo mais clássico é o de uma natureza morta, pensemos numa qualquer de Giorgio Morandi: a organização espacial das garrafas e jarros faz com que uns tapem outros. No entanto, a capacidade da visão se esquivar, por um movimento da imaginação, permite-lhe percorrer todo um espaço que lhe era vedado pela imagem perspéctica para entrar num outro espaço (o espaço do sentido) e descobrir todas as silhuetas, transparências, concavidades e convexidades das garrafas. “Viso o outro e nunca o encontro.”. (Gil, *Ibidem*, p.232) Mas tudo isso só existe “por detrás dos olhos, no interior do meu corpo”, ou seja, essa invisibilidade religa-se à percepção e dá origem à visão do objecto.

matéria que se liga à matéria da carne de que sou feita – “faz corpo com a coisa vista” (Gil) – reconheço que a matéria está lá porque está em mim. Algo acontece, então, na percepção dessas linhas: elas inscrevem-se no meu imaginário encarnado e eu atribuo-lhes espessura. Mas para haver espessura tem de haver espaço que é cindido ou atravessado pela coisa. O desenho de Ângelo faz aparecer o espaço por essas *linhas-sombras-espessuras* que se sobrepõem placa a placa, folha a folha. Aliás, o espaço é desmontável, separável, pois cada lâmina branca de contornos coloridos se apresenta como uma parte, uma, feita de uma materialidade quase visível como se fossem de carne branca. Quase visível, porque, na verdade, elas não são perceptíveis, mas eu sei delas porque os seus limites coloridos “irradiam-nas” e elas surgem por uma “visão interior”. Isto significa que as linhas-contorno das coisas têm uma profundidade maior, porque ao revestirem a matéria branca transformam o meu “ponto de vista da visão” em “ponto de vista do sentir”, pois, caso contrário “toda a percepção se esgotaria no limite das coisas.” (Gil). Não se trata de desvalorizar o “limite das coisas” ou o contorno linear, pois é por essa sombra própria que a imagem aparece no “em-redor vazio” (também ele branco)⁸⁷; ao invés, trata-se de compreender que é a generosidade do contorno que traz o corpo (branco) da figura, por sinal aquele que nos interessa.

No desenho de Ângelo, mais do que vemos as folhas brancas de contornos coloridos, sentimo-las a cruzarem-se uma sobre outra, oblíquas, formando um desfileiro, mas numa obliquidade organizada segundo um eixo vertical que comunica com a direcção (vertical) do meu corpo. Temos, por isso, linhas de cores que dão corpo a folhas matéria que se organizam, articulam no espaço, seguindo um movimento que o meu corpo lhes empresta; como se aquela disposição acontecesse pelo tacto da minha visão, que os ordena daquela forma.

Mas voltemos a olhar o desenho de Ângelo. Tudo aquilo até agora analisado confirma a perfeita resposta de Ângelo de Sousa à pergunta do *que há de essencial na sua pintura*, de Fernando Pernes: “O máximo de efeitos com o mínimo de recursos. Ou: o máximo de eficácia com o mínimo de esforço. Ou, ainda: o mínimo de presença com o mínimo de gritos.”⁸⁸ De facto, nos desenhos de Ângelo de Sousa a linha expõe nitidamente o seu mais primário efeito: um traço numa superfície qualquer, de areia, de papel, de ardósia, de tela, opera uma mudança radical nessa superfície traçada. Nesse

⁸⁷José Gil, *Sem Título ...*, op.cit., p. 269.

⁸⁸Ângelo. *Exposição de Pintura*. Galeria EMI-Valentim de Carvalho, Lisboa, 1985.

traço desprende-se uma força tão grande que faz ruir a superfície, nela abre-se uma fenda que o traço assinala. Assim, deixamos de ter uma superfície para termos um lugar com geografia, onde o traço traça uma depressão. Encontramos agora dois níveis: a, ainda, superfície e a fenda negra, *pro-funda*. Esta é uma leitura. Mas há ainda outra hipótese: a força do traço é tão grande que ele ganha um peso-material (que não significa que seja pesado) sobre a superfície: é um pau, uma palha, um pêlo. Temos agora, de novo, dois níveis: a ainda superfície e a linha que se lhe sobrepõe, mas neste caso a superfície transforma-se no fundo da linha. Em ambas as situações acontece sempre uma relação entre o fundo e a superfície. A linha ora se torna horizonte longínquo, ora é o lugar de superfície enquanto pele daquilo que se sobrepõe ao fundo.⁸⁹ A linha torna-se, deste modo, um elemento que não só faz surgir o espaço virtual que se abre numa superfície de inscrição, como o descreve e imediatamente o resume, porque joga na reversibilidade dos limites de fundo e superfície. A linha é o “Espírito” do espaço.⁹⁰ Dito de outro modo, se há pouco averiguávamos que, no desenho, o espaço encarna na relação com as lâminas brancas, também elas matéricas, é pois porque a visão cede ao tacto tocando no nosso corpo, na nossa carne; o óptico dá lugar ao háptico. Ora, se pela linha conseguimos intuir um espaço que aflora é porque dela temos uma impressão mais funda que toca dentro de nós e nos anima. A linha anima o espaço ao conceder-lhe grão, textura, relevo, é a essência do espaço.

Aberto o espaço do desenho o que é que lá se vai passar? A pergunta responde desde logo à valência deste espaço. Passa-se qualquer coisa nele, uma acção, um movimento. O espaço do desenho abre-se, assim, como um lugar de representação, uma espécie de palco. No espaço de representação, o desenho é a acção, tanto para aquele que o concebe, como para quem o vê. Isto significa que existe uma força interna que compele o corpo do criador-espectador a um movimento imaginativo. Seja uma forma irreconhecível seja uma representação literal, o que opera nesse espaço de inscrição reclama sempre, o movimento relacional entre a forma e sentido da forma. Esta interacção é puramente sensorial e motora, releva da capacidade de convocação do

⁸⁹Ou como expõe de forma tão notável Walter Benjamin: “À linha do desenho corresponde, de facto, o seu fundo. A linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície. Inversamente, uma linha desenhada também só existe sobre este fundo, de modo que, por exemplo, se um desenho cobrisse o seu fundo inteiramente, deixaria de o ser” BENJAMIN, Walter – *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Maria Filomena Molder (trad.). Apud MOLDER, *Matérias Sensíveis*, op.cit., p.14.

⁹⁰Ver *A área (total) do segredo*, in TAVARES, Gonçalo M. – *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Editorial Caminho, Lisboa, 2009, pp. 84-86.

corpo que o desenho precisa. Frente à superfície de inscrição, o corpo do desenhador, e daquele que o observa, salta entre o traço crispado ou ondulado, pára na atenção aos pontos de fuga, desce por entre o desfolhar do espaço até um infinito. Ambos, desenhador e espectador, parecem entrar no espaço do desenho e aí circular. Eles andam. No desenho de Ângelo o encadeamento das linhas descreve também um paisagem sinuosa, de montanhas que descem abruptas formando um desfiladeiro que nós percorremos. Num espaço abstracto quem faz e quem vê o desenho “per-corre”⁹¹ através das coisas que nele estão contidas. Percorrer o desenho é pervagar um outro mundo visível e sentir as convulsões do traço como fremência do corpo, os pontos como lugar de imobilidade, a mancha como arrepio e ao passar por todos estes estados sentir a emoção de ver o desenho aparecer. O desenho é sempre, então, um andamento, ou numa versão alterada da frase de Klee, *a linha é um ponto que foi passear*. Já Ângelo de Sousa parece preferir *andar pela sombra*.

6. O instrumento dos instrumentos

“Há um boi no homem, até aos braços. Depois, a partir dos pulsos – onde as articulações se desmultiplicam – dois caranguejos.” (Francis Ponge, 1996, p.73)

Um raio cai sobre a Terra descrevendo uma linha vertical ziguezagueante. A mesma linha na horizontal sugere o perfil de uma montanha, as ondas da água, ou o corpo de uma serpente. O desfiladeiro desenhado por Ângelo de Sousa descreve um percurso em ziguezague. Gonçalo M. Tavares conta-nos que: “O senhor Valéry tinha medo da chuva. Durante anos treinou a sua rapidez a esquivar-se à água que caía do céu. Ficou um especialista. Ele dizia: É assim que eu fujo à chuva. E desenhava, representando-se a si próprio como uma seta.” (Figura 20).⁹² Essa linha que sobe e desce quando desenhada segundo um eixo horizontal, ou que anda para a esquerda ou para a direita numa direcção vertical impõe um ritmo ao corpo, uma perícia na coordenação de todas as articulações do corpo: do olhar que capta a energia do raio coruscante; do corpo que flutua na água; ou até da escuta do vaivém de uma mosca. No espaço da folha do

⁹¹Cf. “ Há no balanço das pernas de quem lê, imóvel, uma impressionante marcha, *um atravessar*: quem lê anda.” In TAVARES, Gonçalo M. – *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder, Zambrano)*. Relógio d’Água Editores, Lisboa, 2009, p.63.

⁹²*O espirro*. In TAVARES, Gonçalo M. – *O Senhor Valéry*. Editorial Caminho, Lisboa, 2008, p.19.

desenho confluem, assim, todas as experiências do corpo. Ver, ouvir, sentir, confiam à mão o desdobrar das sensações e dos movimentos, e o que a mão descreve são essas sensações tornadas traços visíveis. Mas como se processa essa passagem entre os sentidos e a mão?

Voltamos, de novo, à ideia de “pulso vazio” de que nos fala Maldiney, aduzido por José Gil⁹³. O pulso vazio refere-se à gratuidade da mão nos gestos que registam o motivo, como se a mão fosse “conduzida” por aquilo que o olho vê. Do mesmo modo a afirmação de Ana Hatherly, da mão que se torna inteligente na repetição do gesto, diz-nos que o acto de desenhar ensina a mão a ser fértil. Há ainda uma terceira expressão, desta vez de Leroi-Gourhan que diz que “A mão deixa de ser ferramenta para se tornar motor”.⁹⁴ Da sua análise sobre o desenvolvimento da acção humana, ele esclarece, à partida, que a mão humana é tão plástica quanto as acções que tem de fazer, ou seja, os gestos ditos humanos que a mão executa não se encontram nela, mas a mão, ao ser dispensada pela posição bípede e pela influência da postura vertical no desenvolvimento do aparelho cerebral, pôde desdobrar-se em acções, em “motricidade directa”: ela é ferramenta. A mão só passa a ser motor (“motricidade indirecta”) quando se mune da pedra, do pau, do osso, para cortar, triturar, moldar. Neste caso ela conduz e é ainda conduzida, isto é, há sempre uma relação desencadeada “no âmbito do processo operatório”(Gourhan), mas a própria mão tem também a sua sabedoria.⁹⁵ Mas será mesmo que é a mão que se tornou inteligente?

Diz Maldiney que na experiência do vazio o artista é ordenado a “desaparecer”, pois desse desaparecer, excluindo-se por completo da urdidura do mundo, o artista pode nascer de novo e religar-se ao mundo lançando-se nele como nova linha do seu tecido. A mão que se torna inteligente é a mão que se encheu de “movimentos que governam o

⁹³Ver nota de rodapé n.º23.

⁹⁴LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra* – memória e ritmos. Emanuel Godinho (tradução), Edições 70, 2.º volume, col. Perspectivas do Homem n.º 18, Lisboa, 2002, p. 38.

⁹⁵Se é certo que os gestos fazem da mão, utensílio por meio de um esforço, de uma violência que a obriga a fechar para reservar a água ou a abrir para segurar algo muito grande, é também claro que há uma correspondência fenomenal entre a própria mecânica, reacção-contracção neurológica da mão ao gesto, como se houvesse previamente uma reciprocidade entre a mão e as coisas. Francis Ponge no seu poema *Primeiro esboço de uma mão* apresenta de modo muito claro a plasticidade da mão: “o homem tem as suas bielas, as suas charruas. E a sua mão para os trabalhos de rigor./ Pá e pinça, croque, remo./Tenaz carnuda, torno./ Quando uma faz de torno, a outra faz de tenaz./ É também esta cadela que por tudo e por nada se deita de costas para nos mostrar o ventre: palma oferecida, a mão estendida./ Servindo para agarrar ou para dar a mão, a mão para dar ou agarrar. In PONGE, Francis – *Alguns poemas*. Manuel Gusmão (trad. introd. e selecção), Edições Cotovia, Lisboa, 1996, p. 75.

movimento das formas antes ainda de estas serem traçadas: o vazio que dirige a desconstrução orienta já as formas por vir.”⁹⁶ O processo de criação tem, assim, o seu mais autêntico e original gesto quando se deixa dirigir por esse vazio, ou como diz Ana Hatherly: “o poeta é/ uma sombra/ um perfil/ um desaparecimento/ mas/ sobretudo/ a despedida mão feita poema”.⁹⁷ Também Tropa, no seu *transe*, semeia os grãos de areia que formarão o desenho. O corpo todo afluí para a mão que apanha do balde as sementes douradas. Em seguida, o corpo verga-se para espalhar as sementes sobre os blocos de calcário e o tapete negro. No gesto de vergar-se sobre a terra, o homem ensina o corpo a desenhar. Vergar, inclinar, dobrar, baixar ou então soerguer, esticar, estirar são movimentos do corpo que respondem à necessidade de cada acção (e aqui o movimento engendra-se, não domina), seja procurar, esconder, dissimular, cativar. Todo o corpo empreende a exigência de cada objecto, é ensinado por ele a acertar o lugar do olhar, da respiração, da audição; como se fossem exigências, por exemplo, da obra em relação ao desenho e à pintura, ou da caça em relação à dissimulação. Ora, a mão tem de facto protagonismo na acção de desenhar, nela convergem todas as forças do corpo que entretanto se transforma numa espécie de corpo-olho, corpo-pele, corpo-boca, corpo-ouvido e que por isso também está em acção.

Quando, no início deste estudo, imaginávamos João Fiadeiro imóvel perante um forte raio de luz (Figura 1), deixando atrás de si uma longa figura negra de sombra, tínhamos já presente um corpo concentrado na sua imobilidade, concentrado naquela figura de sombra, pois qualquer movimento poderia denunciar a realidade de que a sombra era feita. Na peça *I am here* o desenho vai acontecendo, não apenas por meio da mão, mas pelo *despedido corpo feito desenho*. A imobilidade do corpo é o corpo-desenho, o corpo próprio tornado mancha negra. Quando momentos depois, logo após o instante fotográfico assinalado por um clarão, Fiadeiro sai do seu lugar e da sua imobilidade, o bailarino transforma-se em corpo-dança. A peça parece construir-se entre estes dois actores: aquele que desenha e aquele que dança; temos os gestos da dança e os do desenho, o corpo e o pigmento; a partir daí trata-se de recompor as figuras.

⁹⁶José Gil, *A imagem-nua...*, op.cit., p.228.

⁹⁷Cf. “O poema é/ para ver-se/ ler-se/ (às vezes ouvir-se)/ mas/ sobretudo/ adivinhar-se/ o poeta é/ uma sombra/ um perfil/ um desaparecimento/ mas/ sobretudo/ a despedida mão feita poema” In HATHERLY, Ana – *Volupsia*. Quimera Editores, Lisboa, 1994 e Interfaces do olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética. Roma Editora, Lisboa, 2004, p. 208

João Fiadeiro volta então ao seu lugar de sombra. Volta sempre. Volta na luz clara do foco, porque durante a 'noite' o bailarino perde a sua sombra e não estando vinculado a ela pode fugir para dançar pelo espaço. Acontece aqui, porém, numa fina tensão, senão mesmo uma fusão, do corpo dançante e do corpo desenhador, pois os movimentos que o bailarino executa, mesmo que o corpo flutue pela graça da dança, é ainda um corpo grave que deixará traçado no chão branco o caminho dos pés. Essa fusão indistinta prolonga-se ainda no som amplificado da respiração do bailarino. O que é que isto quer dizer? Helena Almeida (não podemos esquecer que *I am here* parte da obra da pintora) produziu durante os anos de 1978-79 um conjunto de obras a que chamou *Sente-me*, *Ouve-me*, *Vê-me*, e nelas compôs as diferentes situações em contextos suspeitos. Os três títulos dão expressão ao apelo da artista, como se ouvíssemos directamente dela o pedido para nos deixarmos guiar por ela. Ela diz: *Sente-me*, e nós vemos que as suas mãos atadas deparam-se com objectos do ofício: o pincel, a tesoura, a caneta e a faca; diz: *Ouve-me*, e vemos dezasseis fotografias de um grande plano de metade do seu rosto e onde vemos, na palavra inscrita sobre o rebordo da sua boca, o chamamento inaudível para a escuta; diz: *Vê-me*, e um som seco traz à memória a imagem do lápis a arranhar o papel. A peça de João Fiadeiro começa ao som de *Vê-me* e prolonga-se no escuro (no decorrer do espectáculo) com a respiração cada vez mais ruidosa e sofrida, sugestionando a imagem do esforço cada vez mais intenso e do corpo do bailarino cada vez mais presente.⁹⁸

Mas à medida que Fiadeiro vai dançando na sua própria sombra vai espalhando o pigmento pelos bordos (Figura 21), vai permitindo ao pigmento “fugir da sombra” (Chantal Pontbriand, 2004, p.34) Marcas dos pés, manchas arrastadas, encrespadas, velozes começam, a cada sequência na escuridão, a sair da figura negra. São rastros da dança, imagem dos movimentos do bailarino. Esse é um dos paradoxos que *habita* a peça *I am here*: o rasto dá lugar ao *rasto*. As sombras em geral tem essa qualidade especial de ser indício da presença de algo; na relação luz-sombra dá-se a visibilidade de um corpo, no entanto, ela tem a negrura do vazio sideral. Ao negro é imputado o oco, o vazio, o vácuo, da caverna, do poço, mas, curiosamente, é no vazio do branco “que o negro assinala a presença”. No espaço do desenho o negro faz a imagem enquanto o branco é o espaço de ausência, é o “vazio primordial” (Gil) onde se acumulam os

⁹⁸Na conversa entre Fiadeiro, Helena Almeida e Delfim Sardo, cf. nota de rodapé n.º 1, a artista diz: “Estes trabalhos são muito físicos. No vídeo *Estudo para o trabalho «Seduzir»*, que mostro agora na exposição é muito audível esse lado físico, através da respiração, dos meus lamentos. Através desse cansaço o corpo é cada vez mais presente.” In *I am here...*, op. cit., p. 20.

esforços, as energias, que se oferecem ao desenhador; é um espaço intensivo, onde o negro é indício, vestígio, apontamento.

A segunda parte da coreografia inicia com o corte literal do espaço anteriormente de 'atelier', fazendo elevar do chão o desenho até este adquirir uma verticalidade pictórica (Figura 22). Entretanto, o pigmento em excesso escorre para o sopé do desenho. Segue-se outro corte, desta feita com a folha do desenho onde a figura negra jaz. A caixa branca está, assim, desfeita e o bailarino ocupa, agora, uma clareira aberta (pelo papel que sobrou na reconversão cenográfica) no vão negro do palco. Fiadeiro dobra, então, ao meio o plano branco e deita-se num dos seus extremos; depois estende-se de braços e pernas bem abertos (Figura 23); volta a dobrar a folha segundo um eixo paralelo ao primeiro e deita-se de barriga para baixo e tronco soerguido pelo apoio dos braços; dobra uma vez mais o papel, desta vez sobre o lado maior, mas pelo meio segura, por alguns segundos, a metade que vai rebater. O espaço torna-se pequeno e o bailarino senta-se. Na dobragem seguinte, Fiadeiro fica, por momentos, encarcerado na chapa branca do papel; sai, então, e o espaço transforma-se num alvéolo que acolherá o corpo do bailarino, dobrado, com os joelhos encolhidos até ao queixo, tal como o corpo de Robinson Crusoe (Michel Tournier), que após sucessivas experiências conseguiu, por fim, acomodar-se no ventre de *Speranza* (Figura 24). As últimas dobragens só permitem ao bailarino pôr-se primeiro de joelhos e depois de pé.

No terceiro momento da peça, Fiadeiro agarra o grande envelope de papel e leva-o para outro lado do palco. Toda a acção anterior é desfeita pela desdobragem do lençol de papel, onde dentro dele está ainda o resto do pigmento que excedeu. O bailarino apressa-se a espalhá-lo sobre a superfície branca (Figura 25), que aos poucos vai-se transformando num manto de um *negro agudo* e húmido. A seguir cobre os pés, o pescoço e as orelhas e recolhe-se, de novo na posição de feto, no ventre do desenho (Figura 26).

Ora, neste último passo da peça, o bailarino segura nos braços o lençol de papel dobrado como se segurasse a sua própria mortalha⁹⁹. Ao deter-se diante de nós (público) aviva-se a dúvida de nos estar a oferecê-la, ou, se nem sequer nos olha, parece encontrar-se, antes, num estado de transe. Por fim, o bailarino decide estendê-la, e ao

⁹⁹Nem João Fiadeiro, nem Helena Almeida encaram o pigmento como cinza e as sombras como aparições. Fiadeiro sabe que ao transportar o pó negro dentro das dobras do papel, pisa o lugar do sagrado e empresta à sua performance a solenidade dos rituais funerários, mas não é isso que pretende. Helena Almeida acredita até que “talvez essa negação seja o que é interessante.”

fazê-lo desperta de novo a atenção sobre o pó negro. Fiadeiro entra de novo no plano branco, acocora-se e começa a espalhar grandes vagas negras do dióxido de ferro, todavia, não há no rosto, nem nos gestos do bailarino, ansiedade ou resignação, o que significa que não há um cerimonial, mas um expediente, uma preparação, quase indiferente, do seu destino. Enquanto se mascara com o pigmento, cobrindo o pescoço e as orelhas olha-nos com a ironia de poder desaparecer aos nossos olhos, sem nada podermos fazer. O desaparecimento é completo, quer da figura, quer do seu corpo, nada sobra, apenas o negrume sepulcral. O corpo transforma-se, então, em matéria negra, plástica, num coágulo de tinta num godé.

Este desaparecimento, 'simples' (como diria Ponge quando agarra um torrão negro de terra) no pigmento, este retorno à terra, não como sepulcro mas como útero é uma passagem inevitável aos quatro artistas que estudámos, como aliás a qualquer artista, uma passagem que é uma transformação do seu corpo em matéria criadora, i.e., em matéria viva: a tinta-da-china, a grafite, o pigmento, o movimento, o som. Quando a tinta-da-china pousa no papel e começa a espalhar-se, na escrita, no desenho, é como se os artistas nascessem de novo. É o seu corpo que se expande, na infinitude da folha branca, da chapa metálica, ou se contrai na negrura do pigmento. Acontece, assim, uma dupla captura: o homem capta o mundo e é capturado pelo mundo, ele olha para as coisas porque as coisas o cativam e nesse momento o homem perde toda a relação do espaço em que se encontra, do tempo a passar, ele desaparece para dar lugar ao instrumento dos instrumentos: o corpo. O corpo que desbrava a terra, cava e cultiva, caça, dança, constrói ferramentas, canta, desenha, pinta, escreve. É todo o corpo que age em cada gesto, desde a respiração ou o bater do coração até à força desmedida e bruta do empurrão.

Existem gravuras paleolíticas que só com a luz rasante de uma lanterna à noite, se tornam nítidas, pois, com a luz oblíqua, a sombra endurece e os sulcos encarnam na massa rochosa, fazendo as linha do desenho *saltarem mais à vista*. A sombra, esse negrume pairante que aparece com a luz, e que se desdobra em diferentes matizes é, com a luz, condição de toda a visibilidade. Se não houver luz o negro profundo funde todas as coisas na escuridão. Ora, a sombra traça, assim, contornos, linhas, manchas, é traço das formas que o homem esboça enquanto compreensão mais íntima da essência das coisas. Formas que só aparecem quando o homem aprende a ver o lado luminoso e o

lado sombrio das coisas. Para o estudo do desenho foi mais fácil encontrar as suas sombras do que a origem, porque essa é-nos sempre vedada. A nossa esperança, ao longo deste estudo, foi ver como o desenho se afirma em todo o seu esplendor, na luz mais rara, na penumbra, que, no entanto, nos devolve a sua mais profunda e negra sombra.

CONCLUSÃO

A força do acto criador não pode ser nomeada.

Paul Klee

Lendo a frase de Paul Klee, percebemos, de imediato, que qualquer conclusão poderá, apenas, tomar nota de indícios daquilo que julgamos ser origens do desenho e nos apontar para outras tantas linhas de força que pairam na folha do desenho e nos estimulam a uma nova escavação nessa terra branca. Aliás, nos *escritos sobre arte* do artista suíço, encontramos, de forma notável, a correspondência de algumas reflexões do nosso estudo que, agora, importa recordar.

A origem convive nos gestos inaugurais sob forma subconsciente pelo que, qualquer acto, por exemplo desenhar, não pode nunca ser a origem do desenho. A origem escapa-nos sempre porque ela constitui-se como força que determina o gesto e a visibilidade. Nas palavras sábias de Klee sabemos então: “A construção da forma (*Formbildung*) é mais fraca, em termos de energia, do que a determinação da forma (*Formbertimmung*). (...) Onde é que o espírito é mais puro? No princípio. Por isso, não é na forma que temos de pensar, mas na sua construção.” É no modo como construímos um desenho que poderemos chegar mais perto do acto criador, do acto de desenhar.

“Coloquemos a primeira acção dinâmica (linha) para lá do ponto morto. Pouco depois, paragem para respirar (linha interrompida ou, em caso de paragens frequentes, linha quebrada)”. O desenho tem, assim, uma ligação inelutável com o corpo, desde logo pela relação directa da mão com o acto de inscrição, mas também porque ao desenhar todo o corpo se move, os músculos da mão, do braço, dos olhos, a respiração, o ritmo cardíaco.

Mas essa ligação ao corpo não se mede apenas pela carne. “Primeiro, a alegria do entendimento (convergência), mas, a pouco e pouco, vão aparecendo as divergências (duas linhas com comportamentos independentes). Uma certa excitação de ambos os lados (expressão, dinamismo e psiquismo da linha).” Ou seja, no espaço do desenho abre-se um espaço dinâmico de forças em que a imaginação (pensamento) do homem é animado, contrariado, excitado. O criador, ou o observador vê formas das quais ele

associa ao real enquanto (sua) representação e são essas formas que fornecem o “mapa formal” com que podemos *ler e pensar* o mundo.

Mas como surgem essas formas?

Na sua incansável procura pela forma originária, Goethe fala-nos de uma faculdade do homem em reunir e reservar todas as imagens de uma coisa e delas colher o que lhes é comum sob forma de uma “imagem intermédia” (Kant) que permitirá que dela se desprendam todas as outras. Esta forma originária é uma esboço, uma forma geral que provém de uma síntese, ou como chama Goethe, um *Aperçu*, donde, dessa força de poder determinar uma coisa por meio do seu contorno geral, reside o acto criador. Por isso “a arte é uma imagem da criação. É sempre um exemplo (...)”.

Linhas, pontos e manchas são elementos do desenho que compõem os sinais, os símbolos, as formas representativas, mas quando compõem *não reproduzem o visível, antes, tornam visível*, i.e., ao desenhar a forma de uma coisa não posso nunca reproduzi-la porque o desenho, desde logo na sua bidimensionalidade, tem em si a insofismável demonstração de que nunca pode fazer-se passar pela coisa. Assim, o desenho torna visível a coisa para a qual aponta.

Todavia, a diferença com a coisa não está apenas na planura do desenho. Se como anteriormente vimos, na inscrição todo o corpo está presente, em esforço na concentração do olhar, na mecânica do braço e da mão, na aceleração cardíaca e respiratória, então o desenho da coisa será auspiciosamente afectado pelos gestos corporais que o produzem. Mas também vimos que nesses gestos há um pensamento que se faz corpo, um pensamento que vai além da sua “espécie”, alcançando antes, um “ponto cósmico”, i.e., onde as relações se fazem para lá da experiência concreta, para se fundarem numa outra esfera: “O recurso às noções de bom e de mau produz uma esfera ética. O mal não deve ser um inimigo triunfante ou humilhante, mas uma força que colabora na criação.”. Assim, a imagem torna uma coisa visível, no seio da inteligibilidade do homem, no modo como ele a julga, a sente e discrimina.

Existe indubitavelmente uma comunicabilidade entre as coisas da natureza e o homem, uma comunicabilidade que se exterioriza na linguagem. A esse propósito as considerações de Walter Benjamin são decisivas, pois ele esclarece-nos que todas as coisas comunicam, e o que comunicam, é aquilo que as constitui, a sua “essência espiritual”(Benjamin). Mas se a linguagem é uma exteriorização da essência espiritual é

pois, porque essa essência espiritual expressa-se em língua, i.e., integra a “essência linguística” das coisas. Assim, aquilo que é comunicável numa linha (a essência espiritual da linha) é a sua linguagem linear, unidimensional, assim como o que uma pedra comunica (a essência espiritual da pedra) é a sua linguagem petrificada. A linguagem do homem, conhece a essência linguística das coisas e expressa-a (tradu-la) em palavras, nomeando-a, desenhando-a. Mas na linha do desenho, não há apenas linearidade, há também medida, aliás “o símbolo da essência da linha pura é a escala linear com os seus diversos comprimentos.” (Klee). Ora é precisamente porque a linha só se pode medir, que o que a sua essência espiritual comunica é a própria linearidade julgada na medida.

A linguagem artística, a linguagem do desenho é por ventura o ponto que necessita de um olhar mais profundo, numa investigação futura, pois há no desenho, na pintura, na escultura, um “surdo rumor” (Ana Hatherly), que as torna tão singulares, quanto enigmáticas. Claro que usar a palavra para abordar o desenho só pode “transferir o centro de gravidade da questão” (Klee), todavia a esperança é dar voz, tão exactamente quanto possível, a essa mudez.

De modo absolutamente determinante ao longo das considerações levadas a cabo neste estudo, estiveram as poderosíssimas obras de Ana Hatherly, Francisco Tropa, Ângelo de Sousa e João Fiadeiro. É a análise dessas obras que abre o exercício de reflexão aqui tomado, pois, “a criação vive como génese sob a superfície visível da obra.”.

As “escrituras” de Hatherly compreendem de forma irrepreensível a origem da determinação das formas do desenho e da escrita, mas a artista não diz o que são cada uma, antes, torna-as quase indistintas por forma a que, nessa indistinção, ressoe mais alto a vocação linguística e imagética dos traços e, desse modo, se distinga e se funda o campo da escrita e do desenho.

Nos *tesouros submersos* de Francisco Tropa os traços do desenho constroem a cidade-símbolo, o traçado das ruas faz-se pela indicação dupla do corpo do homem e do olhar panorâmico dos deuses, mas antes disso o homem teve de abrir na terra um espaço aberto na floresta para desenhar, construir, edificar.

Ângelo de Sousa começa a ver na folha branca linhas; para ver “tem de ter dentro de si os muitos espaços intermédios, pelo menos em estado de latência.” (Klee),

o que significa que Ângelo vê porque se *ajeita* a essa visão que parte do seu interior. Nos seus desenhos lineares e esculturas também elas quase lineares, o seu corpo, de desenho e de escultura, aparece de forma indelével pela relação com o corpo do homem. Ângelo joga assim os limites unidimensionais da linha na medida em que esta ganha o peso de sombra de um volume espacial encarnado do corpo do homem.

A sombra de João Fiadeiro é muito mais que a projecção negra do corpo do artista, ela é a própria matéria viva em que o bailarino (e os artistas) se funde(m). É matéria viva porque nela as forças do acto criador estão em movimento e “na base de todo o movimento está o devir”, i.e., na transformação do corpo do artista no desenho, na pintura, na dança, mas também noutras actividades, como a caça. O artista torna-se pigmento, tinta, movimento, bala e os gestos são disso a outra metade do encaixamento que forma esse todo: o acto criador.

É necessário continuar esta “investigação espeleológica” (Hatherly) às profundezas do desenho pois, como diz Klee:

“A força do acto criador não pode ser nomeada. Em última análise, ela permanece um mistério. Mas aquilo que não nos tocou de forma essencial não é mistério nenhum. Nós próprios trazemos connosco esta força no mais íntimo de nós. Não podemos nomear a sua essência, mas podemos ir ao encontro da fonte, até onde nos for possível.”

BIBLIOGRAFIA

A indisciplina do desenho. Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1999.

ALMEIDA, Emília Pinto de – *Corpografia de Francis Ponge. Tomar o partido do corpo*. 2009, texto não publicado.

Ana Hatherly: obra visual, 1960-1990. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1992.

Ângelo de Sousa. Secretaria de Estado da Cultura, Porto, 1976.

Ângelo. Exposição de Pintura. Galeria EMI-Valentim de Carvalho, Lisboa, 1985.

Ângelo de Sousa. Escultura. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 2006.

Ângelo de Sousa. Escultura + 100 Desenhos. Câmara Municipal Matosinhos, Matosinhos, 2008.

ARISTÓTELES – *Poética*. Eudoro de Sousa (trad., prefácio, introd., comentário e apêndices), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 7.^a edição, Lisboa, 2003.

BATEL, Joana – *Sementeira de Luz*. In Revista Estúdio. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, N.º 1 (2010), Lisboa.

BENJAMIN, Walter – *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Relógio D'Água Editores, Coleção Antropos, Lisboa, 1992.

BENJAMIN, Walter – *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Maria Filomena Molder (trad.). 1993-2008, tradução não publicada.

BENJAMIN, Walter – *Origem do Drama Trágico Alemão*. João Barrento (ed., apres. e trad.). Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

BENOIST, Luc – *Signos, símbolos e mitos*. Paula Taipas (trad.), Edições 70, col. Perspectivas do Homem n.º 48, Lisboa, 1999.

BRANDÃO, Raul – *Húmus*. M.E.D.I.A.S.A.T., Coleção Mil Folhas, 2003.

CALASSO, Roberto – *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*. Maria Jorge Vilar de Figueiredo (trad.). Edições Cotovia, 1990.

- CALVINO, Italo – *Palomar*. João Reis (trad.) Editorial Planeta DeAgostini, Lisboa, 2001.
- CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*. José Coaço Barreiras (trad.) Editorial Teorema, Coleção estórias, Lisboa, 2006.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire – *Diálogos*. José Gabriel Cunha (trad.). Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2004.
- ERNOUT, A; MEILLET, A – *Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoires des mots*. Librairie C. Klincksieck, 4.^a ed., Lille, 1967, p.178.
- FERREIRA, Vergílio – *Aparição*. Bertrand Editora, Lisboa, 1997.
- FOUCAULT, Michel – *As Palavras e as Coisas*. António Ramos Rosa (trad.). Edições 70, Lisboa, 2002.
- Francisco Tropa*. Fidelidade Mundial, Lisboa, 2008.
- GENET, Jean – *O estúdio de Alberto Giacometti*. Paulo da Costa Domingos (trad.) Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.
- GIL, Fernando – *Mimésis e Negação*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1984.
- GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Miguel Serras Pereira (trad.). Relógio D'Água Editores, 2005.
- GIL, José – «*Sem Título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D'Água Editores, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang von – *A metamorfose das plantas*. Maria Filomena Molder (trad., intro., notas e apêndices), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang von – *Máximas e Reflexões*. José Miranda Justo (trad. e notas), Relógio D'Água, Lisboa, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang von – *O Jogo das Nuvens*. João Barrento (selec., trad., pref. e notas), Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
- HATHERLY, Ana – *Mapas da Imaginação e da Memória*. Moraes Editores, Lisboa, 1973.
- HATHERLY, Ana – *A Casa das Musas*. Editorial Estampa, Lisboa, 1975.
- HATHERLY, Ana – *A Idade da Escrita*. Edições Tema, Lisboa, 1998.

- HATHERLY, Ana – *A escrita como arte de (re)conhecer*. In ARAÚJO, Luís Manuel de [et al.] – *A escrita das escritas*. Fundação Portuguesa das Comunicações, 2000.
- HATHERLY, Ana – *Um Calculador de Improbabilidades*. Quimera Editores, Lisboa, 2001.
- HATHERLY, Ana – *O Pavão Negro*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.
- HATHERLY, Ana – *Fibrilações*. Quimera Editores, Lisboa, 2004.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von- *Livro dos amigos*. José A. Palma Caetano (trad. e pref.), Assírio & Alvim, 2002.
- I am here. João Fiadeiro*. Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004.
- Interfaces do olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética*. Roma Editora, Lisboa, 2004.
- JÜNGER, Ernest – *O problema de Aladino*. Ana Cristina Pontes (trad.). Edições Cotovia, Lisboa, 1989.
- KANT, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*. António Marques e Valério Rohden (trad. e notas). Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1998.
- KLEE, Paul – *Escritos sobre arte*. Catarina Pires e Marta Manuel (trad.). Edições Cotovia, Lisboa, 2001.
- KRAUSS, Rosalind E. – *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. MIT Press, Cambridge, 1986.
- LISPECTOR, Clarice – *A Paixão segundo G.H.*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2000.
- LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra – técnica e linguagem*. Vítor Gonçalves (tradução), Edições 70, 1.º volume, col. Perspectivas do Homem n.º 16, Lisboa, 1990.
- LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra – memória e ritmos*. Emanuel Godinho (tradução), Edições 70, 2.º volume, col. Perspectivas do Homem n.º 18, Lisboa, 2002.
- MOLDER, Maria Filomena Molder – *O pensamento morfológico de Goethe*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1995.

- MOLDER, Maria Filomena – *Semear na Neve*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1999.
- MOLDER, Maria Filomena – *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1999.
- MOLDER, Maria Filomena – *Símbolo, Analogia e Afinidade*. Edições Vendaval, Lisboa, 2009.
- PASCOAES, Teixeira de – *O Bailado*. Assírio & Alvim, Lisboa, 1987.
- PLATÃO – *Crátilo*. P.e Dias Palmeira (trad., prefácio e notas), Livraria Sá da Costa Editora, 2.^a edição, Lisboa, 1994.
- PONGE, Francis – *Alguns poemas*. Manuel Gusmão (trad. introd. e selecção), Edições Cotovia, Lisboa, 1996.
- SERRES, Michel – *As origens da geometria*. Ana Simões e Maria da Graça Pinhão (trad.). Lisboa: Terramar Editores, 1997.
- SILVA, Vítor Manuel Oliveira da – *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*. FAUP Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2004.
- STEINER, George – *Depois de Babel. Aspectos da linguagem e tradução*. Miguel Serras Pereira (trad.). Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2002.
- TAVARES, Gonçalo M. – *O Senhor Valéry*. Editorial Caminho, Lisboa, 2008.
- TAVARES, Gonçalo M. – *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Editorial Caminho, Lisboa, 2009.
- TAVARES, Gonçalo M. – *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder, Zambrano)*. Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2009.
- TOURNIER, Michel – *Sexta-feira ou os Limbos do Pacífico*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1992.
- YOURCENAR, Marguerite – *Memórias de Adriano*. Maria Lamas (trad.). Ulisseia editora, Lisboa, 1998.

LISTA DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES

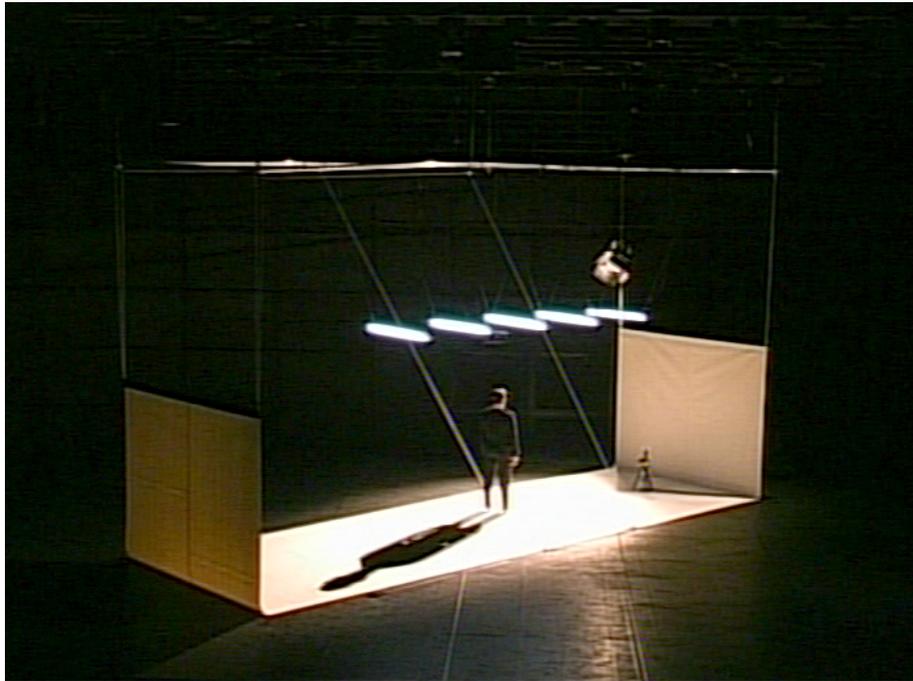


Figura 1. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

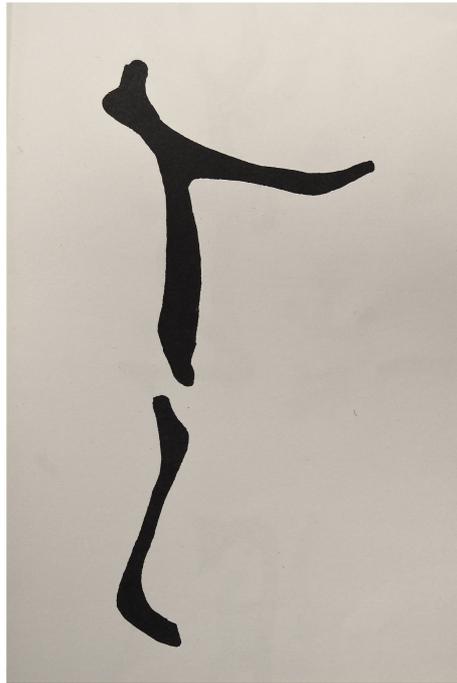


Figura 2. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973 (fonte própria).



Figura 3. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973 (fonte própria).

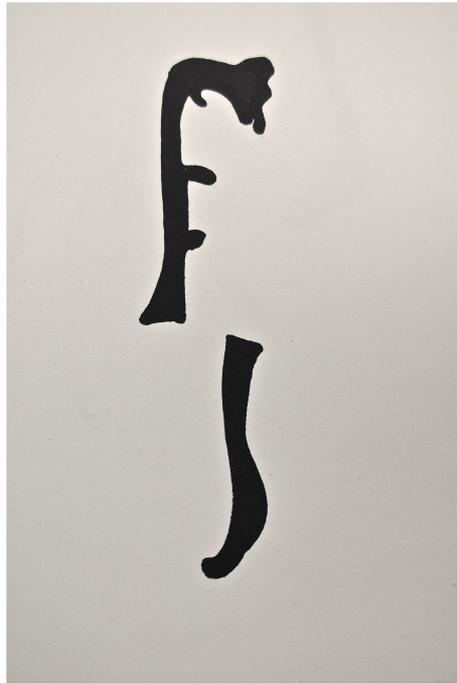


Figura 4. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973 (fonte própria).



Figura 5. *Sem título*, de Ana Hatherly, 1970 (FCG, CAMJAP).

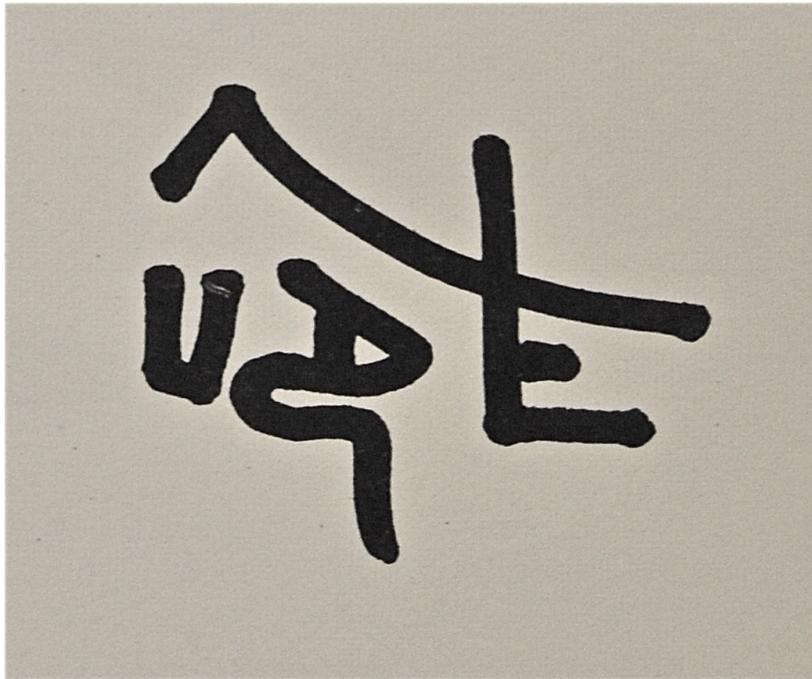


Figura 6. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973 (fonte própria).

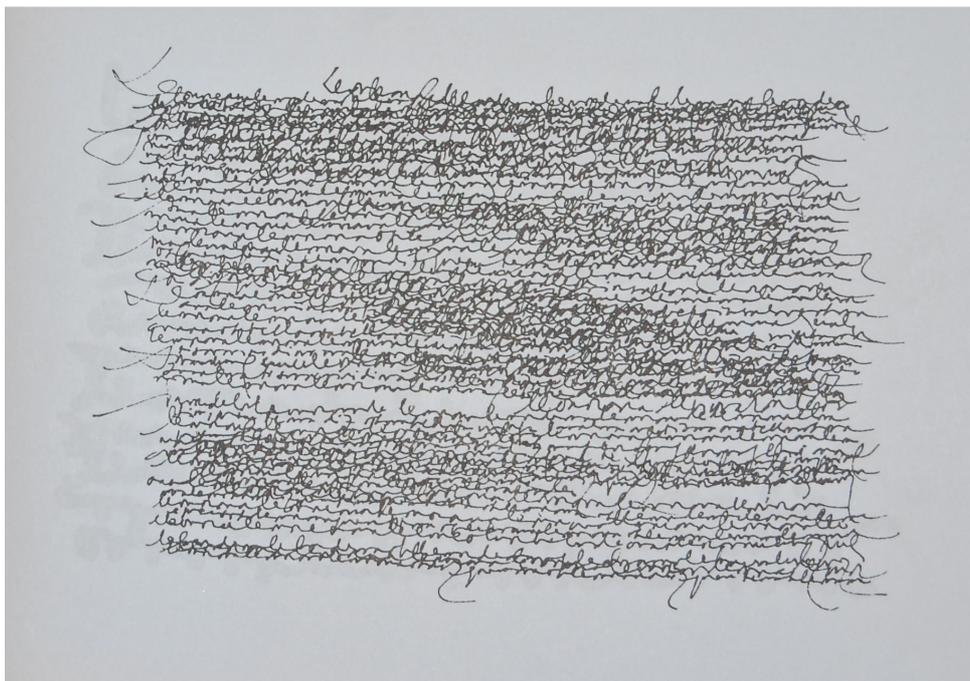


Figura 7. *Variação XIX*, de Ana Hatherly, 1965-1966.

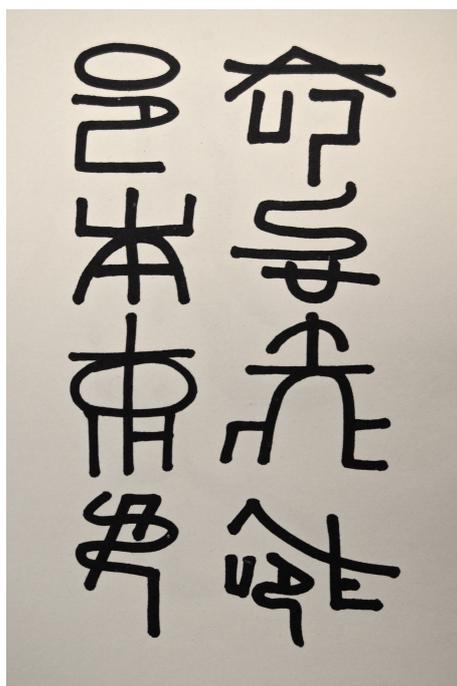


Figura 8. *Mapas da imaginação e da memória*, de Ana Hatherly, 1973 (fonte própria).

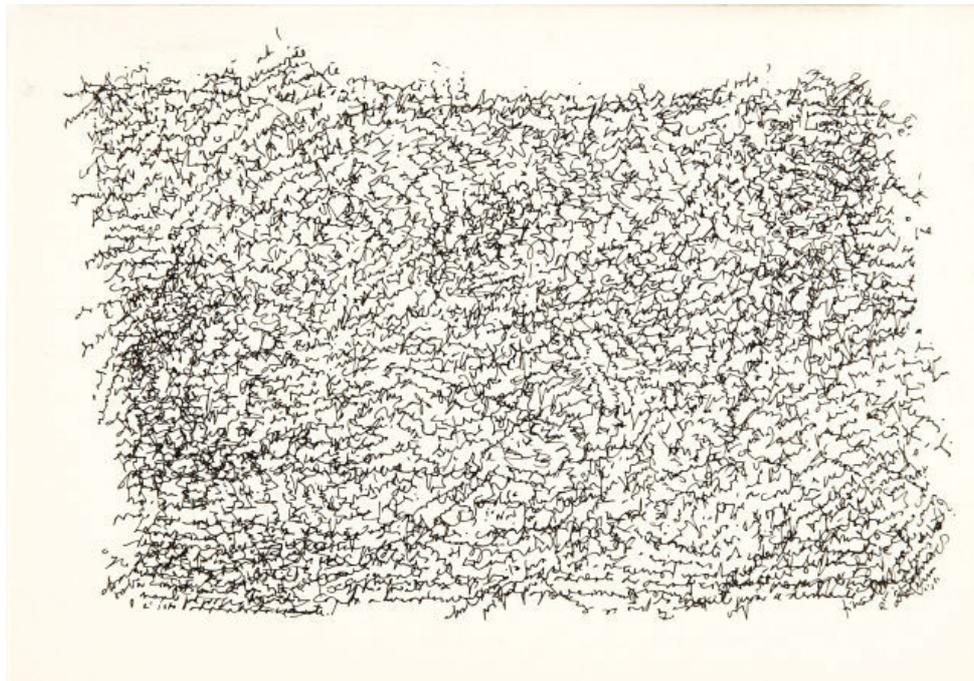


Figura 9. *da desigualdade constante dos dias de Leonor*, de Ana Hatherly, Setembro, 1972 (FCG, CAMJAP).



Figura 10. *Sem titulo*, de Francisco Tropa, 2008 (Pedro Tropa, 2008).

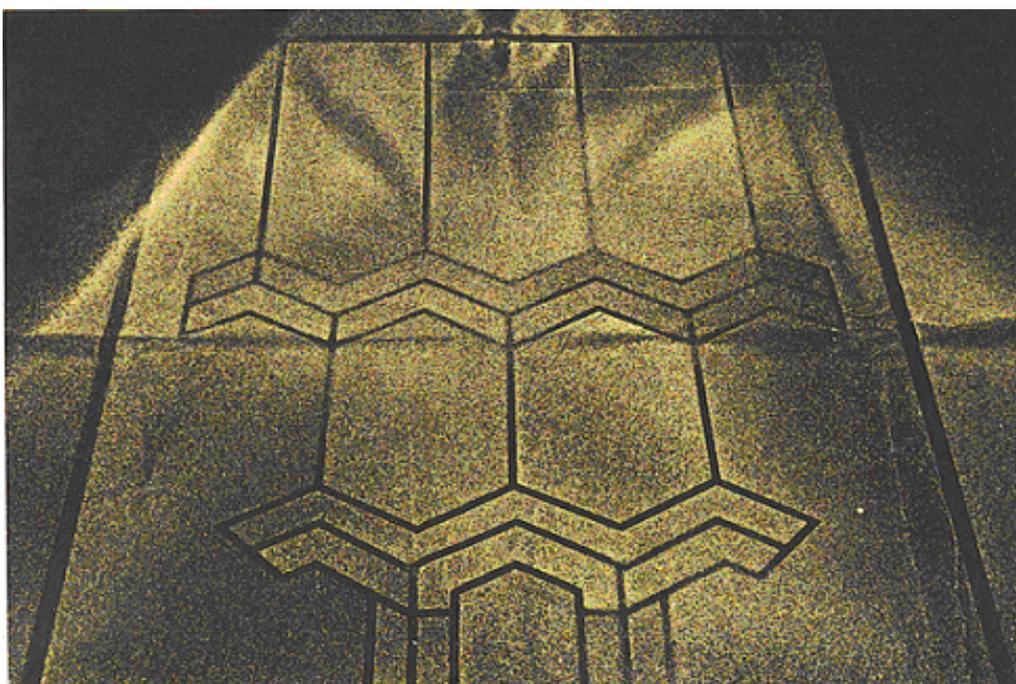


Figura 11. *Sem titulo*, de Francisco Tropa, 2008 (Pedro Tropa, 2008).



Figura 12. *Sem título*, de Francisco Tropa, 2008 (Pedro Tropa, 2008).

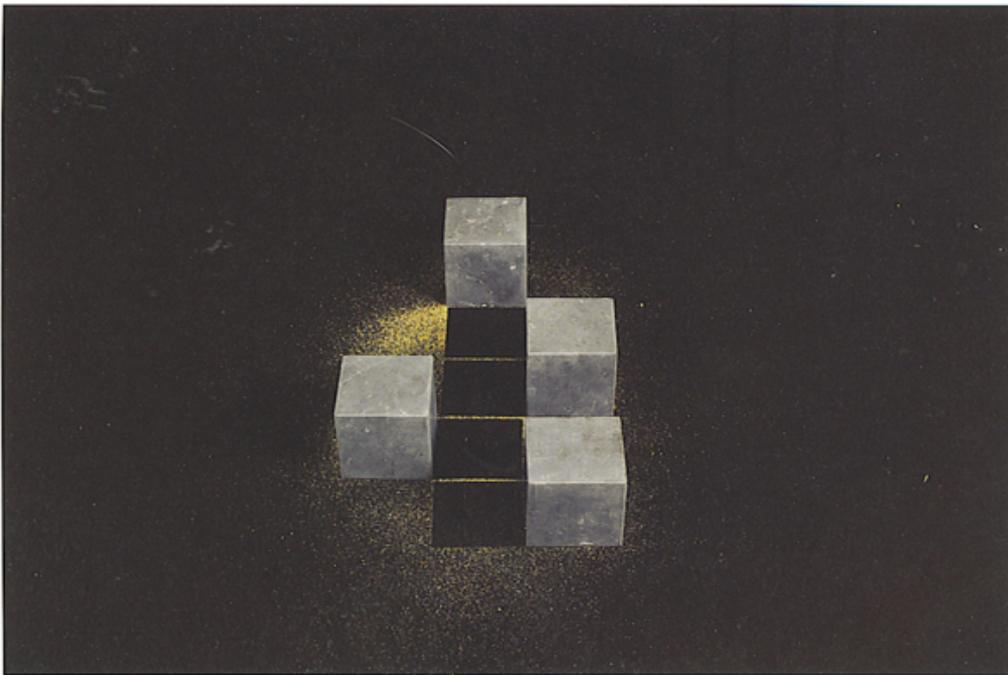


Figura 13. *Sem titulo*, de Francisco Tropea, 2008 (Pedro Tropea, 2008).

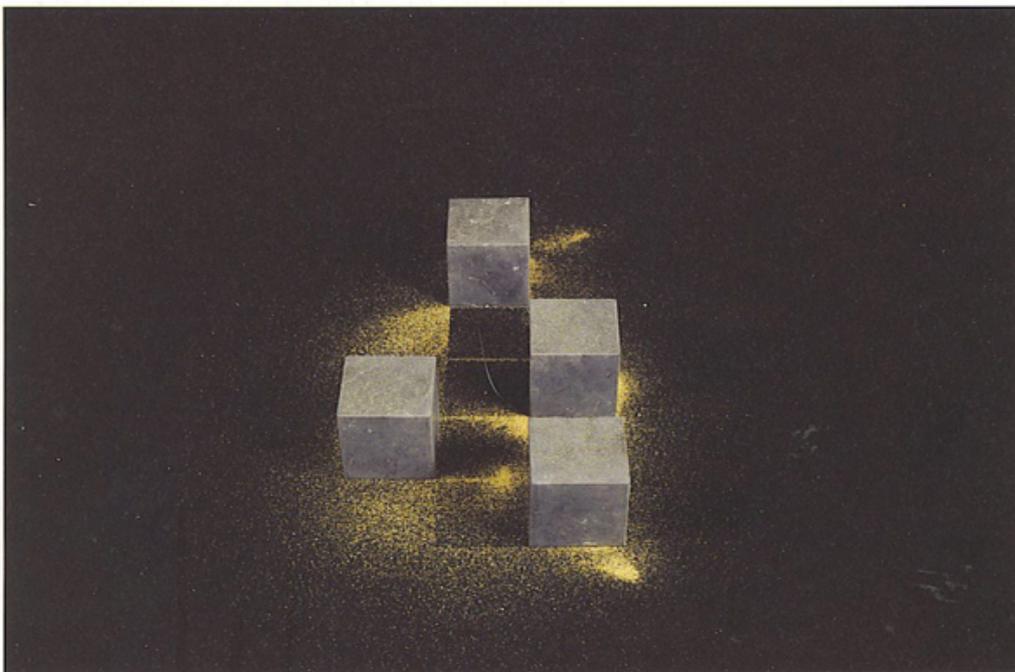


Figura 14. *Sem titulo*, de Francisco Tropa, 2008 (Pedro Tropa, 2008).

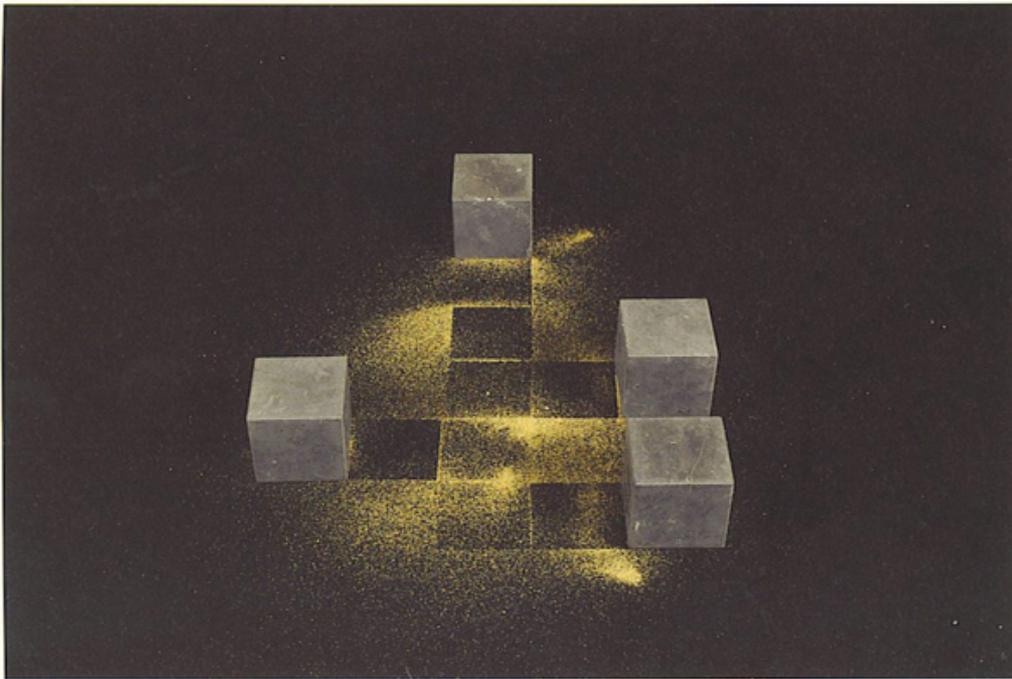


Figura 15. *Sem titulo*, de Francisco Tropa, 2008 (Pedro Tropa, 2008).

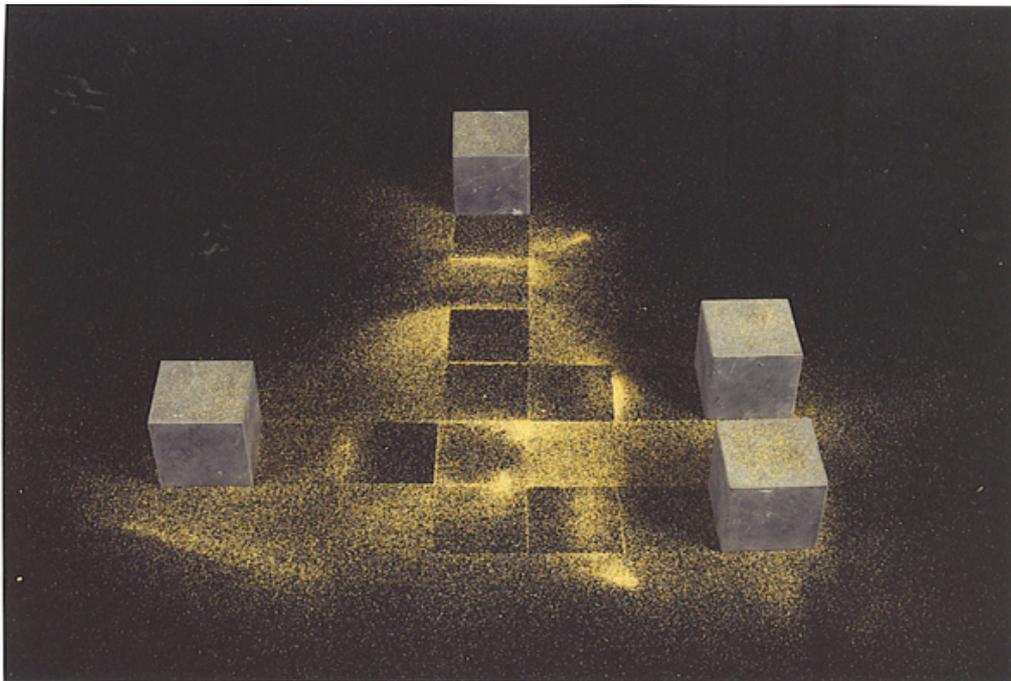


Figura 16. *Sem titulo*, de Francisco Tropea, 2008 (Pedro Tropea, 2008).

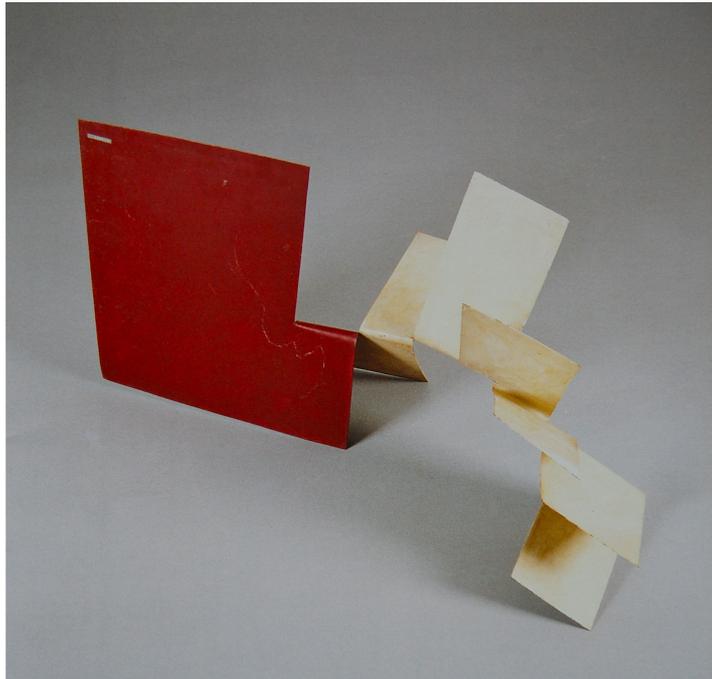


Figura 17. *Sem título*, de Ângelo de Sousa, 1965-1966 (Pedro Tropa/ Teresa Santos, 2006).

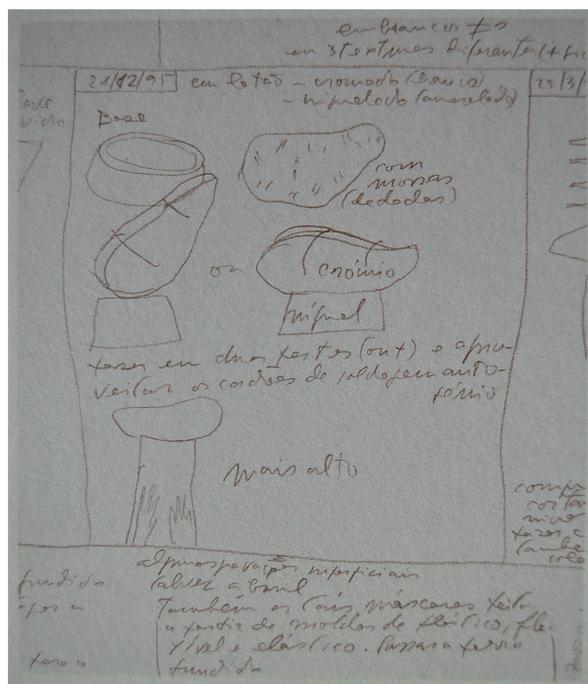


Figura 18. *Sem título*, de Ângelo de Sousa, 21/12/1995 (Pedro Tropa/ Teresa Santos, 2006).

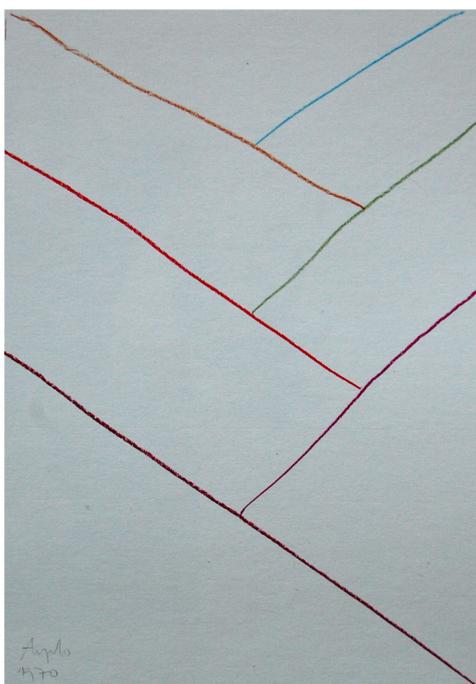


Figura 19. *Sem título*, de Ângelo de Sousa, 1970 (Laura Castro Caldas e Paulo Cintra, 2005).

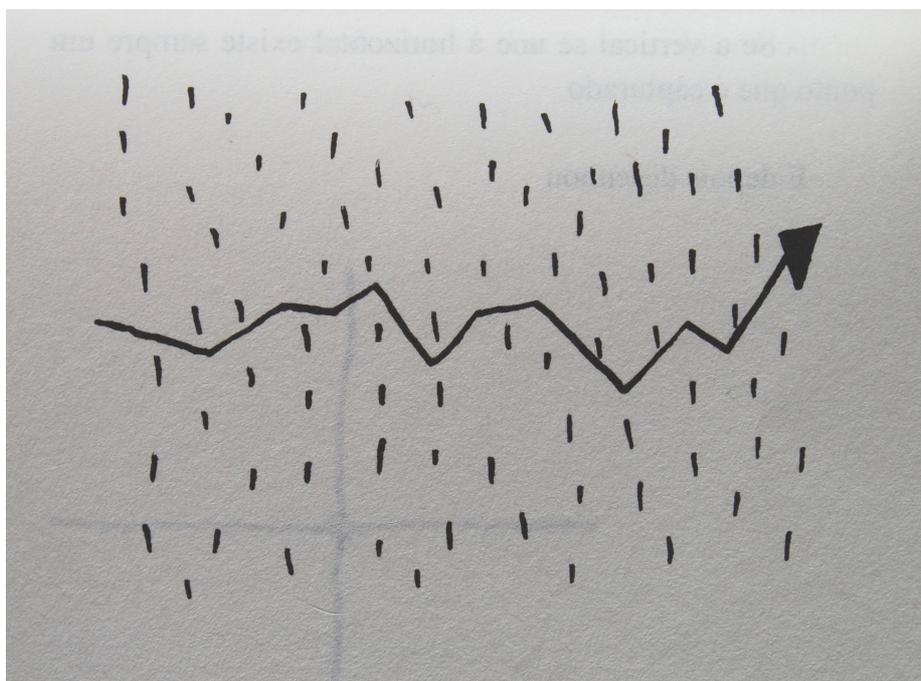


Figura 20. *Sem título*, de Rachel Caiano, 2002

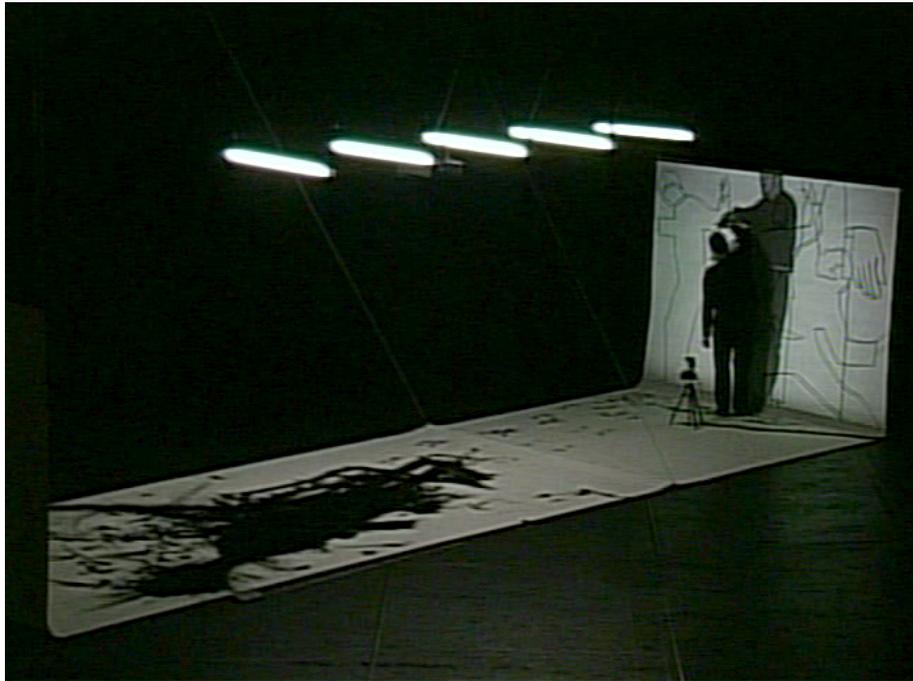


Figura 21. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

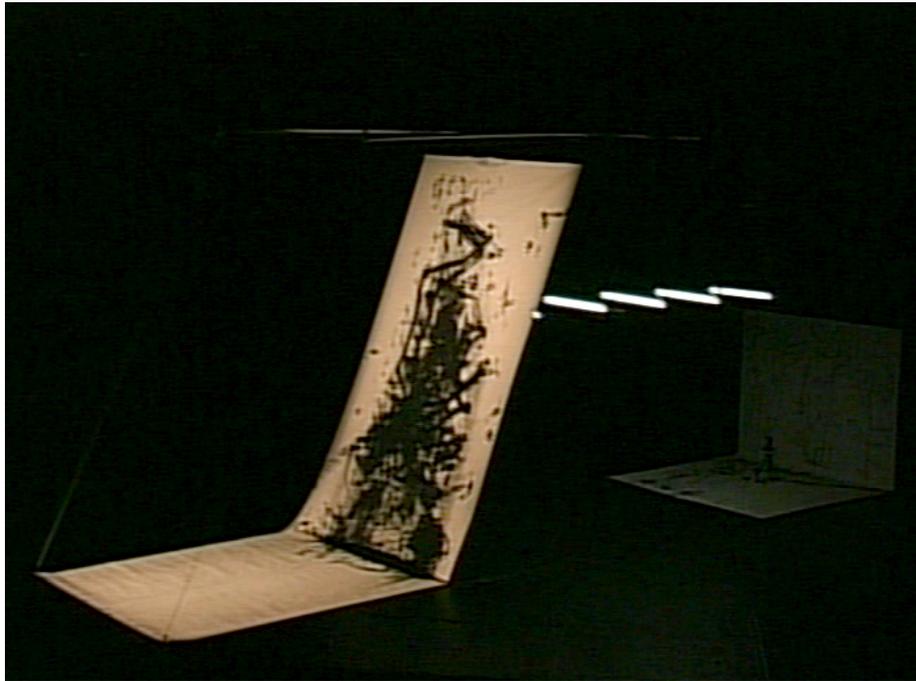


Figura 22. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).

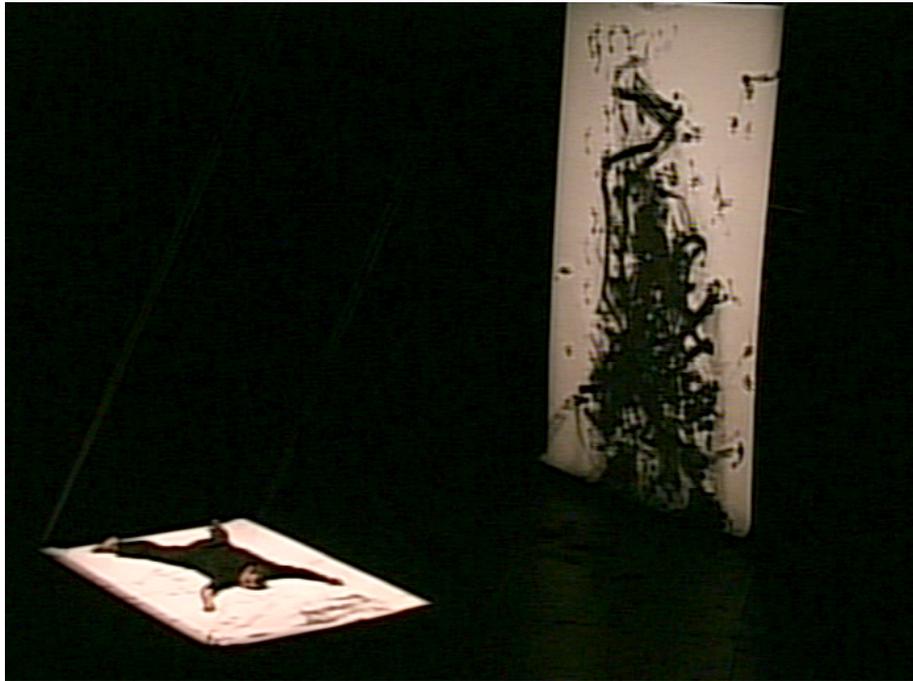


Figura 23. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).



Figura 24. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).



Figura 25. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).



Figura 26. *I am here*, de João Fiadeiro, 2003 (RE.AL, 2003).