

# A Economia do Gesto

Daniel Fernandes

Mestrado em Artes Plásticas - 2015

Orientador

Prof. Samuel Rama

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos os amigos, colegas e professores, que me apoiaram ao longo destes últimos 5 anos.

Agradeço especialmente, ao Professor Samuel Rama, Philip Cabau e Fernando Poeiras, pela amizade, apoio e conselhos. Agradeço também à NADD (Nova Academia do Desenho), o seu sentido de humor e à Telma Antunes, pelos conselhos de última hora.

Agradeço também à Catarina Lopes Vicente e à sua família, à Mariana Bártolo e à sua família e à minha mãe, sem eles nada disto era possível.

# Índice

<b>Resumo / Abstract</b> _____	4
<b>Introdução</b> _____	5
<b>1. Performatividade</b> _____	8
a. A dança _____	10
b. O teatro _____	14
<b>2. Desenho</b> _____	16
a. O desenho como experiencia performativa _____	21
b. Duas experiências particulares _____	24
c. Como se pode falar dessa noção de atenção performativa? ____	29
<b>3. Acontece no Meio</b> _____	31
<b>4. O Mínimo Necessário</b> _____	47
<b>Conclusão</b> _____	50
<b>Bibliografia</b> _____	52

## Resumo / Abstract

Este texto procura articular e refletir, sobre a matéria pensada que resulta da prática de desenho. O desenho por contacto assume-se como dispositivo, para aceder a imagens que na sua grande maioria se revelam enquanto coisas inacabadas, impuras ou como fissuras.

A partir de uma sucessão de tentativas e erros, atenção aos pequenos gestos na sua relação com o corpo e ao contacto da matéria com a superfície do papel: à sua inscrição e rasura.

Procuro um momento de tensão que funcione como o mínimo necessário, para captar uma imagem no seu ponto máximo de fragilidade. O que parece estar em causa é a procura atenta, uma atenção e ao exercício do corpo a uma certa economia do gesto, que promova a produção de "quase imagens" capazes de reabilitar a imaginação.

\*

*This text aims to articulate and reflect on the thought as that results from a drawing practice. The drawing by contact is assumed as a device, to get access images that mostly reveal themselves as unfinished and impure things.*

*A trough the succession of trials and errors, attention to small gestures in their relationship with the body, the contact with the matter and with the surface of the paper: to their inscription and erasure.*

*Looking for a moment of tension that works as the minimum necessary to capture an image at its maximum point of fragility. What seems to be in couse is the attentive demand, to the attention and the physical performance to a certain economy of gesture, that promotes the production of " almost images " able to rehabilitate the imagination.*

**Palavras-chave:** inscrição (vestígio), rasura (indício), contacto, processo, desenho, corpo, gesto, performatividade.

## Introdução

No meu trabalho de desenho, sempre me interessaram as imagens que se revelam enquanto coisa inacabada, impura ou fissurada, derivadas de processos, ou com uma dimensão mais programática ou guiado por uma dimensão mais intuitiva. Procuo a exatidão do gesto que funcione com o mínimo necessário, para captar uma imagem no seu ponto máximo de fragilidade.

Das ações programáticas, geral de execução mais lenta devem salientar-se um conjunto de desenhos, resultantes de uma execução derivada de ações mais ou menos repetitivas - a cobertura ou contacto sobre um suporte - criando-se, assim, imagens que falam da sua materialidade, escala etc... e na qual se considera o suporte como palco de sentidos objetivos.

Já a prática derivada de uma dimensão mais intuitiva, mais rápida na execução, requer uma sucessão de tentativas e erros, bem como uma atenção à microescala do gesto na sua relação com o corpo. As imagens assim produzidas tendem a fazer do suporte um palco de sentidos subjetivos, na medida em que se encenam espaços, marcas ou sinais, na sua grande maioria de pendor transparente. Isto é, quando o olhar se lança sobre o desenho, a nossa imaginação tende a ser seduzida pelos vestígios de uma imagem virtual, pela sugestão de atmosferas, perspectivas, cenas paisagísticas, turbilhões, etc..

Ambas as práticas, apesar de poderem ser consideradas opostas, são trabalhadas ao mesmo tempo pois retroalimentam-se, como uma dialética. Desta possibilidade dialética vão sendo restituídos ao mundo pequenos fragmentos. O que parece estar em causa é a procura atenta, uma atenção e exercício do corpo a uma certa economia do gesto, que promova a produção de "quase imagens" capazes de reabilitar a imaginação.

Nestes dois últimos anos, o trabalho desenvolvido, tem como centro a prática do desenho, onde o corpo e as ações sobre o papel parecem aproximar-se do trabalho realizado nas esferas da dança e do teatro. Na medida em que o corpo, é testado continuamente nas ações - movimentos e gestos - que podem resultar em desenho.

O corpo foi bastante explorado pelos artistas dos anos 60-70. Podendo identificar-se duas grandes tendências que vão influenciar o destino da arte ao longo de todo o

século XX. Por um lado, a "nostalgia do corpo que impele à sua manifestação bruta"<sup>1</sup>, de que são exemplos a Land Art e a Body Art. Por outro lado, o minimalismo e a arte conceptual, que vão levar ao "afastamento cada vez mais forte do sensível e da matéria".<sup>2</sup> Estas duas orientações, aparentemente opostas, pertencem à mesma genealogia.

Para José Gil, "a arte abstracta atrai o corpo porque o corpo é atraído pelo plano de imanência"<sup>3</sup>. Por aqui, se intuí que o interesse no corpo e nas atividades onde o corpo se mostra (a dança e o teatro), se afigura agora um pouco mais claro. Fundamentalmente pela dança, onde os gestos que se exibem parecem atraídos pelo plano de imanência. Um movimento capaz de gerar a união entre corpo e pensamento mas também a possibilidade do gesto nunca terminar. Por este motivo é tão importante aprofundar a questão da performatividade. Por ser essa performatividade que dá sentido à prática de desenho. Interessa-me, deste modo, compreender os gestos da dança e do teatro, e a sua possível relação com o desenho.

Considerando a prática do desenho como central, dificilmente poderia colocar dentro das problemáticas do que se convencionou chamar Performance Art. Os meus gestos desenvolvem-se no espaço simbólico da folha de papel, ao contrário da Performance Art, que trabalha num determinado contexto: na rua, no museu, na galeria, ou seja, no real.

De facto, o desenho integra uma relação simbólica que Manuel Castro Caldas relaciona com a subjetividade que é inerente à sua construção, "que transparece na forma final como a sua base cinética".<sup>4</sup> Isto é, o que se lê num desenho são sempre as marcas/signo implicadas no movimento que o criou, independentemente se é feito a partir de um modelo ou não. No desenho é fixado um padrão de movimentos que é próprio do desenhador e que diz respeito às suas sensações. Posteriormente é na leitura cinética das marcas estáticas do desenho que o espectador lê o movimento das marcas feitas por um corpo ausente. O desenho, ou a imagem de um desenho, parece criar uma dupla distância, entre a presença: alguma marca que está perto; e a

---

<sup>1</sup> José Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Relógio D'Água, Lisboa, 2005. p.161

<sup>2</sup> Idem

<sup>3</sup> Idem, p.162 Plano de imanência no sentido considerado pelo autor prende-se com o pensamento de Deleuze que segundo o qual uma obra de arte pela a sua articulação material e sensível no interpela por via dos afectos percepções e concessões. O plano de imanência é o momento em que determinada obra cumpre na integra o motivo pela qual foi feita, ou seja, consegue suspender a nossa relação com o mundo ordinário e nos abre ao devir.

<sup>4</sup> Manuel Castro Caldas, *Dar Coisas Aos Nomes – escritos sobre arte e outros textos*, Assírio & Avim, Lisboa, 2008, p.98

ausência: alguém que executou mas está longe, estabelecendo uma dialética entre o vestígio e o indício: entre um corpo que deixou a sua marca e alguma coisa que reconhecemos quando erguemos os olhos.

Nesta dissertação tentarei ensaiar uma noção de performatividade que encontra afinidades com os gestos da dança e do teatro, para depois procurar perceber se o corpo desenha. E se sim, como? Qual a natureza do gesto? De seguida, enceta-se uma tentativa de forjar a ligação entre o tipo de gesto e o desenho que a dança e o ator podem engendrar, a partir de algumas noções teóricas do desenho, trabalhadas por autores com Pedro H.A. Paixão e Phillip Rawson. A relação entre performatividade e desenho vai possibilitar que, o meu processo de desenho, se circunscreva uma performatividade (atenção) específica. Uma prática de desenho por contacto, onde a atenção aos pequenos gestos, na sua relação impressiva com o corpo e a superfície do papel, que contempla tão a sua inscrição como a rasura.

Pode ser difícil de determinar do ponto de vista teórico toda a extensão das qualidades do desenho que não parte de outras imagens ou referentes, mas das ações do corpo. Mas esta premissa tem-se revelado muito estimulante do ponto de vista prático, na medida em que me permite ensaiar em desenho as “quase-imagens”, como acabou por referir o Prof. Fernando Poeiras, no decurso de uma conversa informal a propósito do meu trabalho de desenho.

## 1. Performatividade

A performance ou o termo performance parece ser alvo de interpretações diversas e bastante subjetivas. O que aqui se deve entender por performatividade não é uma ideia ancorada numa pura expressividade do gesto (podendo, contudo, existir em algumas ocasiões), mas entender-se a performatividade como um modo de ligação à percepção, mais propriamente, uma intensificação da atenção.

A performatividade que me interessa diz respeito à atenção e esta revela-se decisiva para a prática do desenho. Pode inferir-se que as condições que possibilitam a prática do desenho estão intimamente ligadas à atenção.

Assim tentarei edificar uma ideia de atenção performativa, substituindo a noção de performatividade em sentido lato, colocando atónica no corpo e o seu contributo decisivo para a prática que é desenvolvida em atelier. No fundo, o modo como é percebido o espaço e o suporte deve-se à atenção do corpo, no momento em que se inicia um desenho. Essa atenção torna possíveis as condições para desenhar. A gestão dessas condições, duração da atenção, exige um determinado conjunto de movimentos e pausas: gestos mais ou menos repetitivos e descontínuos.

\*

Goethe numa das suas máximas e reflexões escreve: “ El Arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en él”<sup>5</sup>. A nossa leitura da afirmação de Goethe deixa-nos perante um paradoxo: como é que um alheamento do mundo nos pode fazer penetrar nele? Por vezes é preciso separar as coisas, para alguma coisa se tornar visível. Podemos pensar a noção de atenção performativa como uma tentativa de se alcançar um "vazio". Um qualquer lugar de silêncio onde os gestos e o corpo se mostrem simplesmente.

Perante a importância do corpo e dos gestos no nosso processo de trabalho, impõe-se perguntar: será que o corpo é desenho ou desenha?

José Gil, a propósito do corpo e da dança, fala da construção do gesto pelo bailarino, separando o gesto dançado do gesto comum. Essa distinção acontece devido à natureza do movimento que precede o gesto: ou o gesto é utilizado como um meio para alcançar um fim ou o gesto é um fim em si mesmo.

---

<sup>5</sup> F.W. Goethe, *Maximes et Reflexiones*, Gallimard, Paris, 1943. p .67



## a. A dança

“No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço.”<sup>6</sup>

Na dança, para um gesto dançado começar é preciso silenciar o corpo<sup>7</sup>, deixar emergir um movimento interior, que mostre o gesto a ser transportado pelo corpo. Parece ser a atenção aos silêncios do corpo o que vai desencadear outros gestos e outras posições. Esta atenção vai permitir criar um movimento que, segundo Gil, abre no espaço uma dimensão de infinito.<sup>8</sup> Um movimento infinito, ou melhor, uma sucessão de movimentos que não se esgotam. Tornando-os, de certa maneira, independentes do espaço onde acontecem. Aqui encontramos a diferença entre o movimento dançado e os gestos do ator de teatro. Essa diferença encontra-se na finalidade ou função dos gestos. De acordo com Gil, no teatro, os gestos e as palavras servem para reconstituir o espaço e o mundo. Ao contrário, no movimento dançado, tudo se passa no espaço do corpo; o que o bailarino faz é “esburacar o espaço comum até ao infinito”.<sup>9</sup> O infinito parece-nos ser a possibilidade do movimento dançado criar espaço, daí a sua qualidade de infinito. O movimento gera espaço a partir do seu próprio movimento, mesmo sendo uma imagem aparente de um espaço infinito.<sup>10</sup>

No meu entender, o importante no gesto dançado, diz respeito aos limites do gesto e ao que aí acontece. Quando não se conclui o gesto, inicia-se o “movimento que o transporta relativamente ao movimento que ele transporta. De facto o gesto dançado

---

<sup>6</sup> José Gil, *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2001 p.14

<sup>7</sup> Silenciar o corpo, pode relacionar-se como que na pintura chinesa antiga se chamava “vazio”. “ En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternância yin yang. Constituye el lugar por excelência donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. (...) Pero e sen la pintura donde el vacío se manifiesta de la manera más visible Y más completa.” François Cheng, “Vacío y Plenitud” trad. Amélia Hernandez y Juan Luis Delmont, Biblioteca de Ensayo 20 Ediciones Siruela, Madrid, 2008

<sup>8</sup> “ Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar onde se encontra o bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito.” José Gil, *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2001, p.14

<sup>9</sup> “ As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino. Contrariamente ao actor de teatro cujos gestos e palavras reconstruem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito.” Idem, p.15

<sup>10</sup> “Mary Wigman exprime tudo isto do seguinte modo: ...é o espaço que é o reino da actividade real do bailarino rela do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo – se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração.” Idem

supõe dois planos de movimento, um à superfície do corpo, outro que faz paralelamente o mesmo trajeto, mas sustentando os movimentos do primeiro plano.”<sup>11</sup> O primeiro plano refere-se aos movimentos visíveis do corpo, ao qual nos atrevemos a chamar de “macro escala do gesto”<sup>12</sup> é a partir desses gestos que, numa leitura pouco aprofundada, seremos levados a deduzir que o corpo desenha no espaço. O segundo plano de movimento implica a superfície do corpo e o seu interior. Este parece ser exterior à visibilidade pois o gesto nunca se finda. Isso decorre do facto da velocidade do primeiro ser superior à do movimento do segundo plano. É este trabalho subterrâneo, de atenção à “micro escala dos gestos”, que pode deixar ver o gesto escapar aos seus próprios limites. A verdade é que não temos uma resposta concreta para a pergunta formulada, se o corpo desenha. De qualquer forma, José Gil afirma: “é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço”<sup>13</sup>.

Somos então levados a pensar que a existir desenho, como nos parece que há, ele só existe - na dança - como um desenho interior? Ou será que o desenho nunca se finaliza porque os gestos ficam aquém de si mesmos? Nesta acepção, o desenho é ainda potência não passada ao ato. Como são os puros gestos da dança, uma medialidade sem fim.

Giorgio Agambém define o gesto em geral, abrangendo também o gesto dançado, como uma “medialidade sem fim”, mantendo-se o movimento finalizado “em suspenso” do seu próprio fim.<sup>14</sup>



Meg Stuart and Philipp Gehmacher in *Maybe Forever*, 2007 Photos Eva Wurdinger

<sup>11</sup> Idem, p.109

<sup>12</sup> Macro escala do gesto, para nós diz respeito ao gesto que se vê finalizado. Uma tipologia de gestos que se iniciam num ponto e se terminam noutra ponto. O que nos interessa no movimento do gesto, diz respeito aos acontecimentos que se desenvolvem na micro escala.

<sup>13</sup> “ O que é um gesto dançado? Distingue-se de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza: o facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquivando-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. É isso que lhe permite permanecer sempre aquém da grafia: é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço.” Idem, p.108

<sup>14</sup> Giorgio Agamben, 1997, *Notas sobre o Gesto*, in *Inter@ctividades*, Artes, Tecnologias Saberes, Lisboa. “ se a dança é gesto, é pelo contrário, por que ela consiste inteiramente em suportar e em exhibir o carácter medial dos movimentos corporais. O gesto consiste em exhibir uma medialidade, em tornar visível um meio como tal”

Na peça de dança *Maybe Forever*, um dueto coreografado e interpretado por Meg Stuart<sup>15</sup> e Philipp Gehmacher<sup>16</sup>, é o trabalho dos gestos na relação com o corpo ou da ausência do corpo, que parece ser determinante. A coreógrafa americana, durante o processo de *Maybe Forever*, percebeu que a abordagem ao corpo, o que os fazia dançar, assentava em alguma coisa de familiar a ambos. Ideias como: “sentir os fantasmas”, “uma dor ilusória”, “tocar o ausente” ou alguma coisa que se perdeu.<sup>17</sup> O que os movia era perceber como estas ideias se manifestavam nos seus corpos. De forma literal, os dois criadores trabalharam para marcar os vestígios de um encontro.<sup>18</sup> Vemos os gestos dos bailarinos: de mãos dadas; o outro parte, mas o movimento do gesto mantém-se ficando uma mão que tenta alcançar a mão ausente. Nessa altura abraçam-se, a imagem cai por terra. A música produz uma atmosfera melancólica, que serve perfeitamente a literalidade que a coreógrafa quer utilizar. Num trabalho que procura os limites da expressão<sup>19</sup>, os gestos - exibindo e sustentando a espera pelo corpo do outro - abrem-se ao espaço. Os braços ficam estendidos suportando o espaço. Os corpos vão marcando os sinais para que esse encontro volte de novo a acontecer.

Para Stuart, as ausências são como imagens que ambos sustentam e dissolvem para depois recuperarem. As hesitações e as tentativas falhadas, as ausências tornadas visíveis através dos gestos, resultam em esculturas no espaço.<sup>20</sup> A coreógrafa diz: “vejo muitas vezes o P. Gehmacher como um artista visual, esboçando e desenhando obsessivamente os seus micro-movimentos no espaço.”<sup>21</sup> São estes micro-movimentos a que se refere o próprio Philip Gehmacher, quando afirma que “o seu trabalho gestual colide com o cenário”<sup>22</sup>

Porém, o que nos importa salientar neste exemplo é a simplicidade e o trabalho minimal, que se percebe pela sua transparência, onde se expõem de um forma íntima

---

<sup>15</sup> Meg Stuart (1965, USA) é coreógrafa e bailarina, vive e trabalha em Bruxelas e Berlin, fundou em 1994 a companhia *Damaged Goods*..

<sup>16</sup> Philipp Gehmacher (1975, Austria) é coreógrafo e bailarino vive em Viena.

<sup>17</sup> Meg Stuart, *Are we here yet*, *Damaged Goods*, Bruxelas, 2014, “ In making *Maybe Forever* I realized that whatever it is that makes Philipp Gehmacher and me moves comes from a similar place. There was something familiar in his approach to the body. There is some deep interest that we share – something about sensory ghosts, phantom pains, touching the missing.” p.47

<sup>18</sup> “But it is more than the subject matter, rather it is how it manifests in our bodies.(...) Philip end I are literally quoting a principle from *No Longer Readymade*, marking traces of a meeting.” Idem, p.47

<sup>19</sup> “ For me , *Maybe Forever* means much more than just a piece; it is the whole experience of opening myself up to someone else, sharing a process for along time, trying to go beyond my own language and experience another performer.” Idem, p.49

<sup>20</sup> “ The absences became stills we sustain and dissolve to eventually re-collect and meet again. It’s hesitation and the chances not taken that land as sculptures in space.” Idem, p.47

<sup>21</sup> Idem

<sup>22</sup> Idem, p.49

os pequenos gestos: a expressão da mão, dos ombros, de dobrar os joelhos e ficar debruçado. E ainda, como ideias abstratas podem ser trabalhadas não de uma forma metafórica (um gesto que remete para uma ideia de tempo, de memória e que, em alguns casos pode levar a uma ilustração), mas como, ao passarem pelo corpo, essas ideias, se podem tornar concretas e literais.

Partindo da ideia de gesto dançado de José Gil e do trabalho dos gestos dançados em *Maybe Forever*, não conseguimos ainda responder à questão inicialmente formulada. Todavia, ambas as considerações, de um lado teóricas e do outro, resultantes de uma prática, revelam que, a haver desenho, ele nunca acontece acabado, pois ele só acontece numa zona fora da pura visibilidade, numa certa "quase-imagem". Como é, aliás, a natureza dos gestos em *Maybe Forever*: um conjunto de gestos que nunca se terminam literalmente, apenas exibindo ausência e fragilidade nas suas hesitações.

## **b. O Teatro**

Para não abandonar a questão levantada - como poderíamos ser tentados a fazer seguinte questão: O ator desenha em palco? Numa conversa com Jorge Silva Melo<sup>23</sup>, a propósito do trabalho do ator em cena, o encenador revela que o ator desenha em palco. Afirma ele que "o ideal do ensaiador é permitir que o ator chegue à estreia na atitude de quem vai desenhar." Para Silva Melo, o trabalho do ator é prosaico, ao contrário da tendência mais generalizada que tende a olhar esse trabalho envolto numa certa mística. É um trabalho que necessita muito mais de rigor por parte do ator do que de alguma atmosfera mística. O decisivo para JSM é a atenção do ator e esta parece estar relacionada com a desconcentração, já que para o encenador, a concentração não é um bom contributo para o trabalho em palco.

O encenador explica:

"(...) pensam-se em coisas como.. eu detesto isso.  
Estou muito concentrado - dizem os atores.  
E depois no outro espetáculo dizem: Estava muito desconcentrado.  
Ainda bem, se estivesses muito concentrado não estavas atento a nada."<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Jorge Silva Melo (1948, Lisboa) Fundador e diretor artístico da companhia de teatro Artistas Unidos .

<sup>24</sup> Entrevista a Jorge Silva Melo, realizada pelo autor .

A concentração do ator, para Silva Melo, revela um certo narcisismo, ou seja, o ator está concentrado nele mesmo. É algo que o encenador identifica na teoria do teatro, e os atores trazem esse cliché da teoria do teatro. Para ele, o ator tem de ser sensível ao vento que passa, é essa sensibilidade que ele encontra nos ensaios. E é nos ensaios que se revelam todas as fragilidades do ator em cena. Por esse motivo, JSM não gosta de assistir aos espetáculos que encena. Vai só até ao ensaio final, onde ainda tudo está à mostra, todas as falhas e fragilidades. É essa a imagem que prefere guardar para si quando dirige atores. O teatro, assim pensado, revela-se transparente como o desenho.

Outra questão que deve ser levantada: é a distinção entre concentração e atenção enquanto a concentração diz respeito ao próprio ator, a atenção remete para as condições que o rodeiam e, ao mesmo tempo, para o seu próprio corpo.

Na expectativa de perceber se o corpo é desenho ou desenha, procurei na teoria da dança para perceber como se constrói o gesto em dança e qual a diferença entre gesto dançado, gesto comum e o gesto do ator.

Percebi que a importância do gesto dançado está nas pequenas percepções do gesto. Este não se extingue, exibindo a possibilidade de infinito. Poderá ser essa a razão que leva José Gil a dizer que o gesto dançado não desenha, deixando por isso de ser considerado gesto dançado? O gesto em dança mantém em suspenso o seu próprio fim, como pura medialidade. Seguimos a dança, mas desta vez um caso concreto, a peça *Maybe Forever* de Meg Stuart e Philipp Gehmacher. Este trabalho, no meu entender, coloca em prática de forma literal essa pura medialidade dos gestos, deixando entrever que a haver desenho em dança, a sua formulação dá-se pela transparência que os gestos não finalizados exibem. Mostrando-nos as ausências, as hesitações e as fragilidades que os artistas pretenderam trabalhar. Para ajudar na tentativa de resposta à pergunta formulada, decidi integrar o testemunho de Jorge Silva Melo, a propósito do trabalho do ator.

A esta distância, parece-me que a possibilidade do corpo ser desenho ou desenhado, que tende a ser formulada a partir dos gestos da dança e do trabalho do ator, está fundada na ideia de transparência e de potência. A nossa interpretação dos gestos como pura medialidade parte da leitura literal de um gesto que se exhibe como potência de alguma coisa por vir. Exibir é mostrar e o mostrar, só se mostra quando a ação não denota nenhum tipo de ilusionismo e por isso é transparente.

O que nós vemos quando olhamos para uma peça, seja dança ou teatro, é sempre um desenho em ato. Não como meio para um fim, mas com intensificação da gestação do gestos que o espectador segue em cada momento.

## 2. Desenho

Pedro A. H. Paixão<sup>25</sup> partindo da ideia de desenho desenvolvida no Renascimento (que parece estar orientada “por uma instituição teológica de cariz providencial), acomodada e ordenada pela relação entre criatura e criador, obra e ideia, sensação e inteligência, corpóreo e incorpóreo, singular e universal, indivíduo e comunidade.”<sup>26</sup> Define desenho como mediador de interstícios “(...) um operador privilegiado que articula relações e separações entre proveniências já instituídas e os signos que as especificam ou determinam”<sup>27</sup>. Nesta acepção, o desenho trabalha a partir de uma série de códigos e convenções cristalizadas. Mais adiante acrescenta: “O termo florentino, disegno,(...) deriva do denominativo designare, um verbo latino composto do prefixo de- que lhe denota, precisamente, «proveniência», e signum, substantivo que corresponde a «rasura», «marca», «tipo», «grafo», «corte», «ferida»”<sup>28</sup>. Designare indica duas ações: mostrar alguma coisa que vem de outra coisa, que parece estabelecer uma relação de mimeses ou de semelhança, e ação de incidir, de marcar. Mais adiante, P. Paixão refaz semanticamente o uso da palavra desenho. Para salientar aquilo que o autor diz ser “o seu factor práctico-teórico”<sup>29</sup>

“ (...) em vez de no prefixo de- ler proveniência, esta lê «potência», sendo o de-tomado com privativo. Neste sentido, mais que determinação de algo, ao instituir um factor de «proveniência» - algo de algo -, o desenho nada institui; pelo contrário, ou destitui de algo o signo, des-determinando em algo o que aí se insignara, ou, simplesmente, apresenta-se sob a forma da potência (...). Nesta acepção, o desenho de-signa, restitui potência e «não-ser» à presença e existência específicas; melhor, ele é, ou restaura, a passagem integral da potência ao acto (...)”<sup>30</sup>

O importante na releitura de Paixão é, em primeiro lugar salientar o desenho como potência, ou seja o desenho que designa algo, chama a si alguma coisa. Neste caso, a potência, e não a confirmação de códigos e convenções. Em segundo lugar, o desenho como passagem integral da potência ao ato, tornando-o num meio de intensificação<sup>31</sup>. O desenho perde o seu poder de ligação com o visível sem a função

---

<sup>25</sup>Pedro H.A. Paixão, *A transparência dos Signos, Estudos e Teorias do Desenho e de Práticas Disciplinares Sem Nome*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001

<sup>26</sup> Idem, p.37

<sup>27</sup> Idem

<sup>28</sup> Idem

<sup>29</sup> Idem, p 65

<sup>30</sup> Idem, p.41

<sup>31</sup> “ Com esta «visitação» estamos enfim, ante o que aqui chamamos desenho e o seu factor práctico-teórico: um meio de intensificação do elemento perceptivo-sensível (activo-passivo) a

de mediação a que estava sujeito, o desenho deixa de articular ou ligar “isto” e “aquilo”, passando a exhibir, a revelar, a intensificar o que pertence à unidade sincrética da aura daquele que desenha.

\*

Philip Rawson, no seu livro *Drawing*<sup>32</sup>, define o desenho como “esse elemento numa obra de arte que é independente da cor ou do espaço propriamente tridimensional, a estrutura conceptual subjacente que pode ser indicada apenas por via do tom.”<sup>33</sup> E continua mais adiante lembrando que, o desenho é prévio à pintura e à escultura. E se estas disciplinas tendem a ser opacas, escondendo as marcas da sua feitura e revelando ter mais atrito<sup>34</sup> no seu processo de construção, o desenho, pelo contrário, é mais imediato e a sua mais distinta característica parece ser a sua transparência.

A transparência no desenho é o que deixa ver a presença de um determinado corpo tornado ausência. Quem olha um desenho consegue seguir o movimento e a sucessão de gestos que determinado corpo deixou inscrito na superfície de uma folha de papel. Segundo o autor, o desenho tem um carácter fundamentalmente espiritual, isto é, completamente subjetivo. “A Natureza confronta os nossos olhos com superfícies coloridas às quais áreas pintadas com pigmento podem corresponder e com superfícies infletidas às quais superfícies escultóricas podem corresponder. Mas em lado nenhum confronta os nossos olhos com linhas e relações entre linhas que são o material cru do desenho.”<sup>35</sup>

Os gestos inscritos elaboram uma série de marcas e toques, que Rawson afirma serem os ingredientes básicos do desenho. Estes relacionam-se simbolicamente com a experiência e não com uma semelhança direta com o que quer que seja real.<sup>36</sup> O que parece levar-nos a outra questão crucial: como se forma um desenho?

---

ponto de advir, no desenhador, um anúncio inteligível – o limbo entre o eterno e o perecível.”  
Idem, p.65

<sup>32</sup> Philip Rawson, *Drawing*, University of Pennsylvania Press, 1987

<sup>33</sup> Idem, p.1

<sup>34</sup> Por atrito deve entender-se, que a bateria de materiais e técnicas utilizados para fazer ao longo do tempo uma pintura ou uma escultura tendem a ocultar o impulso que lhes deu origem.

<sup>35</sup> “ Nature presents our eyes with coloured surfaces to which painted areas of pigment may correspond, and with inflected surfaces to which sculptural surfaces may correspond. But nowhere does it present our eyes with the lines and the relationship between lines which are the raw material of drawing.”

<sup>36</sup> “ For a drawing's basic ingredients are strokes or marks which have a symbolic relationship with experience, not a direct, overall similarity with anything real.” Idem

De facto, o desenho tem uma relação simbólica que Manuel Castro Caldas relaciona com a subjetividade inerente à sua construção e “que transparece na forma final como a sua base cinética”.<sup>37</sup> Isto é, o que se lê num desenho são sempre as marcas implicadas no movimento que o criou, independentemente se é feito a partir de um modelo ou não. No desenho é fixado um padrão de movimentos que são próprios do desenhador e das suas sensações, sendo na leitura cinética das marcas estáticas que o desenho adquire sentido por si só.

A escala é muito importante para o sentido do desenho, pois o tamanho que o artista escolhe para desenhar irá determinar o modo como o espectador recebe o desenho. Se as dimensões do desenho forem pequenas, este só se revela a uma pessoa de cada vez, neste caso a distância ao desenho é equiparável à mesma de quando se lê um livro, recriando uma relação intimista com o desenho. Rawson, mais adiante afirma: “Normalmente o desenho não tem necessidade de competir pela atenção, com as distrações da arquitetura ou com eventos da vida real, como outras obras de arte têm, como os frescos e as pinturas a óleo, por exemplo.”<sup>38</sup>

Quando nos aproximamos de um desenho para o ver, vamos já predispostos de modo a que possamos ler o padrão de movimentos e suas características, que dão sentido ao desenho. As características dos movimentos são muito condicionadas pela escala do desenho. De acordo com Rawson, “Afinal, é muito importante se o artista realizou o desenho utilizando a extensão do seu braço ou as pontas dos seus dedos”<sup>39</sup>. Podemos afirmar que os meios envolvidos no desenho estão intimamente ligados com o seu sentido: a sua base cinética, como diz Castro Caldas, ou o padrão implicado de movimentos, segundo Rawson. Ambas as definições correspondem ao que podemos apelidar de trabalho de construção do desenho. É sobre esse trabalho subjetivo de construção, o fundo do desenho, que a leitura cinética se efetua.

Segundo M.C.Caldas, “uma leitura cinética ela mesma, uma leitura capaz de afectar o sentido da marca estática com um factor de correção deduzido do padrão implicado de movimentos. Deste modo, os elementos em jogo serão vistos não como meros signos, como símbolos visuais que o artista tem capacidade de construir.”<sup>40</sup>

Como já previamente afirmámos, mas para o que é próprio do desenhador, para as suas sensações que se opõem às convenções e aos códigos instituídos. Através de

---

<sup>37</sup> Manuel Castro Caldas, *Dar Coisas Aos Nomes – escritos sobre arte e outros textos*, Assírio & Avim, Lisboa, 2008, p.98

<sup>38</sup> “ Drawings do not usually have to compete for attention with the distractions of architectural décor and with the events of actual life as other works of art may – frescoes or oil-paintings, for exemple.” Idem, p. 2

<sup>39</sup> “ After all, it matters very much whether an artis has made in his drawing an arm’s length sweep or a narrow pull with is fingers.” Idem, p.2

<sup>40</sup> Manuel Castro Caldas, *Dar Coisas Aos Nomes – escritos sobre arte e outros textos*, Assírio & Avim, Lisboa, 2008, p.98



“desvios, descontinuidades, ligações, rupturas, quebras da linha, da marca ou do traço. O que fica registado, é algo como uma incoincidência fundamental entre as conexões sensíveis e as conexões cifradas do visível, porque quer se trate da página em branco ou do motivo exterior percebido, é sempre por cima dos traços e das linhas de uma linguagem que está sempre já lá, cristalizada, eternizada, comunicacional, em torno delas, em sua substituição, por cima do cliché e opondo-se a ele, que a inscrição do desenho se faz.”<sup>41</sup> O *cifrado do visível* são os clichés, os códigos e convenções cristalizadas. É sempre em oposição a essas imagens feitas, que o desenho se manifesta. Até porque os clichés não expressam nada, apenas informam e confirmam. Se o desenho fosse apenas formulado por essas imagens acabadas, ele não era subjetivo, nem espiritual como afirma Rawson, o cifrado do desenho confirmaria as regras e os códigos que são normalmente usados para representar a realidade. Se assim fosse, o desenho já estaria acabado antes de começar, tornando impossível a renovação do fluxo das imagens existentes. Por aqui se compreende a necessidade do desenhador, em recriar constantemente as condições para negar toda a visão estereotipada, para em seu lugar construir o seu próprio “regulamento provisório da visão.”<sup>42</sup> Quer seja diante da página em branco, ou do motivo exterior percebido, é a constituição de um *regulamento provisório da visão*, próprio do desenhador, que pode auxiliar nos primeiros passos da construção da autoria: a constituição do seu próprio repertório de marcas. São essas marcas, ou esse modo de marcar “o movimento através do qual a forma constitui as condições da sua própria visibilidade, o movimento que reúne ordem e caos num composto implausível.”<sup>43</sup>

O que o desenho deixa ver remete para o contexto e as contingências, que possibilitaram o acontecer do desenho. O contexto e as contingências configuram o lado diagramático da prática do desenho o que reforça a ligação pessoal e subjetiva na prática do desenho. Nesta perspectiva, cabe a cada desenhador construir o seu diagrama<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Idem, p.99

<sup>42</sup> Idem

<sup>43</sup> Idem

<sup>44</sup> O diagrama é, pois, o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas a-significantes e não representativos. E a actuação do diagrama, a sua função, diz Bacon, é «sugerir». Ou, mais rigorosamente, introduzir «possibilidades de facto»: linguagem próxima de Wittgenstein. Os traços e as manchas têm de romper com a figuração, tanto mais que estão destinados a dar-nos a Figura” Gilles Deleuze, *Francis Bacon - A Lógica da Sensação*, Orfeu Negro, Lisboa, 2011

Num mundo tão carregado de imagens, sobretudo de imagens acabadas. O desenho como meio imediato e económico, privilegia a construção de imagens inacabadas e frágeis. Em vez de procurar a completude, a prática do desenho produz fragmentos de um mundo em constante construção, que é feito e refeito em cada desenho. Essas imagens inacabadas configuram-se, como possibilidade de nos colocar de novo a imaginar. Como afirma George Didi-Huberman “Vivemos a imagem na época da imaginação dilacerada”<sup>45</sup> De facto, as imagens que nos chegam desse fluxo imenso parecem ser sem imaginação, sem tempo para a imaginação. Nesse sentido o desenho pode trabalhar como uma arqueologia crítica na produção de imagens na contemporaneidade. Desfazendo as velaturas, construindo para expor “ as fissuras, as impurezas e as precariedades da imagem, as suas possibilidades de extensão. E fá-lo justamente, para lograr uma re-conexão, uma fissura no real que possibilite o incremento do seu sentido. O objectivo, portanto é pensar a imagem como imagem, eliminando-lhe as suas pretensões de completude e solidificação, de realidade, o que significa em qualquer caso – por princípio encontramos o seu contrário – negar-lhe a dialética com o real que lhe é inerente”<sup>46</sup>

#### **a. O desenho como experiência performativa**

A minha prática está ancorada no desenho como experiência performativa. Essa experiência do desenho implica uma determinada performatividade. Na tentativa de perceber o que poderia ser a performatividade de um corpo, na dança e no teatro, iniciámos este texto. Nesse esforço, percebemos que as ideias que produzem ecos entre a dança, o teatro e a minha prática de desenho vêm de locais familiares. Ideias como a fragilidade, atenção e gesto. Essas afinidades foram criando um enorme interesse pelo trabalho do corpo em movimento. A minha prática de desenho passou a estar intimamente ligada a esse interesse pela expressão do corpo em movimento, ás marcas que o corpo produz na folha de papel, quando este tenta experimentar uma ideia.

---

<sup>45</sup> Georges Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, KKYM, Lisboa, 2012

<sup>46</sup> Domingo Hernández Sánchez, *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*

Esta experimentação das ideias pelo corpo tenta ser sempre efetuada de uma forma literal. O que nos remete para uma pergunta recorrente ao tentarmos iniciar um desenho: Qual o tipo de movimento que tenho de iniciar para desenhar determinada ideia? Como fazer as marcas, de forma literal, de uma ideia de gravidade? Ou de tempo?

\*

Robert Morris, nos anos 60, desenvolveu um conjunto de performances para expressar e aprofundar o seu interesse pelo “corpo em movimento”.<sup>47</sup> O que lhe interessava era a interação e manipulação de objetos. Assim, os objetos não dominavam as suas ações nem subvertiam as suas performances.<sup>48</sup> Desta forma, as ações do corpo tomam a dianteira perante os objetos. O movimento do corpo produz sempre um acontecimento que se antecipa e tenta controlar o efeito de se estar perante um objeto. Este procedimento torna-se o meio para que o artista se concentre num conjunto de problemas relacionados com o tempo, o espaço e formas alternativas de unidade.<sup>49</sup> Morris tenta realçar nas suas performances “a coexistência de elementos estáticos e móveis no espaço”<sup>50</sup>.

Mais tarde, em 1973, Morris iniciou a série de desenhos intitulados "Blind Time". Submergindo os dedos e as mãos numa mistura de grafite, pigmento em pó e óleo queimado, preenchia a folha de papel com as marcas das mãos e dos dedos. Nesta série Morris desenvolve, uma série de ações performativas a partir de tarefas pré-definidas. Em Site de 1965, por exemplo, a manipulação de objetos servia de meio para desenvolver questões relacionadas com elementos estáticos e em movimento. Na série de desenhos "Blind Time", o que condicionava as ações do artista eram: os olhos vendados e o tempo estipulado para a realização dos desenhos. De facto, são as condições de trabalho auto-impostas pelo artista, que dão nome à série de uma forma literal. Num dos primeiros desenhos de Blind Time está inscrito o seguinte: "com los ojos cerrados, grafito en las manos y calculando un lapso de tiempo de 3 minutos ambas as manos tratan de deslizarse hacia abajo en la página con idénticos

---

<sup>47</sup> RoseLee, Goldberg, *Performance Art From Futurism To The Present*, THAMES AND HUDSON, London, 1996. p.142

<sup>48</sup> Idem

<sup>49</sup> Idem

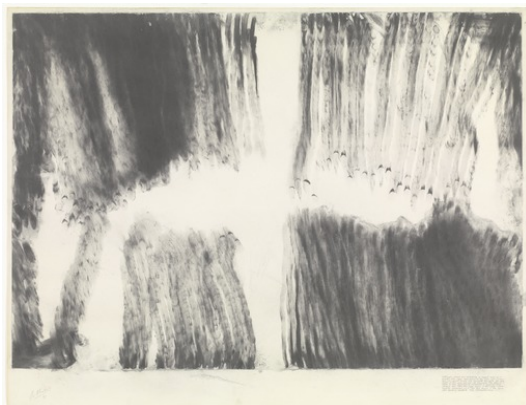
<sup>50</sup> Idem

movimentos, en un intento por cenirse a columna vertical de marcas. Tiempo estimado de error: +8 segundos”<sup>51</sup>

A condicionante do tempo mostra-se muito importante: entre o tempo estipulado e o realizado existe uma diferença de 8 segundos a mais. É esse erro que Morris introduz na elaboração do desenho, chamando a atenção para a diferença entre a intenção e o resultado.<sup>52</sup> Para além do tempo estimado, os desenhos também partilham o facto de serem realizados com as mãos e os dedos cobertos de pigmento, sem recurso a instrumentos convencionais de desenho para criação das imagens.

Para Barbara Rose, a transferência da experiência do mundo da visão para o tacto foi uma experiência radical e com resultados surpreendentes, com o artista a sentir-se ainda mais alheado do que o habitual, perdido num espaço pessoal onde as emoções e recordações podiam tocar o inconsciente.<sup>53</sup>

A propósito de *Blind Time*, Morris escreveu “Era el obstáculo de no ver, el espacio ciego que habitaba y que era um mundo. Todo se apagó excepto las manos móviles y la página, que crearon un espacio cerrado sobre si mismo donde la incomodidade era más que bienvenida.”<sup>54</sup>



Robert Morris, *Blind Time XIII*, 1973  
89,2 x 117,2 cm



Robert Morris, *Blind Time III*, 1985  
96.5 x 127 cm

---

<sup>51</sup> Barbara Rose, Robert Morris: El Dibujo como Reflexion, IVAM Institut Valencià D'art Modern, Valencia, 2011

<sup>52</sup> Idem

<sup>53</sup> Barbara Rose, Robert Morris: El Dibujo como Reflexion, IVAM Institut Valencià D'art Modern, Valencia, 2011, p.63

<sup>54</sup> Idem, p.64

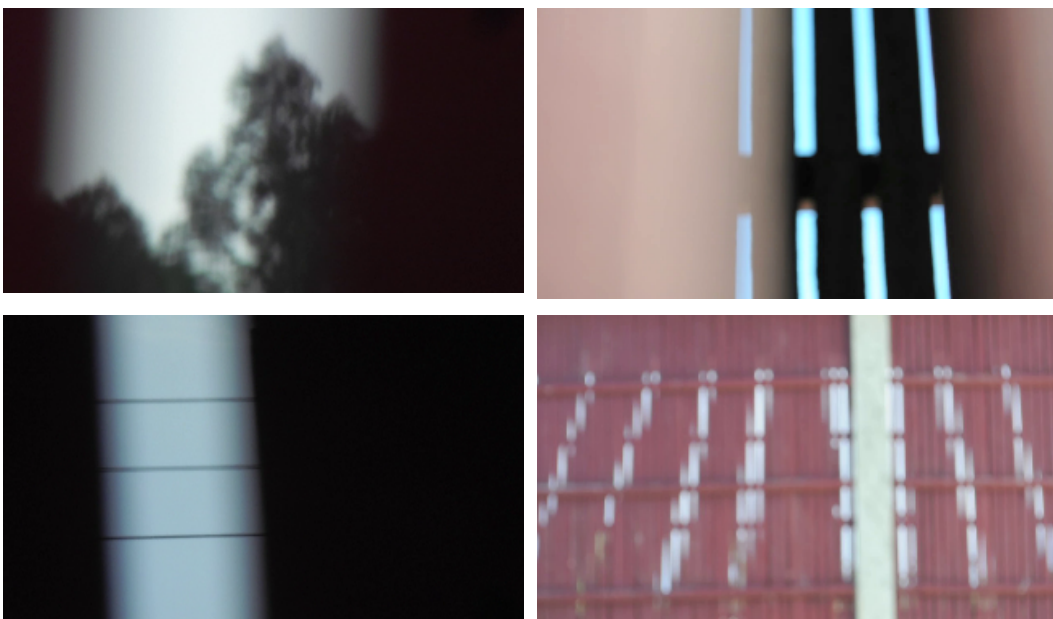
Neste trabalho de Morris é a fisicalidade utilizada no processo de desenho, derivada da experiência performativa, que permite criar uma superfície pictórica de uma forma imediata e espontânea. Esta baseia-se em instruções, numa estrutura informal e indeterminada, negando a preconceção e aceitando o acidente físico.

Podemos tentar relacionar algumas das ideias de Morris com dois trabalhos que realizei em períodos diferentes: O Espigueiro, 2012 e Papel Carvão Sanguínea, 2014. Sobretudo no que respeita à criação de condicionantes prévias, que vão exigir que o corpo se manifeste de maneira decisiva.

### **b. Duas experiências particulares**

O trabalho intitulado "O Espigueiro" foi realizado no 2º ano de Licenciatura, tendo sido fundamental para o desenvolvimento da ideia de performatividade. Foram realizados um conjunto de desenhos dos quais restaram seis. Mais tarde, com o material filmado durante esse período, montei um vídeo.

Aqui começam a emergir com mais intensidade as questões ligadas à ideia de performatividade, ainda que na sua aceção mais básica. A relação entre a escala do corpo e a sua articulação com o espaço do espigueiro. A ideia que parte de uma pergunta: o que acontece se nos deslocarmos para uma arquitetura e trabalharmos com ela a partir do seu interior?





Sem título, 2011, tinta sobre papel 200cm x 600cm

O importante neste projeto, foi a configuração do espigueiro, uma vez que esta possibilitou a percepção que o meu corpo se prolonga no espaço e o desenho testemunha isso.

Essa possibilidade de prolongamento do corpo no espaço refere-se a uma noção espacial, à diferença entre uma marcação, que surge de um corpo imóvel ou quase imóvel e uma marcação executada por um corpo em movimento. Esta mudança foi significativa, pois implicava um trabalho de experimentação maior no que concerne aos meios de marcação, ao suporte, escala, etc..

\*

Durante o 1º ano de mestrado, realizei um outro trabalho onde a performatividade do desenho tentou ser posta em evidência. O enunciado era muito claro, tratava-se de um projeto de instalação vídeo: *papel carvão sanguínea*.

Começámos por escolher duas ideias para trabalhar: o desenho e o tempo. Estas são ideias que me interessava aprofundar, já que o trabalho desenvolvido no âmbito desta tese de mestrado tem como centro a prática do desenho e a ideia de “tempo”.

Tendo definido estas duas ideias como pretexto para realizar um objeto, comecei a filmar, em modo processual, todos os dias, pelo menos 30min. de vídeo. Registei no atelier algumas ações que nada tinham a ver com a prática do desenho diretamente, consistiam em planos fixos onde simplesmente fumava cigarros ou preparava qualquer outra coisa antes trabalhar nos desenhos. Da ação de desenhar ou de pintar

só era captado o som, daqui resultaram vídeos onde a imagem situava o observador num lugar concreto, o atelier, e o som atuava como elemento subjetivo de toda a ação.

Partindo da atenção ao que aconteceu, estruturei uma série de regras para as sessões seguintes no atelier:

- O plano é fixo;
- O meu corpo nunca aparece na totalidade;
- A ação de desenhar ou pintar nunca é revelada;
- Apenas o som da ação é revelado;

O resultado não foi muito satisfatório no que diz respeito ao registo vídeo captado durante essas sessões. Porém, do ponto de vista das ideias, anunciaram-se mudanças. Interessei-me mais pela ideia de tempo ligado ao lugar, neste caso concreto, o atelier. Este funcionava como um contentor de tempo onde se acumulavam coisas de todo o tipo: lixo, beatas de cigarros no chão e no cinzeiro, tinta no plástico que protege o chão, restos de pinturas que foram destruídas, carvão na mesa... A dada altura, pensei que podia deixar em segundo plano a ideia de trabalhar o desenho e dar mais importância à ideia de tempo. No fundo o que estava em jogo era o “tempo do artista”.

Deste ponto de vista o vídeo podia funcionar como uma documentação do tempo do artista quando este não produz obra. Podia ser um vídeo que situasse a prática no atelier, a fumar cigarros, a comer ou em amena cavaqueira enquanto tirava uns cafés, nas duas horas em que trabalhei no bar da escola.

Filmei segundo esses pretextos mas, após a visualização dessas imagens, percebi que tinha de seguir outra direção, pois estaria a fazer um projeto isolado, sem ligação ao trabalho que estava a desenvolver. Então decidi voltar a filmar no atelier. Durante uma sessão de trabalho em que desenhava com bastante intensidade, com tudo disposto em cima da mesa, pensava que poderia ser fecundo filmar num plano muito aproximado o movimento da mão enquanto esta tenta fazer um desenho, utilizando pequenos pedaços de carvão e sanguínea com duas luvas de borracha calçadas.

O vídeo resultou numa experiência de 10 minutos de desenho, a que nunca se acede, pois está sempre num outro plano. O que se mostra no vídeo é uma mancha cor-de-rosa que mais tarde se percebe que é uma mão, que se arrasta sobre uma superfície de papel ao som de Bach.





Stills do vídeo *Papel Carvão Sanguínea*, 2014



Vista geral da instalação, *Papel Carvão Sanguínea*, 2014

O título do vídeo é uma analogia a um jogo de sorte ou azar: o jogo pedra papel tesoura. A decisão da montagem da peça foi relativamente rápida.

O meu pensamento foi o seguinte: tendo o título três palavras que, no contexto do jogo apresentam três possibilidades, faltava ao vídeo, com apenas os elementos do som e imagem, um terceiro elemento. Foi aqui que entrou a mesa. Depois foi só “separar” o som e a imagem em objetos, televisão para a imagem e colunas para o som e colocar tudo em cima da mesa, como acontece a certa altura no desenho.



### c. Como se pode falar de uma noção de atenção performativa?

A partir da premissa de cobrir uma superfície, passei a ter uma noção mais clara das possibilidades do corpo enquanto intensificador de desenho. A atenção aos movimentos do corpo e ao que está a acontecer na folha e a forma como o movimento do corpo acompanha o fazer do desenho. Ajudou-me a edificar uma noção de performatividade que não é exterior ao desenho<sup>55</sup>, ela acontece quando estamos a desenhar. Estar a ver o desenho a formar-se, não é estar a representar um objecto ou qualquer outra coisa. Mesmo quando se parte de um modelo, por exemplo alguma coisa de familiar, as nossas mãos, a experiência do desenho remete-nos para alguma coisa que não é de todo evidente.



sem titulo,2012  
papel químico sobre papel



sem titulo,2012  
papel químico sobre papel



sem titulo,2012  
papel químico sobre papel

*“Existe uma grande diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objecto mais familiar aos nossos olhos se torna completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele fazia-nos falar, pensar; guiava os nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava alguns dos nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio facto de desfrutar dela. Mas o desenho de observação de um objecto tem o desenho como fim e como meio simultaneamente. Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma*

<sup>55</sup> No início deste trabalho escrito e por alguma razão obscura, o leitor poderá ter sido induzido a pensar o contrário.

*atenção voluntária que transforme de forma notável o que antes eu acreditara perceber e conhecer bem. Descubro que não conhecia o que conhecia: o Nariz de minha melhor amiga*<sup>56</sup>

Somos inusitadamente surpreendidos. O que era tão familiar deixa de o ser e abre-nos para alguma coisa que desconhecíamos<sup>57</sup>. O desenho torna-se uma experiência onde o corpo parece também participar e a atenção no ato de desenhar parece promover o movimento do corpo. Iniciar um desenho é sempre percorrer um caminho, onde apenas temos a certeza de onde começamos. O fim do desenho está sempre por vir, somos sempre surpreendidos por aquilo que encontramos.

Álvaro Lapa, ao falar sobre a série "Moradas da Mãe Terra", afirma que esses desenhos foram para ele, a "revelação nas possibilidades de desenhar em papel de pequeno formato"<sup>58</sup>. Confidencia o artista que a experiência de desenhar fora um "acontecimento entre o uso do lápis e movimento e o grão de papel. Os meus olhos e a minha cabeça. A descoberta do desenho."<sup>59</sup>

A atenção performativa, que me interessa, acontece durante o trabalho. A consciência desse momento só pode acontecer no meio, quando o movimento do desenho já foi iniciado, não sendo, pois, possível programar esse acontecimento ou, como Álvaro Lapa diz, falando da sua pintura: "Se for bem sucedido, é uma abertura, é um formar imagem, é o dar a ver."<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Paul, Valéry, *Degas Dança Desenho*, trad, Chistina Muracho e Célia Euvaldo, Cosac & Naify, São Paulo, 2003, p.69

<sup>57</sup> Encontramos nesta ideia ecos, com a inelutável modalidade do visível, proposto por Georges Didi-Huberman, a partir de uma passagem de Ulisses, de James Joyce. Para Didi-Huberman, o acto de ver manifesta-se ao abrir-se em dois. Ou a visão colide contra os volumes ou os volumes são dotados de vazios, têm aberturas por onde a visão pode passar. Ver torna-se como uma travessia física, algo passa através dos olhos. O que pode significar duas coisas: ver só se pensa e só se experimenta numa experiência do tocar, esta ideia remete, segundo o autor, para o que constituirá o "testemunho de toda a fenomenologia da percepção" citando de seguida Maurice Merleu- Ponty : " Precisamos de nos habituar, a pensar que todo o visível é talhado no tangível, que todo o ser tátil foi prometido de certa maneira à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e o que toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele (...) Toda a visão tem lugar algures no espaço tátil". Cfr. Georges Didi-Huberman, 1º capítulo: A inelutável cisão do ver , *O que nós vemos, O que nos olha*, Dafne Editora, Porto, 2011

<sup>58</sup> Catálogo da exposição Álvaro Lapa Grande Prémio EDP 2004, Álvaro Lapa-Textos, Álvaro Lapa-Paisagísticas e Álvaro Lapa-Obras-com-Palavras, João Pinharanda, António Martins Soares, Anabela Sousa, (org.), 2006, Assírio & Alvim. p.133

<sup>59</sup> Idem

<sup>60</sup> Catálogo da exposição Álvaro Lapa Grande Prémio EDP 2004, Álvaro Lapa-Textos, Álvaro Lapa-Paisagísticas e Álvaro Lapa-Obras-com-Palavras, João Pinharanda, António Martins Soares, Anabela Sousa, (org.), 2006, Assírio & Alvim. p.99

### 3. Acontece no Meio

“ How to create the conditions, the atmosphere, or the alchemy, so that something I'd like to see can happen in the studio? it is necessary to set the stage for the performers and collaborators ignite them, and be quick to respond and identify material when unexpected things turn up. In general, too much analysis doesn't help an improvisation in the studio. So the challenge is: how to create trust in an open system without walking blind? Often exciting stuff can happen right after the warm-up or when the dancers are on a break: little moments when the pressure is off.”<sup>61</sup>

No início é preciso criar as possibilidades para alguma coisa acontecer. Meg Stuart, coreógrafa que já citei antes, exemplifica como no seu processo de trabalho são importantes as pausas e onde a exigência aparentemente é menor. A atenção a esses períodos muitas vezes revela-se decisiva.

Momentos de espera, que servem para afinarem a atenção. Tal espera acontece quando estamos “ali a ver”, aguardando serenamente o momento a partir do qual entrevemos a possibilidade de desenhar. Quando dizemos que estamos “ali a ver”, é isso literalmente. É um momento onde circulamos pelo atelier, vamos experimentando pequenas coisas, olhando o trabalho que terminámos no dia anterior, selecionando, observando os desenhos não terminados e pensando como os podemos terminar. Na maioria das vezes, é durante esse período de distração que percebemos o caminho a seguir. Entre o caminhar e essas pequenas experiências, distraidamente, apercebemo-nos de já estar a trabalhar: pois entramos numa possibilidade que se abre e rapidamente tendemos a persegui-la, antes que essa abertura se feche. São acontecimentos, instantes, que se mostram impossíveis de fazer perdurar no tempo, porque exigem um esforço de atenção muito grande.

“Se há esforço, e esforço intenso, não é de modo algum um esforço extraordinário, como se se tratasse de um empreendimento superior às forças do corpo e que incidisse sobre um objecto distinto. O corpo esforça-se precisamente – ou espera precisamente – por escapar. Não sou eu que tento escapar ao meu corpo, é o corpo que tenta escapar a ele próprio por... Em síntese um espasmo: o corpo como plexo, e o seu esforço ou a sua espera por espasmo.”<sup>62</sup>

A ideia de Deleuze, do esforço ou espera do corpo por um espasmo, é algo com me identifico, no seu sentido literal. Ou seja, nos momentos de espera em que circulamos no espaço do atelier, vamos olhando à nossa volta e fazendo pequenas tentativas,

---

<sup>61</sup> Meg Stuart, “ Are we here yet ”, 2ªedição Damaged Goods, Bruxelas, 2014, p.145

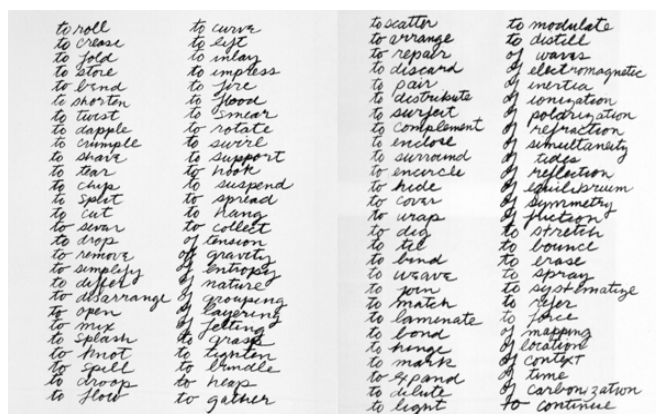
<sup>62</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon - A Lógica da Sensação*, Orfeu Negro, Lisboa p.53

para precisamente o gesto escapar a si próprio e se exhibir, sem estar subordinado a um fim. Quando assim acontece, o movimento do gesto é semelhante a um espasmo. Ele escapa, por ser imediato e de alguma forma descontrolado.

Álvaro Lapa, no seu processo de trabalho, fala no modo como induz a espontaneidade e a desconstrução do controlo.

“Construo, induzo a espontaneidade. Há truques, o meu métier, pelo menos, tende a ver com a espontaneidade, é o da construção da espontaneidade. É a desconstrução do controlo, entendido no sentido geral, controlo que eu exerço sobre mim, que os outros exercem sobre mim, o controlo da educação, controlo da tradição. Tudo isto deve ser desmontado descodificado, senão não funciona. Isto é a minha ética.”<sup>63</sup>

A construção da atenção pode ser pensada nos seguintes termos: colocar qualquer coisa em movimento, como iniciar um caminho onde só sabemos de onde partimos. Não nos interessa o ponto de chegada. Aí, o movimento termina. A indução da atenção pode começar com um conjunto de exercícios de desenho, normalmente desenhos rápidos. É esse movimento de desenho, mais ou menos repetitivo, que permite a construção de um plano imanente<sup>64</sup> do desenho. Um exemplo claro para nós é a “Verb List 1967-68” de Richard Serra .



Richard Serra, Verb List 1967-68

<sup>63</sup> Catálogo da exposição *Álvaro Lapa Grande Prémio EDP 2004, Álvaro Lapa-Textos, Álvaro Lapa-Paisagísticas e Álvaro Lapa-Obras-com-Palavras*, João Pinharanda, António Martins Soares, Anabela Sousa, (org.), 2006, Assírio & Alvim. p.99

<sup>64</sup> “O que é o plano de imanência da dança? É um plano de movimento. Mas não de qualquer movimento indiferente. (...) Para construir um tal plano dançado, requerem-se pelo menos duas condições. a) que o pensamento e o corpo façam um só movimento (a fusão que Cunningham fala); b) que o movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se como outros corpos dançantes.” José Gil, *Movimento Total - O Corpo e a Dança*, Relógio d’Água Editores, Lisboa, 2001, p.131

Numa entrevista<sup>65</sup> onde aborda a sua prática de desenho, Serra refere, “In 1967 and 1968, I wrote down a verb list as a way of applying various activities to unspecified materials. To roll, to fold, to bend, to shorten, to shave, to tear, to chip, to split, to cut, to server...The language structured my activities in relation to materials which had the same function as transitive verbs.”<sup>66</sup> Da mesma forma como um verbo transitivo descreve uma ação sobre outra coisa, o transitivo atualiza o nexa na prática do desenho. A Verb List é uma coleção de momentos transitórios, que permite ao artista uma relação física no espaço, com a linguagem. A ação transitiva possibilita a Serra, um modo de observar o comportamento do material em relação ao movimento do corpo e ao que acontece. Afastando-o também da noção de metáfora. O que acontece ao objecto é um resultado literal do verbo a que diz respeito ação.

Esse gesto pode não parecer radical, visto que toda a prática artística parece ser transitiva. Contudo, o processo de desenho torna esta ideia explícita, sem obedecer às leis convencionais da composição.

\*

O que posso afirmar é o seguinte: se estivermos um determinado tempo no atelier, a desenvolver um certo tipo de ações; determinados gestos, repetitivos ou não, sabemos que, em algum momento, se pode libertar qualquer coisa relacionada com o acaso ou acidente. Tudo se decide na percepção do tempo ou duração: as ações do corpo na sua relação com a matéria (o que está a acontecer), no encontro com a superfície do papel, como a matéria reage à superfície, ao contacto e à absorção. É sempre assim que o trabalho vai sendo guiado, por estas pequenas percepções.

A atenção às pequenas percepções estabelece um plano imanente que se pode caracterizar como um esvaziamento ou um silêncio. Nesse momento, os gestos não produzem nem agem. No mesmo sentido podemos pensar o gesto sem finalidade, como o gesto que não se refere a nada para além da sua própria exibição, como gesto<sup>67</sup>. Giorgio Agamben escreve, “o gesto consiste em exhibir uma medialidade, em

---

<sup>65</sup> Richard Serra, *Writings Interviews, About Drawing: An Interview*, Richard Serra and Lizzie Borden, The University of Chicago Press, 1994

<sup>66</sup> Idem, pp.53-54

<sup>67</sup> Não podemos deixar de referir que esta leitura de gesto, parece encontrar-se com uma famosa afirmação de Samuel Beckett a propósito do artista Bram van Velde, em *Três Diálogos com Georges Duthuit*,” o artista que ousa falhar como mais ninguém ousa. Ou seja, não ter nada a exprimir, não ter para quem exprimir nem como exprimir, e apesar de tudo exprimir.” a frase citada é de Álvaro Lapa, em conversa com Jorge Silva Melo, em *Catálogo da exposição*

tornar visível um meio como tal. O ser-num-meio do homem torna-se visível e a dimensão ética é-lhe aberta.(...) no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim, que se comunica aos homens.(...) O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Falando com propriedade, ele não tem nada a dizer, porque aquilo que ele mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas como ser-na-linguagem não é qualquer coisa que possa ser enunciado em proposições, o gesto é por essência sempre gesto de não se reencontrar na linguagem, sempre gag na plena acepção do termo, que indica no sentido próprio aquilo a que tapamos a boca para impedir a palavra, e de seguida aquilo que o ator improvisa para dissimular uma perda de memória ou impossibilidade de falar.”<sup>68</sup>

No meu trabalho são os pequenos gestos que mais interessam, pois é justamente a partir deles que acontece algo. Denominamos esse acontecimento como economia do gesto. Esta ideia é fundada a partir da leitura literal da seguinte frase de Agambén: “para os homens desprovidos de tudo o que lhes é natural, cada gesto se torna um destino”<sup>69</sup>

Mas não é sempre assim. É preciso trabalhar, fazer coisas, exercitar. Uma metodologia de exercício, já que há momentos em que o trabalho não sai direto e não conseguimos implementar uma performatividade (atenção) que permita essa economia do gesto.

É necessário deixar o trabalho um tempo parado, para mais tarde o retomar. Esses momentos não implicam grande reflexão sobre o trabalho que ficou em espera. É antes uma pausa para promover um certo olhar, um olhar distraído, um olhar de lado ou repentino. Estar a olhar para uma coisa e depois deixá-lo deslizar até encontrar o caminho, percebendo por onde o trabalho pode continuar. É como ir decidindo à medida que se vai caminhando: vamos olhando para o trabalho, tentando perceber se este se aguenta ou não.

---

Álvaro Lapa Grande Prémio EDP 2004, Álvaro Lapa-Textos, Álvaro Lapa-Paisagísticas e Álvaro Lapa-Obras-com-Palavras, João Pinharanda, António Martins Soares, Anabela Sousa, (org.), 2006, Assírio & Alvim, p. 141

<sup>68</sup> Giorgio Agambén, *Notas sobre o Gesto*, in *Inter@ctividades*, Artes, Tecnologias Saberes, Lisboa, 1997

<sup>69</sup> Idem

A partir de uma prática quotidiana de desenho e de um processo que parece ter bastantes parecenças com a dança - primeiro uma espera, depois o início do trabalho, parece estarem criadas as condições para evitar os clichês. Entendemos o clichê como ideias e imagens feitas que trazemos connosco e que, por força da experiência conseguimos mostrar com facilidade, ou seja, imagens já feitas, que se vão gastando até se chegar a um momento onde se começa a fazer coisas. São imagens que se vão aguentando e que vou aceitando. É um processo de ir dizendo que não, até se esgotar as possibilidades. São imagens que começam por negação. Promove-se um cansaço produtivo ou melhor, um esgotamento.

Gilles Deleuze escreve sobre a ideia de esgotado, a qual está, para Deleuze, no centro do trabalho de Samuel Beckett.

*“O esgotado é muito mais que o cansado. (...) O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade(subjetiva). Não pode portanto, realizar todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar”<sup>70</sup>*

Para Deleuze o possível realiza-se em “função de certos objectivos, projectos e preferências.”<sup>71</sup> Pois o possível espera uma realização, que se dá através de uma série de possibilidades que vão sendo excluídas, “ pois supõe preferências e objectivos que variam sempre substituindo os precedentes.”<sup>72</sup> Parecem ser estas variações que acabam cansando. O esgotamento é a combinação de um “conjunto das variáveis de uma situação”<sup>73</sup>. Na condição de renunciar a qualquer ordem se preferência e a qualquer objectivo. Deixa-se de realizar, mesmo que se conclua algo: “sapatos: ficou-se, chinelos: saiu-se”<sup>74</sup>. O esgotado só realiza, uma actividade vazia de sentido, uma actividade de nada. Os personagens de Beckett, segundo Gilles Deleuze, brincam com o possível sem nunca o realizarem. Essa brincadeira é a separação que chega mesmo a dividir, combinar e permutar, mas renunciando sempre a qualquer ordem de preferência. Assim se conquista a permuta total entre o possível, sem nunca o realizar. O que faz lembrar a fórmula “preferia não o fazer”<sup>75</sup> de Bateby<sup>76</sup>.

---

<sup>70</sup> Gilles Deleuze, *Sobre o Teatro: Um Manifesto de Menos, O Esgotado*, edi. Zahar, Rio de Janeiro, 2010.

<sup>71</sup> Idem, p.68

<sup>72</sup> Idem

<sup>73</sup> Idem, p,69

<sup>74</sup> Idem

<sup>75</sup> Idem, p.26

<sup>76</sup> Herman Melville, *Bartleby*, Assirio & Alvim, Lisboa, 2010

*“ A combinatória é a arte ou ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda a necessidade, preferência, finalidade ou significação (...) O que conta para ele é em que ordem deve fazer e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda necessário, só por fazer. A grande contribuição de Beckett à lógica é mostrar que o esgotamento (exaustividade) exige um certo esgotamento fisiológico”<sup>77</sup>*

Podemos relacionar esta ideia do esgotado, com o processo de ir dizendo que não, onde se vão esgotando as possibilidades, até já não existirem possibilidades. Ou a decisão de não possibilitar mais. Esperamos sentados e tentamos o mínimo necessário.

---

<sup>77</sup> Gilles Deleuze, *Sobre o Teatro: Um Manifesto de Menos, O Esgotado*, edi. Zahar, Rio de Janeiro, 2010, p 71



## 4. O mínimo necessário

No meu trabalho utilizo os gestos do corpo para desenhar. Literalmente, desenhamos com as mãos, através do contacto: vários tipos de pressão e arrastamento.

Esses gestos vão infligindo o papel com inscrições e rasuras, através da pressão e contacto com a superfície do papel. Os materiais que utilizamos são muito reduzidos, são mesmo mínimos. O papel, a grafite em pó e pigmentos.

Tudo acontece entre o contacto com a superfície do papel e a matéria, na sua relação com o movimento e postura do corpo. A economia do gesto relaciona-se literalmente com os meios utilizados. É a relação entre meios materiais e físicos, que funciona como o mínimo necessário, para captar uma imagem no seu ponto máximo de fragilidade. O ponto máximo de fragilidade é o que sobra, neste caso os vestígios, do corpo que passou por uma folha de papel e lá depositou as suas marcas.

Podemos pensar no trabalho de Daniel Barroca<sup>78</sup> para tentar perceber o que está em causa, quando falamos em vestígios.

*“ A imagem está no centro da reflexão do trabalho de Daniel Barroca. Não se trata porém da imagem enquanto ícone, antes de uma imagem constantemente filtrada por o corpo, constantemente problematizada enquanto entidade material e emocional, enquanto presença e memória. (...) Daniel Barroca trabalha pois em torno do vestígio. Filtrada da realidade a que originalmente se refere, rasurada, reenquadrada, esticada, diluída, incessantemente repetida, o que subsiste de uma imagem?”<sup>79</sup>*

O que está em causa no trabalho de Daniel Barroca, nos diversos meios que o artista trabalha - a fotografia, o vídeo, o som, a palavra, o desenho - é, salienta Nuno Faria, a “imagem exatamente na fronteira entre aura e vestígio, no seu estado primário, originário, misterioso, no limite da legibilidade”<sup>80</sup>

O que parece aproximar o meu trabalho com o de Barroca é a ideia de uma imagem filtrada pelo corpo e no limite da legibilidade. Sendo que no caso de Daniel Barroca o trabalho de vestígio parece ter como ponto de partida um referente. É muitas vezes a fotografia que lhe serve para iniciar o desenho e a pintura. No meu caso o ato de desenhar não parte de referentes e portanto o trabalho do vestígio é realizado tanto pelo processo de inscrição, através de vários tipos de pressão e contacto e pela prática da rasura. Ou seja, como no início a página está em branco, ela passa por um

---

<sup>78</sup>Daniel Barroca, Lisboa, 1976, artista plástico

<sup>79</sup> Nuno Faria, catálogo Prémio EDP Novos Artistas 2003, textos de João Fernandes, João Pinharanda, Nuno Faria, edi. EDP – Electricidade de Portugal, 2003, p.32

<sup>80</sup> Idem

processo de adição de matéria (inscrição) e depois por um processo de rasura que incide sobre as primeiras inscrições.

Tentemos ir mais fundo. Para isso, poderá ser útil retomar a questão levantada no ponto 2. Desenho, após termos abordado o texto *Drawing* de Philip Rawson: Como se forma um desenho? A dificuldade em responder a esta questão de forma clara, resulta de onde partimos. Uma prática de desenho que não parte de imagens ou referentes, parte antes de ações e movimentos do corpo, que podem apesar de tudo fazer imagens.

\*

Walter Benjamin, no seu texto *Pintura e Desenho sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*, pretende distinguir a pintura do desenho, começando em primeiro lugar por compreender a experiência da contemplação, a partir das “relações essenciais como fundamento originário do ato de pintar e do ato de desenhar”<sup>81</sup>.

“ Um quadro exige ser colocado verticalmente diante do contemplador. Um mosaico no chão está na horizontal a seus pés (...). Ora, observem-se, em contrapartida, os desenhos infantis. Iremos, na maior parte das vezes, contra o seu sentido interno, se os colocarmos à nossa frente na posição vertical; da mesma maneira, peguemos em desenhos de Otto GroB – devemos coloca-los sobre uma mesa, horizontalmente.”<sup>82</sup>

Estes dois atos originários, de pintar e de desenhar, convertem-se segundo Filomena Molder, em “atos fundadores”; a verticalidade perante uma tela e a horizontalidade perante a folha de papel na mesa, que exigem uma determinada postura contemplativa perante os objetos. “Walter Benjamin visa determinar a experiência espacial mais primitiva”<sup>83</sup>. No caso do pintor, a tela está na vertical, o ladrilhador trabalha inclinado sobre o chão, “numa linha horizontal levada até ao limite da

---

<sup>81</sup> M. Filomena Molder, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis* p.18

<sup>82</sup> Walter Benjamin, *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha* in M. F. Molder, *Matérias Sensíveis*. P.13

<sup>83</sup> M. Filomena Molder, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis*. p.18

gravidade”<sup>84</sup>. As crianças normalmente sentam-se ou deitam-se no chão a desenhar, de algum modo assumindo o peso da sua gravidade.

Aqui situa-se, o problema enunciado por Benjamin, como o “problema da arte e do seu enraizamento mítico”<sup>85</sup>. Por outras palavras, a oposição entre vertical e horizontal. É neste momento que Filomena Molder nos elucida sobre o que está verdadeiramente em causa no texto: “na verdade, o que se pretende é distinguir a pintura do desenho”<sup>86</sup>.

Esta oposição que determina o modo de olhar não pode ser dissociada dos gestos, que estão na origem da obra, na sua relação com a posição de equilíbrio ou de inclinação do corpo. Não nos podemos esquecer que determinada posição do corpo vai implicar fluxos, tensões, extensões e gestos que irão estar impregnados na obra. Assim, as relações dos gestos com o posicionamento do corpo, na sua relação com a verticalidade e a horizontalidade - de um modo mais simples: com o que está longe de mim e não me pertence (verticalidade) e com o que está ao meu alcance e me pertence (horizontalidade), parecem conduzir-nos à diferença entre os dois tipos de cortes que determinada postura efetua.

“Actos criadores, simultaneamente miméticos, comemorativos e iniciáticos (o homem é o único animal que inicia, como diz Santo Agostinho em *De civitate Dei*) são, portanto, as realizações daquilo que Benjamin chama “os dois cortes ao longo da substância universal [ *Weltsubstanz* ]”<sup>87</sup>

O corte longitudinal e o transversal, segundo Benjamin, configuram um problema muito profundo da arte e do seu “enraizamento mítico”: mais uma vez a importância da posição do corpo é essencial, pois as linhas verticais e horizontais revelam-nos o “carácter originário de certas posturas, (...) e revelam-se na conformidade do artista à sua radicalidade: o modo como inclina o corpo enquanto desenha, concentrando a face sobre o papel ou a folha de seda, repousados sobre a mesa, a cómoda, o chão.”<sup>88</sup>

O que parece estar em causa é uma possível compreensão do corpo, nas suas possibilidades de originar um gesto que efetue um corte, um ato criador, que nas suas múltiplas combinações, entre o movimento da mão, o equilíbrio, o desequilíbrio,

---

<sup>84</sup> Idem

<sup>85</sup> Walter Benjamin, *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*, in M. F. Molder, *Matérias Sensíveis*. P.13

<sup>86</sup> M. Filomena Molder, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis*, p.19

<sup>87</sup> Idem, p.20

<sup>88</sup> Idem

movimento dos olhos, a direção do olhar do artista, determinam as condições de observação do contemplador. Trata-se de um modo de olhar.

Não é só a diferença entre pintura e desenho mas sim todo um pensamento que visa compreender que movimentos o corpo pode fazer, que implicações esses movimentos têm e qual o seu “enraizamento mítico”: a relação com a verticalidade e a horizontalidade, a qual dá origem a dois tipos de cortes “ao longo da substancia universal”. O corte longitudinal e o corte transversal.

A diferença entre desenho e pintura parece encontrar-se nos cortes longitudinal e transversal. Benjamin afirma quanto primeiro corte que este “parece ser expositivo, contém, de certo modo, as coisas”, é o corte da pintura, ou gerador da pintura, como um “ato de unção, um ato que manifesta, mostra: é o corte da mancha.”<sup>89</sup>

A pintura apresenta o mundo. Se pensarmos a pintura como janela, o que observamos quando olhando para uma pintura é um retângulo que contém as coisas, e que Filomena Molder designa como “espaço mediúnico, que visa a totalidade.”<sup>90</sup> Expressão que a autora remete para Francis Cheng, que a utiliza em *Vide et Plain. Le langage pictural chinois*, para determinar o verdadeiro espaço da pintura chinesa.

O segundo corte, transversal, é simbólico, “contendo os sinais”. É o corte do desenho. O desenho, através do ato de traçar, riscar e fazer incisões, deixa as marcas e os indícios que “por ele se instituem os sinais que entremostam e também escondem as coisas”<sup>91</sup>. O desenho, o sinal, ou a linha do desenho, parecem ter uma significação visual e metafísica. Deixemos por agora a significação metafísica de lado e concentremo-nos na visual.

A linha do desenho opõe-se à superfície: se levarmos em linha de conta o modo como o gesto inscreve uma linha sobre a superfície, parece que se está a colocar alguma coisa sobre outra negando o que está por baixo, neste caso, a superfície. Porém, ao mesmo tempo, a linha do desenho designa a superfície, tornando-a seu fundo. O fundo funciona como a outra metade, ou “a sua outra parte, que procura unir-se”<sup>92</sup>. A linha de desenho só existe sobre esse fundo que designa e que lhe pertence. É o sinal que confere identidade ao seu fundo.

O sinal absoluto. A esfera do sinal, não é de médium, antes apresenta-nos uma ordem. Ele parece ser oposto à mancha absoluta, pois o sinal tem uma relação mais

---

<sup>89</sup> Idem

<sup>90</sup> Idem

<sup>91</sup> M. Filomena Molder, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis*, p.20

<sup>92</sup> Idem

espacial, como atrás vimos ele designa o fundo e tem uma maior referência com a pessoa, a mancha parece ter uma significação mais temporal, que exclui o que se refere á pessoa. São exemplos de sinais absolutos: o sinal de Caim; o sinal com que foram assinaladas as casas dos israelitas na Décima Praga do Egipto<sup>93</sup>.

“ A maneira como Benjamin reflecte a essência da linguagem, o modo como se aproxima das palavras e as olha não tem nada a ver com um jogo alusivo histriónico, exterior à própria substância linguística; é, antes, consequência do reconhecimento do seu profundo mistério e da decisão firme de um procedimento exemplar de perguntar e ouvir. Partilhando da convicção comum a Leibniz e a Hamann – subscrita na exegese mística – de que há uma fábrica anímica de significações ocultas e revelações que jaz sob a estrutura de superfície de todas as línguas, ele tinha a consciência penetrante, revivida, da origem mimética da linguagem – reme morativa e comemorativa dos gestos, da sua dimensão plástica, remetendo e expressando os afectos e as acções – simultaneamente activa e passiva, como se confrontasse permanentemente não propriamente com as ideias, abstrações e representações, mas com com texturas, objectos e gestos.”<sup>94</sup>

Filomena Molder parece indicar-nos que Benjamin parte de uma análise da linguagem e da sua origem mimética para falar dos gestos e actos fundadores da pintura e do desenho em que cada um desses actos contém, por seu lado, uma relação mimética plástica com a linguagem.

Portanto, o que se tenta perceber é uma linguagem própria da mancha e do sinal, também a distinção entre pintura e desenho, já que a sua plasticidade e os seus gestos implicam significações diferentes aos objetos e a quem os contempla. Daí que ambos estejam relacionados com a linguagem e, dessa forma, com a história da língua. A passagem da linguagem como um médium a linguagem como meio de comunicação que acontece com a “queda do nome divino (...) hora natal de toda a palavra humana”. O nome era divino, um médium, manifestando-se ao contrário da palavra enquanto meio, que comunica alguma coisa para além de si própria. Quer a mancha, quer o sinal, já nasceram durante a “travessia do pecado original do espírito linguístico”. À queda do nome parece corresponder uma ideia de perda, alguma coisa que se perdeu. De facto, perdeu-se o nome, “o fundamento in re”, que nos ligava à realidade; a linguagem tornou-se abstrata, subjetiva.

Assim passamos a ter uma série de línguas e “signos” que desenvolvem uma “atividade vazia”, confusa e excessiva. A Torre de Babel é um possível exemplo da

---

<sup>93</sup> Walter Benjamin, *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*, in M. F. Molder, *Matérias Sensíveis*, p.15

<sup>94</sup> M. Filomena Molder, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis*, p.22

ruína da linguagem. Filomena Molder aponta para um “ponto de vista radical”, de modo a encontrar uma relação entre a perda da aura e a queda do nome.

“A categoria de aura explicita-se a partir da consagração de uma experiência fundamentalmente humana que concedemos às coisas: aquele que é olhado, ergue espontaneamente os olhos e dá-se a conhecer. Antes da proliferação e da “sobrenomeação” [Uberbenennung] do nome, a linguagem realizava essa experiência, manifestando o seu conhecimento e fazendo isto, dava-se a conhecer e solicitava o reconhecimento.”<sup>95</sup>

Este reconhecimento dá-se perante alguma coisa que aparece, que surge, como o rubor na pele ou a mancha, um reconhecimento que é, de alguma forma, “mágico”. É um acontecimento: o conhecermos e sermos reconhecidos, o nosso olhar ser lançado e ser-nos devolvido pela coisa que é olhada. Num movimento que nada tem a ver com vontade mas antes com uma certa passividade receptiva, surge o momento em que somos surpreendidos pela aura das coisas.

“A categoria de magia, de espargir imanente, enquanto participação de qualquer coisa (nome, mancha) em presença daquilo que ela representa, está ligada à categoria de imediaticidade [Unmittelbarkeit] e opõe-se às categorias de convenção, arbitrário e à de mediaticidade. Na linguagem como meio, dá-se uma exterioridade dos sinais por relação aos nomes, do saber por relação ao conhecimento.”<sup>96</sup>

A mancha parece ter um movimento de dentro para fora, como uma manifestação que surge à superfície, apelando à nomeação de quem está de fora, do contemplador. É quem observa o aparecimento da mancha que a pode nomear, sempre após a sua manifestação. Sendo sempre imediata. O sinal parece ter um movimento contrário ao da mancha, ele é exterior ao fundo que vem designar. Ele vem de fora e designa, apresentando-se como meio dessa designação, “não havendo nele nem impregnação, nem concepção da palavra como na mancha”. A mancha, como médium, mostra sempre algo através da sua aparição, não indica, mas procura alguém que possa nomear através dela.

A tese de Benjamin procura e estabelece a diferença entre desenho e pintura, mas sempre dentro das coordenadas convencionais de verticalidade e horizontalidade e na

---

<sup>95</sup> M. Filomena Molder, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis*, p.23

<sup>96</sup> M. Filomena Molder, *Notas de Leitura de um Texto de Walter Benjamin*, in *Matérias Sensíveis*, pp.23-24

sua relação com a linguagem. Haverá portanto desenho fora dessas coordenadas convencionais?

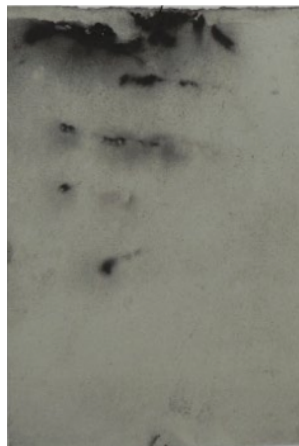
Pensamos que sim. A nossa prática de desenho situa-se, na nossa opinião e em alguns momentos, fora dessas coordenadas tradicionais, onde o olhar ou, neste caso, a contemplação, cessa e passa a ser valorizado o momento da decisão. O que acontece é uma oscilação entre a verticalidade e a horizontalidade. Esse movimento serve para instaurar o caos e induzir a percepção num estado de quase visibilidade.

Como já tentamos descrever, o trabalho está fundado em ações que o corpo faz e que vão produzindo marcas na folha de papel. Ele não deriva de referentes, fotografias, imagens mentais, etc.. Posso caracterizar o meu processo de desenho como uma prática de contacto, que produz vestígios e indícios.

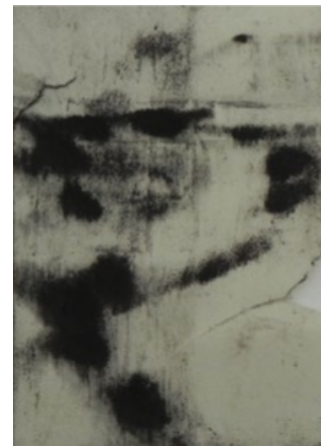
Por um lado, trabalhamos suportes mais pequenos, à escala da mão. Aí o desenho é mais rápido e imediato, não existindo quase atrito. Esses trabalhos são, na sua grande maioria, feitos de gestos “improvisados”. Podemos ainda afirmar que a primeira ação que incide no suporte é sempre cega. Para sermos claros, esta primeira ação, é feita através de um processo semelhante à monotipia.



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel,  
21 x 15 cm



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel,  
21 x 15 cm



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel,  
21 x 15 cm

Podemos fazer remontar esta prática cega de fazer imagens à ideia que Mário Perniola apresenta, no quarto capítulo do livro *A Arte e a sua Sombra*.<sup>97</sup> No ponto dois desse capítulo, “A biblioteca das imagens não vistas”<sup>98</sup>, Perniola aborda o filme *Lisbon Story* de Wim Wenders, como exemplo do problema entre o cinema e a filosofia, assunto que não iremos aprofundar. O que nos interessa começa na afirmação de que “o filme de Wim Wenders é a constatação da crise da imagem cinematográfica.”<sup>99</sup>

“a própria trama do filme de Wenders: na verdade, ele conta a história de um realizador que, enquanto está fazendo um filme sobre Lisboa, se sente atacado por uma série de dúvidas e perplexidades quanto ao estatuto da imagem cinematográfica enquanto representação da realidade. Por isso dá início a uma experiência de recolher imagens da cidade sem olhar pela mira da câmara de filmar, abandonando-se ao mesmo tempo a uma deriva urbana sem retorno. A experiência baseia-se no pressuposto de que tais imagens têm uma relação mais essencial com aquilo que representam: Uma imagem não vista está em perfeito unísono com o mundo”<sup>100</sup>

As imagens não vistas constituem-se como testemunho. Deixando de haver representação, passa a existir uma total identificação. O estatuto da imagem enquanto representação da realidade é colocada em dúvida a partir de experiências de recolher imagens sem olhar para elas.

No meu caso, não vejo a imagem a aparecer, vejo apenas o tipo de gesto que faço e o contacto que esse gesto promove. Só temos acesso à imagem desenhada quando paramos e viramos a folha de papel para ver o que resultou dessa ação.

O fazer do desenho acontece de uma só vez - é muito económico - não havendo, na maior parte das vezes, intervenção sobre o restou desse contacto entre a superfície da folha de papel e a matéria. Porém, nem sempre é assim. A verdade é que não há uma regra, depende do tipo de vestígio que acontece. Pode ser uma marca do corpo que não represente nada ou uma marca do corpo que remeta para alguma coisa exterior como uma atmosfera ou paisagem mas sem serem construídas enquanto tal.

É fazer com que o gesto se encontre pela primeira vez com o suporte e permita a uns gestos encontrarem-se com outros de modo a criar um processo seja oposto ao fabricar lugares comuns. Estes desenhos mais pequenos são realizados sempre no plano horizontal, seja numa mesa, seja no chão. Inclusive o momento de decisão, onde vemos quais são os desenhos que funcionam, passa por ver os desenhos na horizontalidade.

---

<sup>97</sup> Mário Perniola, *A Arte e a sua Sombra*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005

<sup>98</sup> Idem, p.62

<sup>99</sup> Idem, p.62

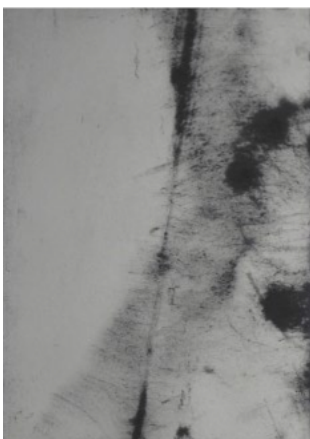
<sup>100</sup> Idem p.64



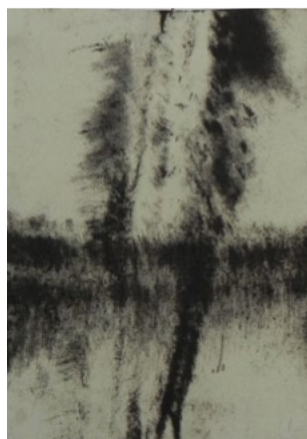
É um trabalho obsessivo, onde não existe momento de contemplação entre cada desenho, existe só decisão. No final de cada sessão, na falta de melhor palavra, decidi os que se "aguentam" e os que vão para o lixo, ou aceitamos ou não aceitamos. Numa primeira aproximação desatenta, pode julgar-se que a produção destes desenhos é fruto de acasos ou acidentes. De facto, o acidente tem um papel bastante importante no processo destes desenhos. O que fazemos é deixar que o acidente aconteça, para depois irmos atrás dele. Dar atenção ao gesto que produz o acidente irá permitir-nos antecipá-lo, criando as condições para ele aconteça.

Aqui reside a importância dos gestos do corpo no processo de desenhar. A atenção não está na imagem, está fora dela, está no gesto que a pode fazer. Muitos desenhos convocam atmosferas ou paisagens mas não foram produzidos pelos modos clássicos de fazer uma paisagem ou uma atmosfera. Ou seja, não estamos preocupados com a composição ou com os gestos codificados que num desenho vão criar uma paisagem. A atenção está toda no gesto que prefere mostrar o corpo, exibir a inscrição do corpo. Aqui reside o fascínio que alguns destes desenhos produzem. Pois, dos vestígios da passagem do corpo sobre o papel, ainda nos são, apesar de tudo, devolvidas imagens.

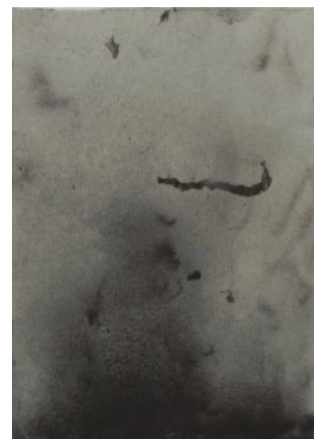
A decisão de aceitar ou recusar um desenho está aí. Nesse fascínio de não promover esforço para fazer uma imagem e de qualquer forma ela aparecer. Posso qualificá-la como involuntária, não é um processo de inteligência, de busca da imagem certa.



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel,  
21 x 15 cm



sem título, 2015,  
pigmento e carvão sobre papel,  
21 x 15 cm



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel,  
21 x 15 cm

Este modo de proceder relaciona-se com a descrição do processo de escrita de Hélia Correia, em entrevista à rádio Antena1 afirma, "Por mim eu sinto que não aprendo

nada e que o que escrevo me é dado. (...) É-me dada uma frase hoje, eu escrevo e fico à espera que me seja dada a de amanhã e escrevo-a. É um processo de espera. Tenho um processo completamente passivo de escrita.”<sup>101</sup>

Esta passividade que já foi abordada antes, é um abandono da vontade de querer fazer imagens acabadas, racionalizadas. Num mundo tão povoado de imagens, que alternativa temos senão fazer “quase-imagens”, como disse o professor Fernando Poeiras. O mesmo, após uma conversa sobre o trabalho prático que acompanha este texto, escreveu a seguinte nota:

“ Os desenhos de Daniel Fernandes não são reproductíveis. Enquanto imagens eles orientam o olhar com algumas quase coordenadas; aqui um horizonte, ali uma atmosfera. Mas o fazer do desenho – não absorvível pelo scanner – é exterior à imagem, i.e. à pura visualidade. De facto são quase-imagens materiais em tensão entre a saturação e a rarefação que é também uma acção sobre a matéria. Nelas deposita-se e mistura-se a exaustão interior (do artista) e a erosão exterior material. Um trabalho sobre/ nos limites”<sup>102</sup>

No texto que acompanhou a exposição *Pele*, na sede do colectivo a9))) em Leiria, 2015. João dos Santos escreveu também um pequeno texto que servia de folha de sala, onde afirmava:

“Os desenhos de Daniel Fernandes podem ser como a chaminé de Niépce, mas não chegam a ser. São construídos à superfície, antes de serem a imagem de alguma coisa, ou melhor, quando estão quase a ser imagem de uma coisa é quando são abandonados - conclusão lógica de qualquer acto de desenho. São desenhos imagem só.

A construção de um desenho é um exercício complexo e mais ainda quando há a intenção de respeitar a sua superfície, a sua qualidade de imagem-sem-necessidade-de-ser-convicente. O acto de desenhar passa a ser um investimento de todo o corpo atento ao atrito dos materiais e dos sentidos, tentando que a aderência importe. No limite em que Daniel Fernandes trabalha tudo se torna frágil, sensível e potente, como a pele na ponta dos dedos ou nas pálpebras.

As chaminés de Daniel Fernandes estão no interior do estúdio produzindo os resíduos desenhos, poisando sobre as folhas de papel, vincando as dobras, descobrindo partes por revelar, sujeitas aos gestos e aos ecos dos gestos que se passam nas suas fronteiras - estes desenhos contêm as marcas do espaço e das durações que os envolvem. A atenção exige uma suspensão do tempo (provocada pela extensão do espaço?).

Ao contrário das máquinas de ver e medir os dados do mundo o desenhador procede a uma selecção cuja finalidade é o abandono. É no intervalo de suspensão que as marcas produzidas sobre a superfície do papel são desviadas por apagamento ou translação, gestos que podem proceder de uma força motora ou de forma contextual. A granularidade destas marcas não indicia nenhum mapa, é por isso que se refere o seu carácter revelador. O desenhador

---

<sup>101</sup> Entrevista a Hélia Correia, Rádio Antena 1, 10-07-2015

<sup>102</sup> Comentário escrito na página pessoal de Daniel Fernandes.

é forçado a um trabalho de escavação, de descoberta de delineamentos prováveis, com a finalidade de os conhecer para não os denunciar. As formas parecem não ter contornos nem interrupções, mas são visíveis, são imagens sobre uma superfície de papel. São imagens pobres, abandonadas, difíceis e de uma potência excruciante.”<sup>103</sup>



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel, 100x 70 cm



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel, 100x 70 cm

Nos formatos maiores, genericamente, o processo é um pouco diferente. Sobretudo porque o tempo de realização é maior, o que implica a concessão à composição, pois o olhar interfere com o desenho de forma decisiva.

O início destes desenhos é igual aos mais pequenos: passa por um contacto por pressão ou arrastamento numa superfície que está na horizontal com a matéria - o carvão em pó, o pigmento. Após esse primeiro gesto (no trabalho mais recente

---

<sup>103</sup> João dos Santos, folha de sala da exposição PELE, de Daniel Fernandes, Leiria, 2015

começou a trabalhar o próprio papel, através de dobras feitas antes do contacto com os pigmentos e carvão), os desenhos passam para a parede, onde ficam por concluir. A sua colocação na vertical vai exigir que se olhe para eles, o que vai implicar um momento de contemplação que tende a determinar as decisões que vamos tomando. O tempo de feitura, neste caso, alonga-se e esse prolongamento do tempo implica que as noções de composição entrem em jogo. O espaço da folha passa a ser olhado como um trompe-l'oeil. Como esse modo de olhar o suporte não nos interessa, alongamos ainda mais o tempo de execução do trabalho. As ações sobre esses desenhos são, por isso, descontinuadas de modo a ir fragmentando a nossa percepção do que está acontecer. Nunca querendo acabar o desenho. Procurando antes, um gesto de abandono de modo a que seja esse gesto que o termina e não determina a imagem. A forma como fazemos esta operação é através da rasura.

Quanto ao gesto de rasurar tenta interromper o olhar. Podemos pedir emprestada a ideia de “dupla inscrição paradoxal”<sup>104</sup> a José Gil, quando este se refere à construção do Quadro Negro de Malevich. Mais precisamente, no que diz respeito à inscrição do “nada” supematista como ausência e presença, no Quadrado Negro.<sup>105</sup> O olhar fixa as formas que vão aparecendo; o gesto da rasura, efetuada pelo uso da borracha, nega a fixação da forma pelo olhar. Mas existe outra componente que interfere com a percepção ou que serve como interrupção, é a oscilação entre a verticalidade e a horizontalidade, i.e., o trabalho com os desenhos mais pequenos, na horizontal e com os de maior formato, na vertical é feito em simultâneo. É a constante mudança de ponto de vista original do corpo, passando de um lugar estável para a instabilidade, que permite a abolição do espaço perspectivista do trompe l'oeil, transformando-o numa espécie de abismo. Perante a vertigem, as transformações forma/fundo cessam, passando a haver superfície, onde trabalha a “dupla inscrição paradoxal”: por um lado a inscrição que se deposita e que indicia alguma coisa e, por outro, a inscrição que se torna vestígio do que apagou.

---

<sup>104</sup> José Gil, *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Relógio D'Água, Lisboa, 2005, p.160

<sup>105</sup> “O “nada” inscreve-se pois no Quadrado Negro como ausência e presença, dando-se esta segundo um modo particular uma vez que toda a forma visível acarreta doravante no seu movimento a elisão de uma figura e de um sentido: Como se na sua superfície preenchida de cores e forças se continua-se a esboçar uma fuga de sentido. É por isso que a percepção de um quadro abstrato exige uma descodificação, Na raiz desta dupla inscrição paradoxal (a do “nada” e a dos “movimentos interiores”), há o movimento do corpo que se desloca do seu ponto de vista original. O corpo deixou de ser alicerce terrestre para cumprir o eclipse total. Quer dizer abolir o ícone e o seu olhar: á negação total, da representação mimética e do seu espaço estável corresponde a obscuridade do olhar.” Idem, p.160



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel, 70x 50 cm



sem título, 2015  
pigmento e carvão sobre papel, 70x 50 cm

Descrevemos o processo partindo-o ao meio, falando em desenhos pequenos e maiores, mas na verdade não é assim que se passa. O que acontece no atelier é uma mistura destes dois modos de fazer, sem que haja, uma regra pré-definida. Temos desenhos pequenos que passam por um processo semelhante aos maiores e temos desenhos maiores que são realizados segundo a processo dos mais pequenos.

O que podemos afirmar é que, por um lado, o gesto toma a dianteira, negando a visão. Esta serve somente para a decisão de guardar ou deitar para o lixo. Por outro, é a visão e o gesto que são negados à vez.

## Conclusão

Este texto configura-se como esforço de articular a matéria pensada, ancorada na prática e na experiência plástica. O seu centro é a relação entre o trabalho e a experiência que dele decorre, onde as determinações do desenho assumem uma importância central.

O texto divide-se em quatro pontos. Os dois primeiros procuram responder, fundamentalmente a duas perguntas. A primeira, será que um corpo desenha ou é desenho? A segunda pergunta, inserida no ponto dois pretende indagar como se forma um desenho?

Relativamente à primeira pergunta conclui-se de forma provisória que a intenção de percebermos os gestos dos bailarinos e dos atores em palco se deve centrar mais na força cinética que gera cada movimento em detrimento de qualquer figura que se possa momentaneamente recortar contra o fundo do palco. Seja dança ou teatro, é sempre um desenho em ato, por cima de um outro desenho que já lá estava. Não se servindo dele como meio para um fim, mas antes intensificando o que já lá estava inscrito. A necessidade de procurar na dança e no teatro esta resposta, está diretamente relacionada com o meu processo de desenho. Onde a performatividade como intensificação da atenção se revela fundamental, para a constituição da imagem desenhada. Deixando essa imagem fora do campo da pura visualidade.

Em relação à segunda pergunta cumpre evidenciar que o desenho enquanto prática exige um *regulamento provisório*, próprio do desenhador, que pode auxiliar nos primeiros passos da construção da autoria: a constituição do seu próprio repertório de marcas. Nesta perspetiva, cabe a cada desenhador construir o seu diagrama<sup>106</sup>. Nesse sentido o desenho pode trabalhar como uma arqueologia crítica na produção de imagens na contemporaneidade. Desfazendo as velaturas. É aqui que podemos falar na noção de atenção performativa. O desenho torna-se uma experiência onde o corpo parece também participar, ligado a uma certa atenção ao ato de desenhar,

---

<sup>106</sup> “O diagrama é, pois, o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas a-significantes e não representativos. E a actuação do diagrama, a sua função, diz Bacon, é «sugerir». Ou, mais rigorosamente, introduzir «possibilidades de facto»: linguagem próxima de Wittgenstein. Os traços e as manchas têm de romper com a figuração, tanto mais que estão destinados a dar-nos a Figura” Gilles Deleuze, *Francis Bacon - A Lógica da Sensação*, Orfeu Negro, Lisboa, 2011

parece promover o movimento do corpo. Iniciar um desenho é estar a ver o desenho a formar-se, não é estar a representar um objeto ou qualquer outra coisa.

Nesta perspetiva o diagrama fundado através da noção de atenção performativa, produz um processo de desenho como acontecimento.

Já os dois últimos pontos deste trabalho abordam a minha prática do desenho, tendo como foco o desenvolvimento de um processo capaz de engendrar as "quase imagens" que o corpo em movimento pode gerar. É no desenvolvimento desse processo que podemos falar em gestos, atenção, vestígios e indícios, pela produção de inscrições e rasuras através da pressão e contacto com a superfície do papel, na sua relação com o movimento e postura do corpo.

## Bibliografia

Agamben, G. (1997). *Notas Sobre os Gestos*. Lisboa: Inter@tividades, Artes, Tecnologias, Saberes.

Caldas, M. C. (2008). *Dar Coisas Aos Nomes - escritos sobre arte e outros textos*, . Lisboa: Assírio & Alvim.

Cheng, F. (2008). *Vacio Y Plenitude*. Madrid: Biblioteca de Ensayo 20 Ediciones Siruela.

Deleuze, G. (2010). *Sobre o Teatro: Um manifesto de Menos, O Esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar.

Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.

Faria, N. (2003). *Prémio EDP Novos Artistas 2003*. Porto: EDP - Electricidade de Portugal.

Gil, J. (2001). *Movimento Total, O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água.

Gil, J. (2005). *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água.

Goethe, F. W. (1943). *Maximes et Reflexiones*. Paris: Galimard.

Goldberg, R. (1996). *Performance Art - From Futurism To The Present*. London: THAMES AND HUDSON.

<http://www.rtp.pt/>. (10 de 07 de 2015). Obtido de RTP: [http://www.rtp.pt/noticias/pais/as-paixoes-de-helia-correia\\_a843503](http://www.rtp.pt/noticias/pais/as-paixoes-de-helia-correia_a843503)

Lapa, À. (2006). *Álvaro Lapa Grande Prémio EDP 2004, Álvaro Lapa-Textos, Álvaro Lapa-Paisagísticas e Álvaro Lapa-Obras Com Palavras*. Lisboa: Assirio & Alvim.



Melville, H. (2010). *Bartleby*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Molder, M. F. (1999). *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio D'Água.

Paixão, P. A. (2008). *Desenho, A transparência dos Signos, Estudos e Teorias do Desenho e de Práticas Disciplinares Sem Nome*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Perniola, M. (2005). *A Arte e a sua Sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Poeiras, F. (27 de 06 de 2015). Facebook. Obtido de Daniel Fernandes:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1002702656428235&set=a.101102209921622.2536.100000655297968&type=1&theater>

Rawson, P. (1987). *Drawing*. Philadelphia: University of Pensilvania.

Rose, B. (2011). *Robert Morris: El Dibujo como Reflexion*. Valencia: IVAM Institut Valencià D'art Modern

Santos, J. d. (23 de Maio de 2015). Exposição Pele. *As chaminés de Daniel Fernandes*. Leiria, Leiria, Portugal: a9)).

Serra, R. (1994). *Writings Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press.

Stuart, M. (2014). *Are we here yet*. Brussels: Damaged Goods.

Valérie, P. (2003). *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify.