

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Do Desenho à vista

Marta Jesus Caldas da Silva Rodrigues

Orientador(es) | Vanda Gorjão

Ana Maria Inácio Godinho Gil

Évora 2024



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

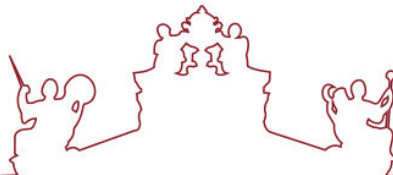
Trabalho de Projeto

Do Desenho à vista

Marta Jesus Caldas da Silva Rodrigues

Orientador(es) | Vanda Gorjão
Ana Maria Inácio Godinho Gil

Évora 2024



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Cristina Robalo pinto () (Arguente)
Vanda Gorjão (Universidade de Évora) (Orientador)

Évora 2024



Para a minha filha Francisca

Agradecimentos

A *Vanda Gorjão* pela disponibilidade desde o primeiro instante, o entusiasmo, o cuidado e a exigência no acompanhamento deste Trabalho de Projecto.

A *Ana Godinho* pelos anos que leu com extrema atenção o meu desenho, com quem aprendi muito, e que mais uma vez aceitou acompanhar-me neste esforço gozoso.

A *Raquel Melgue* pelas fotografias dos meus desenhos, pela amizade, constante paciência e extrema competência (que me falta) para lidar com máquinas diversas.

A *Thierry Simões e Armanda Duarte* pelo Desenho.

A *Conceição Silva*, minha mãe, sem a qual não existiria este desenho.

A *Maria Teresa Silva*, minha tia, sempre ao meu lado.

A *Manuel Rodrigues*, por tudo.

Resumo

O desenho, e o entendimento deste na extensão que extravasa a sua manifestação gráfica, constituirá o centro deste Trabalho de Projecto de Mestrado. Paralelamente à realização de uma série de desenhos, sobre superfícies tangíveis e visíveis, desenvolver-se-á um exercício de levantamento, de enunciação e de reflexão sobre os principais aspectos envolvidos na minha prática artística, que implicam a compreensão do desenho como processo permanente, independente do tipo de registo.

Para contextualizar e acomodar teoricamente o objecto de estudo, recorrer-se-á a uma abordagem histórica, não exaustiva, que de algum modo releve aspectos fundamentais do desenho, na sua polissemia e complexidade. Abordar-se-ão, neste sentido, perspectivas teóricas pertinentes e práticas de registo que auxiliaram na constante problematização e re-leitura crítica do desenho, considerado para além dos contornos da disciplina.

Palavras-chave: Combinações; Desenhador; Desenho; Equívoco; Formas-contraste

From Drawing to Sight

Abstract

Drawing, and understanding it to an extent that goes beyond its graphic manifestation, will be the focus of this Master's Project Work. Parallel to the realization of a series of drawings, on tangible and visible surfaces, there will be an exercise of surveying, study and enunciation of the main aspects involved in my artistic practice – which imply an understanding of drawing as a permanent process, independent of the production of any visible mark.

In order to contextualize and theoretically accommodate our object of study, we will use a non-exhaustive historical approach, which in some way highlights fundamental aspects for understanding drawing in its polysemy and complexity. Attention will also be paid to relevant theoretical approaches and current practices that contribute to the constant problematization and critical re-reading of drawing, beyond the confines of the discipline.

Keywords: Combinations; Contrast-shapes; Drawer; Drawing; Misunderstanding;

Índice

Índice de Figuras	ix
Introdução	1
Capítulo I <i>Antecâmara – Lugar comum</i>	
1.1 – Polissemia do Desenho.....	5
1.2 – Aflorando a História.....	8
1.3 – De que Desenho se está a falar?.....	12
1.3.1 – O Desenho enquanto Registo / Declinar na Matéria.....	13
1.3.2 –O Desenhador-Desenho.....	15
<i>Anotação de casos</i>	
1.4 – Desenho: “(...) Discreta Fluidez da sua Continuidade.”.....	20
1.4.1 –“Mais Importante do que Desenhar é afiar o Lápis”.....	22
1.4.2 – Pequenas Notas sobre parte do que foi dado a ver.....	25
1.5 – Robert Bresson – “Être moi-même un Instrument de Précision”.....	27
Capítulo II: <i>Preparação e Partida</i>	
2.1 – Aproximação: a Escola.....	31
2.2 – Segundo Movimento.....	34
2.3 – Primeiros Desenhos – Desvio à Representação.....	37
2.4 – Do Equívoco.....	39
2.5 – Textos Acompanhantes.....	44
Capítulo III: <i>Do Desenho aos Desenhos- A Caminho da Chegada</i>	
3.1 – O Mergulho.....	49
3.2 – O Desenhador.....	50
3.3 – Diálogo.....	56
3.4 – A Necessidade Absoluta de Ismael partir a Bordo de um Baleeiro.....	61
Conclusão	71
Bibliografia	74
Apêndices	
Apêndice A: Enunciado Geral.....	77
Apêndice B: Exposições Individuais e Colectivas.....	80

Anexos

Anexo I: Texto escrito para projecto de exposição no Museu Geológico, Lisboa. Manuel Rodrigues.....	83
Anexo II: Texto de folha de sala da exposição “A Loiça dos Mortos”, Museu Geológico, Lisboa, 2012. Manuel Rodrigues.....	84
Anexo III: Texto de folha de sala da exposição “Doublet”, Museu Geológico, Lisboa, 2013. Ana Godinho.....	89
Anexo IV: Texto de folha de sala da exposição “cimo agrícola”, Galeria Diferença, Lisboa, 2015. Ana Godinho.....	97
Anexo V: Texto de folha de sala da exposição “Arbusto”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2018. José Gil.....	103
Anexo VI: Texto de folha de sala da exposição “Arbusto”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2018. Ana Godinho.....	106
Anexo VII: Texto de folha de sala da exposição “Bote”, Museu Municipal de Faro, Faro, 2021. Ana Godinho.....	110

Índice de Figuras

1. Desenho de Thierry Simões, no livro <i>Desenho</i> (2003).....	25
2. Robert Bresson, 1956, frame do filme “Un condamné à mort s'est échappé”	29
3. Marta Caldas, s/título, esferográfica sobre papel, 43x61cm, 2005.....	37
4. Marta Caldas, desenho da série “Loiça dos Mortos”, exposta em 2012 no Museu Geológico, Lisboa. Grafite sobre papel Fabriano, 100x70cm, 2011.....	42
5. Marta Caldas, vista da exposição individual “Doublet”, no Museu Geológico, Lisboa, 2013.....	46
6. Marta Caldas, “Confirmação da lição de francês”. Percurso decapado em chão de madeira e texto impresso em folha A4, colocado na parede com vidro. Exposição colectiva “Pôr a par”, no Espaço Avenida, 2008.....	47

Série I-X “a necessidade absoluta de Ismael partir a bordo de um baleeiro”

7. Marta Caldas, I, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	61
8. Marta Caldas, II, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	62
9. Marta Caldas, III, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	63
10. Marta Caldas, IV, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	64
11. Marta Caldas, V, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	65
12. Marta Caldas, VI, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	66
13. Marta Caldas, VII, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	67
14. Marta Caldas, VIII, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	68
15. Marta Caldas, IX, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	69

16. Marta Caldas, X, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.....	70
17. Marta Caldas, da série “A loiça dos mortos”, grafite sobre papel Fabriano, 65x50cm, 2011.....	87
18. Marta Caldas, da série “A loiça dos mortos”, grafite sobre papel Fabriano, 68x69cm, 2010.....	88
19. Marta Caldas, montagem da exposição “Doublet”, 2013.....	91
20. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 100x70cm, 2013.....	92
21. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 67x51cm, 2013.....	93
22. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 67x51cm, 2013.....	94
23. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 65x50cm, 2013.....	95
24. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 65x50cm, 2013.....	96
25. Marta Caldas, da série “cimo agrícola”, grafite sobre papel, 100x70cm, 2015.....	101
26. Marta Caldas, da série “cimo agrícola”, grafite sobre papel, 50x65cm, 2015.....	102
27. Marta Caldas, vista da exposição “Arbusto”, 2018.....	108
28. Marta Caldas, da série “Arbusto”, grafite sobre papel preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2017.....	109
29. Marta Caldas, da série “Bote”, grafite sobre papel 300g, preparado com gesso acrílico, 76,5x54cm, 2020.....	112
30. Marta Caldas, da série “Bote”, grafite sobre papel 300g, preparado com gesso acrílico, 76,5x54cm, 2020.....	113
31. Marta Caldas, da série “Bote”, grafite sobre papel 300g, preparado com gesso acrílico, 76,5x54cm, 2020.....	114

Introdução

(...)

this game is a draw

(Manuel Rodrigues, 2022, p.64)

Do desenho à vista, escrito paralelamente à execução de uma série de desenhos intitutados “a necessidade absoluta de Ismael partir a bordo de um baleeiro” (2023/24), procura traçar, a bordo de uma reflexão pessoal, alguns pressupostos necessários à compreensão e enquadramento do modo como me coloco perante o desenho e o pratico.

A polissemia do termo, bem como as flutuações no tempo histórico, abre o desenho à possibilidade frutífera de o desdobrar e à multiplicação das abordagens já feitas. Não se trata aqui de explorar de forma consistente cada aspecto associável ao desenho, mas de vincar e seguir os aspectos que de algum modo contribuíram para a sua compreensão num campo de supra-registo, que não se mobiliza inteiro/exclusivamente para a inscrição como único fim.

Tendo como ponto de partida os meus vinte anos de prática, procuro aqui sobretudo reflectir sobre a disposição exigida pelo desenho enquanto ‘processo’ contínuo, que nunca está antecipadamente dado, e que por isso precisa de ser perscrutado e reconhecido por quem o exerce e dele se ocupa; sempre prévio ao que se pode vir a revelar, de tangível e partilhável, passível de expor à vista de outros. Como se lê num poema de Nick Flynn, “Cartoon Physics, part 1”¹, só quem desenha uma porta na rocha a abre e passa por ela, os outros, por mais que tentem, irão embater na rocha.

É necessária, pois, a disposição particular para ler, em tudo e em si; uma sensibilidade perscrutadora do que apenas desse e com esse esforço se forma ou abre, para além da afinação entre corpo-mão-olho — sempre apta e justa ao movimento do desenho, seguindo-lhe o rasto para dele ‘apanhar’ o que for fixável.

O gesto de inscrever nunca é tomado por secundário, na medida em que é parte e modo de exercício do desenho, onde o desenhador (se)aprende em cada gesto que lança; onde emerge e se revela o que só através desse acto poderia ocorrer. Contudo, de facto, esse deitar mãos à matéria, não carrega consigo nem determina necessariamente uma gramática ou meios pré-definidos — podendo fixar-se entre o composto fílmico, como em

¹ Cf. nota 17, página 35.

² Série exposta em 2018, com curadoria de Ana Godinho, na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

³ Tal como Pessoa (2000) afirma “Por muito que um homem aprenda, nunca aprende a ser quem não é; se

Robert Bresson, que abordarei aqui como caso exemplar. Qualquer matéria pode virtualmente alimentar o desenho, ou, como afirma Nancy (2022): “O desenho é a abertura da forma” (p.9); uma abertura que não cessa, que supõe “o desejo e a espera da forma” (p.11), sem intrínseco modo de consumação, tal como o entendo.

Embora a minha prática, maioritariamente, recorra a meios e gramáticas da disciplina do desenho, nunca o pude entender exclusivamente circunscrito ou confundido com os resultados marcados numa superfície. Os desenhos são declinações do desenho — sendo cada um deles um modo singular de esse se exercer, exercitar e alimentar —, que se mantém no seu fluxo contínuo, não fixável e pré-formal.

Para contextualizar e introduzir a minha prática começarei por, num primeiro capítulo, convocar artistas e teóricos que, na minha perspectiva, se ocuparam do desenho nos vários sentidos acima assinalados — T. Simões, M. Zimbro J.-L. Nancy, P. Valéry, entre outros —, ou que, não o enunciando directamente, reflectem, no seu fazer, aquilo que reconheço como desenho — como é o caso de Robert Bresson.

Num segundo momento, recuo ao tempo da experiência escolar, da aproximação metódica ao desenho enquanto disciplina, onde encontrei as condições para uma específica compreensão deste. É então que surge um dos primeiros ‘motores’ reveladores do desenho independente da presença da mão ou de evidência partilhável à vista. Designado aqui por ‘equivoco’, trata-se de um acontecimento simples, contingente, que prepara e exercita uma atenção aguda a relações e tensões mínimas entre elementos que atraía e que manobrava; um exercício independente do registo visível na matéria e que não decorria do/no acto de inscrever, ainda que pudesse verter-se e prolongar-se nele.

Finalmente, irei focar-me em como me ocupo/sou ocupada pelo desenho abordando de que modo, na prática actual, ele se manifesta e se dá e ler no meu trabalho. Para isso, retomei um texto que escrevi em 2015 — como ‘enunciado geral’ —, onde esboçara pela primeira vez a minha colocação perante o desenho, se bem que em estado aforístico e embrionário. Nesse texto introduzia-se a figura ainda ténue do ‘desenhador’, que aqui apresentarei como síntese de características e exigências auto-impostas, para melhor observar um modo de operar, no que ao ‘desenho de si’ diz respeito, e como esse transpira no fazer plástico. Depois de revisto e desmantelado esse ‘enunciado’, usei aqui o que continua a apresentar-se como fundamental — as ‘combinações’ e a ‘precisão’ —, refinando e desenvolvendo o que a isso se prestava, no sentido de corrigir o que para mim era já diferentemente entendido.

O título desta série, executada entre 2023/24, e agora apresentada no contexto deste Trabalho de Projecto — “a necessidade absoluta de Ismael partir a bordo de um baleeiro” —, é uma frase que recupero desse ‘enunciado geral’ como gesto de agradecimento a H. Melville pelo seu *Moby Dick*, obra que me foi muito útil para a compreensão do desenho — o que aqui, naturalmente, não poderia desenvolver.

Este conjunto de trabalhos sobre papel segue um procedimento que me acompanha desde a série “Arbusto”², e que descreverei sob o título de “Diálogo”; procedimento que, mais que uma exploração formal ou técnica, aponta para o modo como, no meu processo, a forma se gera e inscreve na superfície.

² Série exposta em 2018, com curadoria de Ana Godinho, na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

1.1 Polissemia do Desenho

El Dibujo es una de esas palabras que sobrepasan el ámbito del discurso artístico para instalarse en un marco más amplio de referencias; (...)” “(...) la palabra Dibujo se introduce en él con un valor que parece exceder el uso de esa disciplina, para nombrar una série de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. Es este valor excesivo el que proporciona al término su riqueza y la dificultad de su comprensión. (Molina, 2003, p.17)

Há um excesso, uma polissemia resvalante do ‘desenho’, que permite enunciá-lo e pensá-lo num muito amplo campo de significado e sentido. A extensão do termo permite evocá-lo, tanto com o “valor mais pobremente factual e informativo” (Nancy, 2022, p.9), quanto como “forma não dada, não disponível” (Nancy, 2022, p.10), sem que se note alguma inexatidão no uso. O modo como é apreendido ou pensado depende da colocação e relação de quem o aborda e quem o faz, e com a própria carga do vocábulo na língua usada; se é pelo desenho ocupado e se ocupa dele, ou se apenas recorre ao vocábulo para referir o conjunto de linhas e manchas marcadas num papel, seja de que natureza forem. Entre estes pontos, o que se pode tomar por desenho desdobra-se continuamente, variando atrelado ao curso da história e às diferentes apropriações.

Não sendo este o contexto próprio para explorar os distintos e diversos sentidos do desenho, para mapear aspectos, temas, desvios formais, práticas ou técnicas, farei aqui um breve levantamento, de entre algumas obras de referência, do que me parece poder ser mais útil à compreensão do meu modo, disposição e prática do desenho. Do mesmo modo, tentarei deixar algumas notas pessoais sobre colocações e entendimentos do desenho que contribuíram para a minha reflexão e prática, na amplitude do seu campo, mesmo que através de curtas ou ambíguas afirmações de quem o praticou e pensou.

É impossível ignorar que este Trabalho de Projecto de Mestrado acompanha o desenvolvimento de uma prática do desenho que o toma em dois sentidos do termo, dado que o trabalho por mim desenvolvido se insere no que comumente se designa e reconhece como desenho. Ainda assim, o modo como o entendo, não é refém dessa gramática nem dessa maneira específica de inscrição, ou do seu contexto cultural no

mundo da arte . Reconheço-o inequivocamente independente do modo como a inscrição se concretiza e materializa.

Quando aqui abordo o desenho, não estou só a franquear o domínio da disciplina que leva o seu nome, modo de operar dentro de uma gramática cuja finalidade é produzir marca eficaz/reconhecível, proponho-me antes entender o desenho como ‘processo’ contínuo, singular e preciso, particularmente notável em todo o fazer criador. Este fazer criador, que não implica necessariamente a constituição de obra, não deve ser confundido com um hábil ou virtuoso manejo da matéria, fabricante de produto e novidade, por inédita mistura; não é objecto de ensino ou método— donde, não se pode transmitir e esperar de todos, conforme a sua propensão para aprender.³

Focar-me-ei, sobretudo, em definir a disposição necessária ao desenho, entendido quer como trajetória única e exercício constante do desenhador, quer como declinação num fazer sem prévia gramática determinada.

Para fundamentar o meu ponto de partida recupero o diálogo de P. Valéry (2019) com Degas — ainda que este manifestamente não quisesse explicar-se e alongar-se sobre o que entende por desenho —, onde se desloca a noção de desenho da mera ‘forma’ para o que implica a ‘disposição’ de ‘quem’ a vê: “Je lui disais: «Mais enfin, qu’est-ce donc que vous entendez par *le Dessin*?» Il répondait par son célèbre axiome: «Le Dessin n’est pas la forme, il est la manière de voir la forme»”(p.205). Para o próprio Valéry, embora acompanhando o sentido em que Degas a usa, esta formulação apresenta-se demasiado vaga, pelo que acrescenta: “La «manière de voir la forme» dont parlait Degas doit donc s’entendre largement et inclure: *manière d’être, pouvoir, savoir, vouloir...*” (p.207) “Il faut donc ici *vouloir* pour *voir* et cette *vue voulue* a le dessin pour *fin* et pour *moyen* à la fois” (p.77).

Tendo presente este axioma, e a exigência ou condições que a ele se podem somar, não me fixarei na análise de modos de consumação formal do desenho, da observação ou tipificação de obras, ou questões relativas, assumindo com Valéry (1985) que: “os resultados em geral — e, portanto, as obras — me importavam muito menos do que a energia do obreiro — substância das coisas que ele espera” (p.13).

³ Tal como Pessoa (2000) afirma “Por muito que um homem aprenda, nunca aprende a ser quem não é; se não for artista, não será artista (...)” (p.219/220), o que implica, no mínimo, a exigente disposição (auto)crítica e saber “continuar a arremessar a lança onde um outro povo a tinha deixado” (Nietzsche, 2009. p.19) — i.e. saber herdar.

Não bastará percorrer estritamente o fluxo histórico e teórico do desenho, como médium/produtor de marca, para clarificar um entendimento e disposição perante aquele outro desenho de que transvasam os resultados em que se materializa ao longo dos tempos.

É necessário, no entanto, referir alguns aspectos históricos fundamentais para contextualizar a flutuação e extensão deste vocábulo no campo específico do fazer artístico, do seu estabelecimento como disciplina/gramática escolar e como objecto de interesse cultural e económico autónomo.

1.2 Aflorando a História

Não sendo este o lugar para um estudo etimológico/histórico exaustivo, é necessário, ainda assim, aflorar e sublinhar um primeiro reconhecível e significativo enfoque consciente no desenho: aquele que ocorre com o seu resgate, iniciado na primeira parte do *Quattrocento*, do campo das artes mecânicas, que servira quase exclusivamente nos séculos precedentes, como ferramenta preparatória, garantia da possibilidade de correção e ajuste face ao plano do encomendador.

Neste resgate teoricamente trabalhado e fundamentado (nomeadamente no tratado *De Pictura*, de Leon Battista Alberti, de 1435, e nos *Commentarii*, de Lorenzo Ghiberti, de 1447), abria-se a qualidade projectual do desenho na figura do *auctore* que a exercia, conhecedor das “leis e aspectos intrínsecos da criação” (Paixão, 2008, p.24).

(...) [Leon Battista] Alberti recusa o preconceito de um desenho como simples «auxiliar gráfico», dependente unicamente do gosto ou das ordens de um mecenas ou patrono, com o qual o artista-executor, nas vestes de artesão, *faber* ou mestre-de-obras medieval, evita na execução final, o erro. (Paixão, 2008, p.25)

A passagem do desenho a arte liberal, base essencial da pintura, escultura e arquitectura, remete para os artistas a qualidade de projectista, até então reservada a eruditos ou teólogos; “A distinção entre executor e criador tinha de ser salvaguardada” (Paixão, 2008, p.31).

Este *re-nascimento* concretizou a desvinculação do desenho do simples gesto mecânico ou executório, colocando-o no plano da construção ‘mental’, implícito no trabalho exploratório, tornando-o transversal e subjacente a todo o fazer plástico; num acordo constante entre a ‘ideia’ e o trabalho da mão por ela conduzida. Etimologicamente o florentino *disegno*, denotava não só a ‘rasura’ ou ‘marca’ no substantivo *signum*, como a proveniência no prefixo *de-*; “Portanto, *designare* indica tanto a acção de *mostrar* algo *de* algo (em geral, a «ideia» ou «essência») (...) como a acção de *incidir*, que abre, marca ou inscreve (...)” (Paixão, 2008, p.37).

Como enunciado por George Didi-Huberman, no seu *Le disegno de Vasari*:

[Para Vasari] a noção de *disegno* devia permitir que se fundamentasse a actividade artística enquanto actividade “liberal”, e não já artesanal, razão pela qual a palavra

disegno era tanto uma palavra do espírito quanto uma palavra da mão. (...) Em si, *disegno* é, com efeito, uma palavra mágica, em primeiro lugar porque é uma palavra polissêmica, antitética, infinitamente manejável. Ela é quase um significante flutuante – e Vasari não se coíbe de a utilizar como tal. [...] É uma palavra descritiva e é uma palavra metafísica. É uma palavra técnica e é uma palavra ideal. (citado em Nancy, 2022, p.94)

O desenho exigia um ‘desenhador’ capaz de dominar o fazer manual e as suas exigências, bem como a *fantasia*, o *intelletto* e a *anima* (Didi-Huberman, 1990).

Todo o trabalho teórico deste período em torno do desenho, não o colocou no lugar de disciplina/medium auto-suficiente⁴, constituinte de obra autónoma, mas já o remeteu a um plano essencial - o da própria ‘gestação’. Torna-se clara a impossibilidade de desvincular o desenho da ‘*cosa mentale*’, que o faz exorbitar do plano da mera produção da marca. Como afirmava Alberti, trata-se de “prescrever as formas na alma e na mente excluindo qualquer matéria (...) uma certa e constante prescrição concebida na mente (*concepta animo*)” (Paixão, 2008, p.25). Já mais tarde, com Zuccari, esta distinção torna-se mais radical e ganha novos contornos:

Distinguant le *disegno esterno* du *disegno interno*, elle [la «*ordine filosofico*»] justifiait la primauté du second à travers les critères de l’Idée claire et distincte. (...) Zuccari va donc bien au-delà de Vasari. Il lui reproche d’ailleurs la «grave erreur» d’avoir parlé du dessin comme quelque chose qui pourrait s’acquérir par la pratique... Si le dessin est l’Idée, alors il est inné: il sera dès lors compris comme une faculté de l’âme ou comme un *a priori*. Il n’aide pas l’artiste (...) puisqu’il est la cause même de l’art en tant que tel. (Didi-Huberman 1990 p.51)

Sumariamente aflorados, são estes os aspectos fundamentais que definem o amplo território que o desenho passa a ocupar, desde então, e que ao longo dos tempos vieram a balizar a sua problematização e complexidade. Na produção teórica do renascimento são lançadas as principais premissas para o pensamento posterior em torno do desenho, e os

⁴ “(...) e, acrescenta Alberti, «não é raro que uma boa circunscrição a sós, isto é, um bom desenho, seja só por si agradabilíssimo», deixando em aberto a possibilidade da sua completa autonomia” (Paixão, 2008, p.28). Não se trata de uma impotência ou insuficiência reconhecida ao desenho, mas a falta de *quem* o acolhesse como obra acabada.

aspectos que este não poderá ignorar; uma constante articulação entre o que à mão diz respeito e o que opera antes e fora de qualquer intervenção desta.

A autonomização e auto-suficiência enquanto ‘disciplina’ constituidora de obra já é processo notório do séc. XX, onde o desenho perde o seu lugar subsidiário ao mesmo tempo que reforça e reafirma a sua importância em todos os processos artísticos. Como afirma Éliane Escoubas em *La main heureuse: Kandinsky et la composition*: “Então, o desenho não é uma arte secundária: preâmbulo ou resto de uma outra arte; ele também não é uma arte entre outras: é arte inteira, e o que de arte há em toda a arte” (citado em Nancy, 2022, p.12).

O próprio desenho, enquanto médium, ao longo do século passado, ampliou, armadilhou e sabotou as tradições académicas precedentes; tendeu e testou as suas (im)possibilidades em processos e práticas confrontadas com novos materiais e meios, fazendo transitar e cruzar técnicas associadas a outras disciplinas — inclusivamente as que, entretanto, emergiram, com os seus específicos problemas. As gramáticas herdadas pulverizaram-se assentando em zonas difusas que, mais que redefinir ou estabilizar contornos, anunciaram novas disposições e colocações face ao desenho. Os modos de representação confrontaram-se com uma (maior ou menor) diluição da necessidade de relação a um referente reconhecível; o acaso introduziu-se como elemento de trabalho e motor exploratório; o registo do gesto e da acção do corpo perdeu o constrangimento de outro resultado que não a exacta marca do seu peso, intensidade, movimento, velocidade; as escalas estoíram e levaram o desenho a inscrever-se no espaço da paisagem. Ainda no campo comumente entendido da inscrição sobre papel, um dos exemplos mais escavado e auscultado é o de Robert Rauschenberg, que, em 1953, conduziu o gesto do desenho ao meticuloso apagamento da inscrição de um desenho de De Kooning.

Num contexto de pulverização dos limites e fronteiras que distinguem as práticas artísticas, o desenho reemerge, pois, com um novo valor sem que tenha desaparecido o seu vínculo ao plano gestacional, mental, ou ‘prévio’ aos seus virtuais registos.

Embora o século XX tenha reconhecido o desenho como ‘disciplina’ produtora de ‘obra acabada’ — já não apenas esboço auxiliar, que dá a ver o que necessariamente será vertido noutra matéria, ou ocultado por essa, como no caso da pintura —, ainda opera uma valorização do esboço reconhecendo-o como parte da obra e expondo-o com esse valor.

O século passado traçou várias linhas, eixos mesmo, perante os quais não é possível mais recuar (sem tropeçar neles), decorrentes da multidão de *ismos* (de onde ressalta a teia do surrealismo); dos ‘gestos’ do singular improvável Marcel Duchamp, que lança novas regras a jogo; da multiplicação dos meios e reprodução comum das obras... A par, ou em círculo, o trabalho teórico, da psicanálise à sociologia e filosofia, usa conceitos e reflecte a partir de campos minados e abertos pelo próprio discurso do fazer artístico (disposições, processos e resultados/obra), assim como lança novas condições para pensar a prática e o entendimento da arte.

A soma destas condições propiciou e potenciou a insistente releitura do desenho, que lhe reconhece, melhor ou pior, o seu contínuo pairar entre o plano formal da sua consumação numa matéria e o constante plano fluido que o liga a uma “actividade essencial” (Molina, 2003, p.17), desvinculada do plano objectual da obra.

Quando inicio a prática do desenho, em 2001, é, muito sumária e resumidamente, esta a herança que se dispõe e se oferece numa transição de século.

Estando fora de questão uma abordagem aprofundada de cada um dos aspectos aqui apenas apontados e aflorados, o que levaria a intermináveis derivações e imbricamentos, resta-me sublinhar que sem estes precedentes históricos não me seria possível o modo como coloco aqui o desenho; tanto no que diz respeito ao ‘descolamento’ de uma expectável/implícita forma de manifestação plástica, como daquilo que no desenho é tido como ‘mental’, entendido este como mera projecção imagética subjectiva, passível de reconhecimento e representação. Não me é possível, contudo, traçar linearmente um eixo, sobre o qual me apoiasse, ou de onde tivesse decorrido a minha prática — associada a questões, temas ou técnicas predominantes —, que permitisse de algum modo inserir o meu trabalho na continuidade de um específico campo aberto previamente por outros.

Assim, seguindo o exercício de reflexão potenciado pela amplitude reconhecida ao desenho, vejo-me recolocada consciente e interminavelmente perante a questão: “de que desenho se está a falar?” — quer pelos distintos modos de visibilidade que suporta, quer, sobretudo, pela abertura ao ‘não visível’, ao ‘sem imagem’, que mantém enquanto conceito operativo e experiência de referência.

Perante esta questão, tentarei abordar a especificidade e exigência do desenho, tal como decorre da minha prática e do que com outros pude aprender.

1.3 De que Desenho se está a falar?

“C'est contre sa dissolution dans la forme que le dessin se déchaîne.”

(Luc Richir, 1990 p.8)

“ (...) a arte provém sempre de uma tensão que se busca, que se compraz em tensionar-se, não para atingir a finalidade de uma distensão, mas para renovar essa tensão até ao infinito (...) ” (Nancy, 2022 p.35)

Como o entendo, independentemente do modo como se exerça e se dirija o esforço muscular, ou se convoca o corpo para a prática da inscrição — a marcar, a confrontar-se e a alimentar-se de/com/numa “matéria” —, o desenho implica sempre, como condição de acesso à sua fonte inevidente, uma particular sensibilidade prévia. Essa sensibilidade entendo-a como capaz de uma atenção aguda e crítica, antes de mais ao desenho singular que se é, i.e., ao desenho singular que consigo se transporta (ainda que em constante transformação), e ao seu auto-imposto exercício, orientado para o que falta/não há e/ou não está dado; ao que só se constitui/forma/manifesta em direção a um certo alinhamento que se pretende que seja preciso, na colocação exacta, como desenvolverei posteriormente.

Nesse sentido, trata-se, também, de uma disposição para um constante acto de leitura, que aqui é captação e modo de atrair a si, de convocar e agir/agitar os elementos convocados, como aliás tudo o que rodeia e acontece. De facto,

(...) antes do mais, para desenhar (...) é preciso um pôr-se *em atitude*, na atitude do desenhador (...): dispondo-se a visão de maneira a não receber senão certos estímulos (...) [o sujeito] Acolhe doravante através de si os estímulos exteriores, experimenta o eco emocional das sua imagens e pensamentos. (Gil, 1996, p.221)

Este desenho, filtragem precisa, decorre do composto indiscernível e indescritível que é o desenhador, orientado para o que não domina e nunca terá ao dispor sem o esforço permanente da sua leitura⁵. Implica, portanto, também, o exercício contínuo da plasticidade do desenhador, sobre a simples pressão da existência, sem necessária ou obrigatória mobilização para qualquer tipo de marca/inscrição, e ainda menos para a definição de um

⁵ O desenhador procede como Valéry (1979) diz: “E se esta forma de consciência se tornar habitual, conseguir-se-á, por exemplo, examinar simultaneamente todos os resultados possíveis dum acto encarado, todas as relações de um objecto concebido, para se atingir em seguida o momento em que nos libertamos dele, a faculdade de presentir sempre uma coisa mais intensa ou mais exacta do que a coisa dada (...)”.(p.21)

modo/campo de consumação dessa. Exige, assim, a disposição para o que terá de ser engendrado, na exacta medida sensível de quem persegue, ou espera, e executa o que reconhece como preciso: “(...) é aquele que em nós escolhe e aquele que executa, que temos de exercitar sem descanso” (Valéry, 1979, p.71).

O desenho é, pois, uma constante tensão entrelaçada e inseparável entre desenhador e o seu ‘desígnio’, e a marca que eventualmente deixa e/ou inscreve; neste sentido, mais próximo do escopo que da representação do signo, num fazer/-se sem prévia gramática:

É de outras coisas que não de signos que, no *disegno*, se trata. (...) O desenho não «restitui» nem a percepção trivial nem a imagem mental. Alguma coisa de novo tem origem na acção de traçar, vindo sem dúvida dos materiais utilizados, mas também do corpo do desenhador. (Gil, 1996, p.219)

Esse desígnio, no sentido de escopo ou alvo, é apontado pelo desenhador na especificidade da sua transformação e trajetória, dos meios de que dispõe, do seu potencial e potência; do modo como lê, se inscreve e inscreve. Como o caçador que engendra a presa apenas pelo modo como no momento a persegue ou convoca, o desenho é indestrinçavelmente o alvo, a presa (qualquer que venha a ser), e o meio que o abriga e gera. Podendo figurar-se como o “arqueiro [que] aponta para si mesmo” (Herrigel, 2007, p.12), que “se transforma a si próprio em alvo, não sendo, afinal, o alvo. Ele é simultaneamente o que alveja e é alvo, o que atinge e é atingido” (Herrigel, 2007, p.13).

1.3.1 O Desenho enquanto registo / Declinar na Matéria

Tendo este pano de fundo em consideração, as marcas, os registos efectivos, são partes que se soltam, que se desprendem do desenho a que a cada momento posso aceder.

(...) *o desenho da forma nascente, cuja forma não é dada em lugar nenhum.* (...) o desenho manifesta um sentido inédito, não aquele conforme a um projecto já formado, mas o conduzido por um *desígnio* que se confunde com o movimento, o gesto e a expansão do traço. (Nancy, 2022 p.27)

Trata-se de um registo que exige uma disposição em constante realinhamento para engendrar os seus meios, no esquecimento do modo já dominado, num constante ‘perder da mão’, que terá que se rearticular e re-formar acompanhando a exigência do que se quer inscrever, num “(...) movimento cuja lei mais profunda é uma fidelidade a si mesmo, ao seu próprio ímpeto — ao seu pensamento e à sua emoção, não à reprodução de uma forma dada” (Nancy, 2022 p.35).

Este desenho opera um jogo de forças constante que testa, prolonga, dilata, convoca e manobra relações singulares entre aquilo que compõe o desenhador e o que por ele é convocado e atentado; declinando na matéria, gera formas que ressaltam para o campo da leitura, retornando ao contínuo fluido do desenho.

Ao declinar sobre a matéria, o desenhador vai inevitavelmente no sentido da forma que lança e inscreve, e esta forma no sentido da força que a gera.

Em arte, e nomeadamente tanto na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças. (...) Millet, enquanto pintor, esforçava-se por pintar a força do peso e não a oferenda ou o saco de batatas. E a genialidade de Cézanne não terá consistido precisamente em ele ter sabido subordinar todos os meios da pintura à tarefa de tornar visíveis a força de enrugamento das montanhas, a força de germinação de uma maçã, a força térmica de uma paisagem, etc? (Deleuze, 2011, p. 111-113)

A inscrição é lançada justa às qualidades da matéria, de modo preciso e alinhado (como a mancha que se revela exacta na tensão que lança no todo, o peso que porta, os contrastes que gera).

A *matéria*, acaso fosse necessário nomeá-la para fazer parelha com a «forma», é o nome da resistência de uma forma à sua deformação. Não se trata de um «conteúdo» informe que a forma viria moldar ou modelar: é a espessura, a textura e a força da própria forma. (Nancy, 2022 p.15)

No acto de inscrever, o desenho mobiliza-se para a forma, mas não se consuma ou imobiliza nela; atravessa-a para que o desenhador volte a ler, com e através desta, e das relações que esta gerou no todo em que entrou.

Na ideia do «desenho» há a singularidade da abertura — da formação, do ímpeto ou do gesto — de uma forma. Ou seja, precisamente aquilo em que a forma, a fim de se formar, não deve ter sido dada antes. O desenho é a forma não dada, não disponível, não formada. Ele é então, ao invés, o dom, a invenção, o surgimento ou o nascimento da forma. «Que uma forma aconteça», tal é a fórmula do desenho — e esta forma implica, em simultâneo com o desejo e a espera da forma, uma maneira de nos entregarmos a uma vinda, a uma ocorrência inopinada ou mesmo a uma surpresa que nenhuma formalidade anterior poderia preceder nem, necessariamente, pré-formar. (Nancy, 2022 p.10-11)

‘Afiar o lápis’ é, portanto, já desenho em acção, mobilizado no corpo que toma a exacta inclinação, os seus meios, o seu modo de lançar mãos e de se dispor ao risco; de operar, em si e através de si, na matéria, as forças que convoca, manobra e atenta.

1.3.2 O Desenhador-Desenho

“Um sentido agudo dos matizes excita-me. Sinto-me colorido com todos os matizes do infinito. Neste momento não sou mais do que o meu próprio quadro. Somos um caos irisado.”

(Gasquet, 2016, p.66)

Quando me refiro ao desenhador enquanto desenho ele mesmo, aponto para o que, sendo exacto desenho, não mobiliza/implica inevitavelmente o acto de registar numa matéria tangível para outros; a matéria é o próprio desenhador e o que nele se pode operar/desenhar: o exercício constante e crítico de convocação e manobra de elementos, testando forças e articulações, a própria plasticidade do desenhador.

Para clarificar este tipo de disposição e exigência, parto de um texto literário de Valéry (1985), *Senhor Teste*, onde a descrição da personagem, “(...) meia selvagem ou...interior (...)” (p.13), nem filósofo nem literato, “Homem de precisão — e vivas distinções” (p.96), me parece um caso exemplar de ‘desenhador-desenho’; descrição que oferece as mais certas enunciações desse exercício de si e do seu singular uso da memória:

“«Há vinte anos que não tenho livros. E também queimei os meus papéis. Agora risco directamente na carne-viva... Retenho o que quero (...)»” (p.22)

“Bem cedo este homem soube a importância daquilo a que podemos chamar *plasticidade* humana. Investigara-lhe os limites e o mecanismo” (p.22)

“Ele era o ser absorvido na sua variação, aquele que se transforma no seu próprio sistema(...)” (p.23)

“«Seja qual for a coisa, só aprecio a *facilidade* ou a *dificuldade* em conhecê-la, em consumá-la. Ponho um extremo cuidado na medição destes graus, e em não me prender... Que me importa aquilo que estou farto de saber?»” (p.24)

“Velho desejo (cá está ele, vai-não-vai a soprar) de reconstituir tudo com materiais puros; só elementos definidos, só contactos e contornos desenhados, formas adquiridas, sem indecisão nenhuma.” (p.56)

Em *Degas Danse Dessin*, escrito posteriormente, Valéry declara a influência de “um certo Degas”, que ele imaginava, ao retratar o “Senhor Teste”⁶. Apesar da afinidade entre Degas e Teste (estabelecida na fina agudeza da consciência de si, que Valéry persegue analiticamente) não se verificar por entre eles existir um qualquer entendimento sobre o desenho, contudo, o modo como o entendo e o uso adequa-se na perfeição.

Teste personifica uma ‘maneira de ver’, operar e querer a forma; um sistema singular do uso da atenção precisa em constante transformação, da perscrutação daquilo que não sabe, e a declaração da exigência que transporta. O *Senhor Teste* é ele mesmo, enquanto texto literário, inscrição-desenho de Paul Valéry, onde constrói e enuncia o modo da formação, o desígnio e a descrição do obreiro, sem que lhe atribua ou reconheça obra. Semelhante a formulações de Blanchot a propósito de Jaubert que,

preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados à descoberta das suas condições e escrevendo, não para acrescentar um livro a outro livro, mas para se tornar senhor do ponto de onde lhe parecia que saíam todos os livros e que uma vez encontrado o dispensaria de os escrever. (Blanchot, 1984, p.60); O que ele sabe é que procura o que ignora e que daí advém a dificuldade das suas buscas e a felicidade das suas descobertas (...). (Blanchot, 1984, p.64)

⁶ No entanto, no prefácio do *Senhor Teste* Valéry declara as parecenças consigo — “*com este pai fora de si próprio*” (p.15).

A figura de Teste — que “(...) não era nem bom, nem mau, nem velhaco, nem cínico, nem nada; limitava-se a escolher: através de um momento e de si, a força de formar um conjunto agradável” (Valéry, 1985, p.85) — tem algo que se aproxima do que Jean-Luc Nancy (2022) afirma ser o desenho — “(...) ele é e nada mais é do que a força de uma formação ostensiva” (p.19). Já o modo como entendo o desenho leva-me a substituir o ‘agradável’ e a ‘ostensiva’, pelo adjectivo preciso/a.

Em Teste o desenho atravessa a personagem, transpira até à extremidade dos gestos e em tudo o que nela se pode observar; estende-se ao “rasto que um homem deixa no espaço onde diariamente se move” (Valéry, 1985, p.21); na singularidade das suas maneiras, na surdez da voz, no estranho uso dos seus olhos, nas palavras banidas do seu discurso, e no valor que as pronunciadas ganhavam nas suas frases. A sua posição, disposição e desígnio, formados a aparecer, a tornarem-se presentes.

Concluindo, são múltiplos os estratos, implicados uns nos outros, que o desenho assim entendido trespassa. Todos os movimentos e mobilizações do desenhador, dos mais ínfimos aos mais laboriosos, participam na constituição de um modo de ler e operar um complexo de relações e tensões, entre tudo e o desenhador, que exigem a sua constante reformação e transformação. Através da inscrição, a manifestação do desenho que não reproduz ‘um já visto’ (mas lança e engendra as formas na especificidade do modo mais livre e justo), acaba ela mesma por se revelar um instigador do seu próprio fluxo, que nunca se fixa na inscrição mas nela ressalta: nunca tende para o derradeiro, para o término, para o acabado — “Seria isto poder morrer de um pensamento determinado e apenas por não haver outro que o prolongasse...” (Valéry, 1985, p.51), ou, doutro modo, “as «Ideias», para mim, são meios de transformação — e por consequência partes ou momentos de uma mudança qualquer” (Valéry, 1985, p.105).

O *status nascendi*, ou *status formandi*, esse *status* sem estado estável, constantemente metaestável, não cessa de se preceder e de se prolongar para além de si mesmo. Começou «antes» e continuará «depois» aquilo que se deixa identificar como sendo o presente da sua apresentação. A forma formada convida a uma nova formação, a Ideia interroga-se a si mesma para além das suas identificações. O pensamento vem a ser aquele de um desejo sempre de novo reaberto; pois a verdade da coisa não poderia ser dada de uma vez por todas, na

medida em que dá-la — formá-la — é já retirar-lhe uma parte da sua capacidade de abertura, de formação, de transformação ou de deformação. (Nancy, 2022, p.30)

1.4 Desenho: “(...) Discreta Fluidez da sua Continuidade.”⁷

Tomei em mãos um livro singular constituído por distintas abordagens do desenho que, postas em relação, formam um bloco com unidade. Para além da sua peculiaridade e relevância, a escolha deste livro deve-se também ao reconhecimento da sua importância na minha aproximação/apropriação do desenho e na forma como ecoou na minha prática, em tempo de aprendizagem.

Impresso em Março de 2003, sobre papel couché mate volumen de 150gr/m², o Livro *Desenho*⁸, editado pela Assírio e Alvim e pela Fundação Carmona e Costa, constituiu-se como resposta a um convite que se tornou ele mesmo motor de trabalho e reflexão sobre o desenho.

Então, a Fundação Carmona e Costa confiou ao curador Nuno Faria a tarefa de comissariar aquilo que pretendia que fosse uma exposição de desenho de jovens artistas, a que chamariam “Os papéis dos artistas”. Contudo, do amadurecimento teórico partilhado com Manuel Zimbro e João Queiroz, foi-se traçando um desvio à proposta inicial.

“(…) fazer uma exposição seria pouco arriscado.”⁹ O seu entendimento do desenho não se cingia à superfície nem aos dispositivos da sua exposição:

“Afinal o desenho não é uma demonstração. Desenhar é um estado, e um estado não se expõe. Como se exporia algo que se encontra em permanente exposição?”; “(…) o desenho é para descobrir. Nunca está feito. Nunca será proeza ou o efeito de um acto de

⁷ *Desenho* (2003) citação retirada do texto “Da apresentação”.

⁸ “Com o livro *Desenho* chega um novo género de publicação aos escaparates das livrarias portuguesas. A um tempo espaço de reflexão e de exercício, de prática e de teoria, o desenho é aqui entendido como um território muito vasto, onde se integram diversas perspectivas, não se confinando ao seu papel clássico de risco sobre papel.

Este livro de desenho e sobre desenho é assim o meio através do qual se procurou problematizar um campo de enorme fertilidade, com um interesse público crescente, mas ainda carecido de publicações que se constituam como espaço de reflexão.

Reunindo um conjunto de pessoas de diferentes gerações - entre artistas, teóricos e professores - cujo trabalho tem beneficiado de um amplo reconhecimento público e crítico e que têm vindo a dedicar muito do seu tempo à reflexão sobre o lugar do desenho não apenas na arte mas também no conjunto das actividades humanas, o livro *Desenho* constitui-se como uma publicação inédita, a meio caminho entre o livro de arte e o ensaio, o manual de filosofia e o manual escolar, o catálogo e o “belo-livro”, sendo certamente, porém, interessante e apelativo para um alargado espectro de público.

Consequência da intervenção de Pedro Morais, a realização de um furo que atravessa todas as páginas à escala de toda a edição, sem nunca coincidir, permite que cada um dos mil livros numerados seja exemplar único, o que vem acrescentar redobrado valor a esta publicação.” (Sinopse de Nuno Faria, retirada do site da Editora Assírio & Alvim)

Participaram neste livro: Pedro Morais, João Queiroz, Rui Moreira, Thierry Simões, Berta Ehrlich, Ricardo Jacinto, Diogo Pimentão, Nuno Faria, Teresa Santos e Pedro Tropa, Jorge Queiroz, Projecto Teatral, Francisco Tropa, Manuel Zimbro.

⁹ Todas as citações são retiradas do livro *Desenho* (2003). O autor será necessariamente omitido nos casos em que a autoria não está expressa. Dada a natureza desta publicação não existe numeração de página, pelo que não poderá ser aqui referida.

demonstração que, singularizado, se confina à redutora lógica da utilidade ou até da inutilidade.”

Logo aqui se tornava evidente a distinção entre o desenho, enquanto resultado reconhecido dentro de uma esfera ou linguagem própria, com pressupostos que permitem a assunção deste como tal, e o desenho enquanto estado/acto contínuo, que não se confunde nem se imobiliza na matéria em que deixa marca.

O resultado da acção sobre uma matéria não é o conseguimento do desenho, o fito para onde é mobilizado, ou movido como para um fim; é, antes, parte do seu acto. O desenho não começa nem cessa aí, não se consuma, retornando sempre ao ponto da sua incessante reformulação, inevitável e intrínseca.

No texto introdutório do livro, “Da apresentação”, escrito a duas mãos por Nuno Faria e Manuel Zimbro, clarifica-se a disposição para “estudar” e a fundamentação que enquadra a escolha do formato; a resposta justa, que toma o ‘livro’ como forma exacta, e a única que “(...) deixaria intacto, no desenho, a sua maravilhosa banalidade.”

Apesar de se tratar de uma introdução pouco extensa, ali se enunciam certamente os aspectos que permitem a compreensão deste desenho, que se estabeleceu então como ar comum e que serviu para alimentar a reflexão naquele encontro.

Naquele espaço e tempo preparados, mais que artistas ou teóricos, reuniam-se “(...) pessoas que de alguma forma haviam integrado e declinado o desenho nos seus gestos, fazeres e dizeres.” Pois que o fundamental era o entendimento de que “no mais simples gesto ou na mais complexa elucubração existe desenho”; consciência e disposição que, na corda teórica com ressonância do pensamento Zen¹⁰, se unem à compreensão de que tudo é dependência e relação, sem separação — “Tudo é impermanência, nada é idêntico a nada”. A par e reconhecível, nomeadamente pela importância óbvia no trabalho de alguns dos convocados, paira também a marca duchampiana do emprego do tempo: “(...) cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em nenhum lugar, que não é visual nem cerebral” (Duchamp, 2002, p.112).

O encontro traçava-se ele mesmo como desenho em torno deste centro anunciado: “O livro seria a representação da relação. O desenho seria o denominador comum de um encontro. Esse encontro seria a representação possível do desenho.” Um dispositivo e uma disposição de relações entre convocados enquanto alimento e matéria de trabalho – desenho e transformação.

¹⁰ De forma clara e declarada no pensamento de Manuel Zimbro e Pedro Morais

Na página à esquerda que antecede o texto introdutório, no canto inferior, a ficha técnica inicia com uma nota do editor: “Os textos incluídos nas páginas 72 a 101 e nas páginas 133 a 147 devem ser entendidos como desenhos (...)”. Uma curiosa advertência que sublinha a exacta e justa disposição de texto em páginas, que não aparecem segundo qualquer norma editorial de formatação, e que assinala o valor sobreposto ao imediato significado da palavra, através da letra manuscrita, enquanto modo singular de inscrever, ou até à sua possível ilegibilidade.

1.4.1 “Mais Importante do que Desenhar é afiar o Lápis”

Deixada solta, sem autoria declarada, a frase “mais importante do que desenhar é afiar o lápis”, torna-se enigma difícil de articular com o que já foi dito ou com o que irá ser dito nas conversas que ela precede e anuncia. Entre ‘desenho’ e ‘desenhar’, que atravessam os diálogos, as fronteiras oscilam, não são claras ou partilhadas por todos; entre o acto, o estado, ou a inscrição paira uma neblina que se desfaz na enunciação de alguns e se volta a formar quando usados por outros com diferente sentido; são termos flutuantes, que se desdobram nos seus vários valores e apropriações.

Ainda que como enigma ou preceito anotado, quer tome ‘desenhar’ como acto que inscreve, gesto lançado, quer como estado contínuo que não se fixa, entendo este ‘afiar do lápis’ como trabalho de atenção, afinação e preparação: disponibilidade e digestão, como separação e seleção, daquilo para que se atentou. Não se trata de um gesto mecânico, mas de um momento em que se concentra a acuidade necessária e em que tudo se prepara e alinha para a máxima justeza no acto, que pode vir ou não. Este ‘afiar do lápis’ tomo-o eu já por desenho, enquanto disposição rigorosa para uma vinda, ajuste ele mesmo engendrado para ler melhor; um varrimento, uma peneira, que não é prévia ou anterior ao desenho, mas é parte/participa neste.

As transcrições de conversas gravadas e apagadas em 2 cassetes e suas faces são o registo das disposições de cada um dos participantes naquele encontro. “Sobre este projecto”, diz João Queiroz serem distintas as posições frente à inexistência de objectivos claros ou de um programa determinado à partida, que seriam contrários à própria proposição, tal como foi formulada; “Vamos fazer uma coisa que seja uma concentração

de determinado tipo de relações, de determinado tipo de energias, de determinado tipo de ideias.”

Embora à partida fosse claro que se tratava do encontro entre identidades distintas, que não partilhavam uma mesma maneira de se relacionar com o desenho, nem as mesmas formas de manifestação plástica deste — ainda que a aceitação do convite já assinalasse a disposição para uma aprendizagem em comum, “(...) um determinado tipo de abertura para uma coisa destas.”(João Queiroz) —, o livro resultante, como corpo único, surge ele mesmo uma representação do desenho de uma relação, gerado pelo encontro e seus momentos entre aqueles actores singulares, com o desenho que cada um era.

“A realização é para já um resultado final da nossa actividade até aqui. Como resultado serve quase até como concentração daquilo que foi possível fazer.” (João Queiroz). Um movimento declaradamente contrário ao do depósito-catálogo, ordenador e expositor de imagens, simples testemunho de resultados, registo de registos.

Saber o que esperar daquele encontro seria sabotar a própria possibilidade do desenho e da aprendizagem, negar-lhe a fluidez e constante exercício, e remetê-lo para a esfera das relações funcionais e operativas da execução de um objecto, plano ou projecto, colectivo ou não.

Das conversas registadas transcrevo o que poderá ser útil à compreensão do desenho à vista deste encontro:

“[o desenho] como uma coisa que se vai tecendo através destas conversas e do que acontece depois. Como cada um vai pensar a maneira como o seu trabalho se pode juntar ao dos outros e funcionar com eles e trabalha com eles, no sentido de que é um grande desenho e não a junção de vários desenhos.” (Berta Ehrlich)

“Esse grande desenho, desenho geral, que é de todos, apesar de tudo dependerá do desenho particular de cada um, para não dizer do desenho que cada um é...” (interlocutor anónimo em conversa com Berta Ehrlich)

“Praticar o desenho, marcar o desenho é ir no sentido do desenho com a experiência e com a mão que faz um esforço e com as células que vão trazendo proteínas nos músculos e o corpo todo, na prática, vai no sentido do desenho. (...) Na prática do desenho acrescento mais uma camada. (...) A uma infinidade de linhas. (...) Un dessin c’est un état! Et c’est une succession d’états.” (Thierry Simões)

“(…) por definição o desenho nunca é uma finalidade(…) em Rauschenberg que apaga o desenho de Koenig, para falarmos dos artistas clássicos e perfeitamente assimilados. Acho que mesmo nesses gestos finais — o apagamento de um desenho — se vê que um desenho nunca é final. Que o desenho não tem finalidade.” (Nuno Faria)

“O lápis é apenas uma extensão do desenho. É apenas uma maneira de fazer desenho. É uma espécie de prótese do desenho. O desenho precisa de coisas para ser visto.” (Jorge Queiroz)

“Comumente, ou seja, academicamente, desenhar está relacionado com uma representação ou vestígio gráfico deixado por um utensílio sobre uma superfície ou suporte, quando me parece que ele é muitíssimo mais amplo do que isso e está a milhares de quilômetros a montante disso. Ainda por cima, nesse caso, a representação tende a esgotar — de resto, debilitando-o — todo o significado do fazer. Mas se olharmos ponto a ponto, traço a traço, para o seu significado, com ou sem prótese, constatamos que tudo está embebido de desenho. A nossa existência, nas suas mais ínfimas peripécias...” (interlocutor anónimo em conversa com Jorge Queiroz)

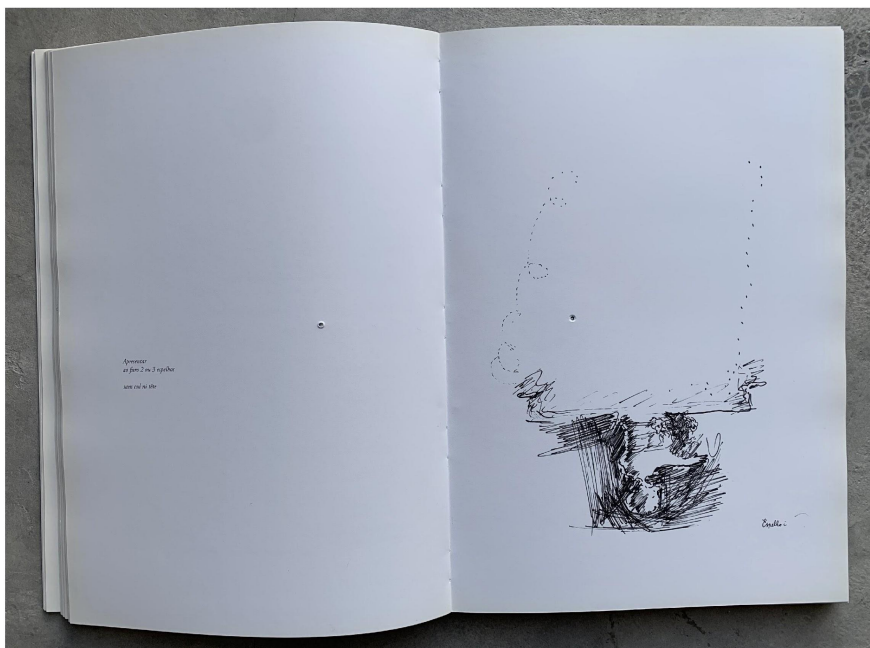
“(…) o desenho testemunha o significado da nossa presença no mundo, não tanto pelos resíduos deixados, mas mais precisamente pela sua ausência! Basta a ponderação dos gestos naquilo que estamos a fazer para suscitar a luz do desenho e, conseqüentemente, a sua universal interioridade.” (Manuel Zimbro)

“Se todos os gestos (...) são feitos com ponderada e cuidadosa atenção nunca serão mecânicos e, assim, levar-nos-ão até ao núcleo do desenhar.” (Manuel Zimbro)

“Desenhar retrata-nos no desenho que espelhamos — por isso falo de vocação.” (Manuel Zimbro)

“Resumindo: desenhar, é para ti...(…)” (interlocutor anónimo em conversa com Manuel Zimbro) “Dar uma resposta significativa!” (Manuel Zimbro)

1.4.2 Pequenas Notas sobre parte do que foi dado a ver



1. Desenho de Thierry Simões, no livro *Desenho* (2003).

Primeira nota: o próprio objecto/livro. Este torna-se corpo efetivo de uma corrente d'ar¹¹ comum, atravessamento que marca, de forma mais discreta ou notória, todos os desenhos que nele estão presentes. O Thierry Simões oferece-lhe um espelho “apresentar ao furo 2 ou 3 espelhos *sans cul ni tête*”; o seu reflexo no registo diário que faz dos encontros — ir no sentido do encontro, colocar-se nesse lugar, na passagem; dia noite, mais tarde, por voltas das vinte horas, almoço jantar — e a entrega em mãos de quatro chapas de cobre a quatro dos presentes.

Segunda nota: os “Exercícios de desenho. Dez enunciados pensando em Bento de Espinosa” de João Queiroz — também estes se apresentam já como desenho, mais do que solicitação para a sua execução; o papel apela¹² e anuncia, como palco desejanter, “um acontecimento que ainda não existe, mas que, em potência, está lá.”. Enunciados que são lições do seu desenho gerado na relação com Espinosa; onde a superfície ocupa a posição e disposição de palco de forças singulares, variação de qualidades, impermanências,

¹¹ *Souffle II. Corrente d'ar à escala natural do corpo da edição*. Intervenção de Pedro Morais

¹² Tal como enunciado no Exercício I.

intensidades, movimentos suspensões, relações, tipos de limites ou contiguidades, interligações, indefinições, estabilidades...

Terceira nota: o livro encerra com a imagem das orelhas de todos os intervenientes. Direitas ou esquerdas, mantendo-se fiéis ao seu desenho original, quer como diferenciadoras dos convocados, quer como testemunho das expressas “diferenças semelhantes e algumas semelhanças nas diferenças”. Uma comunidade que se apresenta a si própria desenhada pela atenção partilhada; assembleia unida por uma mesma linha de escuta, em diferentes tensões; sensibilidades diversas alinhadas na captura, de si e dos outros.

Nisto, o que me foi dado a ver posso-o descrever como um conjunto orgânico de camadas de desenho, ou a espessura mesma do desenho no seu contínuo ininterrupto, que paira sobre/entre todo o acontecimento, como disposição gerada pelo encontro, desde o convite inicial para estarem ali. O livro resultante é um justo vestígio de uma compreensão do desenho, distinto do da disciplina ou do específico modo de produzir obra.

1.5 Robert Bresson – “*Être moi-même un Instrument de Précision*”

(...) nove vezes em dez, qualquer grande novidade numa certa ordem
obtem-se graças a meios e noções que não estavam previstos;
(Valery 1979, p.40)

Se convoco aqui Robert Bresson, o seu pensamento e a sua obra, é por reclamarem ambos a necessidade de uma singular precisão e justeza no uso dos meios com que opera. Da descrição da sua prática retiro alguns aspectos que tomo por próximos e semelhantes à maneira como pratico o desenho, apesar das diferenças dos campos implicados.

Distinguindo-se do cinema, entendido como forma que “(...) emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire*” (Bresson, 2023, p.17)¹³, Bresson estabelece as condições, exigências e qualidades próprias daquilo que designa por “le cinématographe” — “UNE ÉCRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS”, “se servent de la caméra afin de *créer*” (p.18).

Essa sua visão, que inaugura e pratica, exige uma compreensão dos elementos que participam neste fazer cinematográfico, num alinhamento exacto e necessário ao que não pode ser previamente dado ou formado, a executar como até então por actores dirigidos e exercitados para representar “Il ne s’agit pas de diriger quelqu’un, mais de se diriger soi-même” (p.16). O que na sua prática se prepara e apresenta é de outra natureza, implica “Provoquer l’inattendu. L’attendre” (p.100).

A aproximação a Bresson, explico-a pela atenção que me suscitou o modo como lida com tensões, trabalhando com o que só se pode formar aí e daí, recusando o drama declamado. É a partir de movimentos exactos, nas relações com o espaço/momento em que se dão, e no desenho que vai articulando imagens e som, que os filmes emergem como actos de precisão, através da rigorosa convocação e colocação dos participantes, numa combinação de forças que forma a matéria filmica final.

A esta primeira afinidade, reconhecida através da sua obra, seguiu-se um interesse pelo modo como a pensava e anotava, de forma curta, sem a ordem de quem se explica ou

¹³ As citações presentes no texto, a seguir às quais seja somente referido o número de página, foram retiradas de Bresson, R. (2023). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard

argumenta, mas de quem procura, questiona, e chega a fórmulas mínimas e certeiras sobre tudo o que detém a sua máxima atenção.

A descrição que Bresson oferece acerca de como trabalha os elementos que compõem um filme é próxima da maneira como posso descrever a minha prática do desenho: pela articulação de elementos manobráveis, que ganham ou perdem qualidades e valor na relação que criam entre si, e permitem gerar o que só dessa tensão emerge; pelo modo como estes se transformam, por mera vizinhança ou contraste, e, sobretudo, a constante perscrutação das suas colocações exactas, que geram e revelam qualidades insuspeitas, inesperadas e justas; pela definição de um conjunto de meios que se convocam e dispõem como os certos para provocar, reconhecer e registar determinado tipo de ‘acontecimentos’ — “Surprises infinies dans un cadre fini” (p.106); e, finalmente, pelo dispôr-se/lançar-se, como isco para atrair/apanhar/a-colher/re-conhecer, num estado/aparência improvável, “*le poisson qui surgit de nulle part*” (p.115).

Como enuncia Robert Bresson:

“Un système ne règle pas tout. Il est une amorce à quelque chose.” (p.23)

“Il faut qu’une image se transforme au contact d’autres images comme une couleur au contact d’autres couleurs.” (p.22)

“Film de cinématographe où les images, comme les mots du dictionnaire, n’ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation” (p.22)

“Rapprocher les choses qui n’ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l’être.” (p.52)

O seu fazer cinematográfico, como a minha prática do desenho, é atravessado pela constante perscrutação do sítio exacto, e, no entanto, fugaz, de/para cada ‘coisa’, a cada momento, entre os compostos mais potentes, i.e., que permitam revelar uma especial ou mais rara vibração. “On reconnaît le vrai à son efficacité, à sa puissance” (p.29). Pouco se poderá acrescentar sobre esta revelação ou reconhecimento do sítio exacto — “Chaque chose exactement à sa place” (p.39) —, que não se pode/deixa pré-ver — “Tourner c’est aller à une rencontre. Rien dans l’inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi” (p.104) —, mas que nasce deste secreto inesperado-esperado... caso contrário, como se poderia reconhecer? Como não detectar qualquer tipo de imprecisão? “Un seul mot, un seul geste non juste ou seulement mal placé empêche tout le reste” (p.53).

Neste tipo de atenção — “état tendu d’alerte” (p.36) —, discernimento (ou precisão na percepção (p.80), numa acuidade ao ínfimo, Bresson não procura apenas “des rapports neufs, mais une manière neuve de re-articuler et d’ajuster” (p.104). Uma imagem que não se transforme no contacto com outras é inútil; as imagens devem ser não-significantes por si, ganhando a sua intensidade nas relações que estabelece — “(...) je n’assistai pas à une projection d’images et de sons; j’assistai à l’action visible et instantanée qu’ils exerçaient les uns sur les autres et à leur transformation” (p.72); “pas d’art sans transformation” (p.22).

Muito semelhante é como descrevo a minha colocação perante a superfície de inscrição, em que cada forma deverá operar, pela tensão que gera, uma transformação nas precedentes e pressionar as seguintes. Reconheço, em Robert Bresson, a afinidade da precisão como alinhamento para uma espera, uma vinda súbita do que não se pré-apresenta como executável, e que apenas se identifica se se dá.

“O mais espantoso é ter-se por vezes a impressão de justeza e de consistência nas construções humanas feitas de objectos amontoados e aparentemente irreduzíveis, como se quem os dispôs lhes tivesse detectado secretas afinidades” (Valéry, 1979, p.42).



2. Robert Bresson, 1956, frame do filme “Un condamné à mort s'est échappé”

2.1 Aproximação : a Escola

Il y a une sorte de construction dans la vision, dont nous sommes dispensés par l'accoutumance. Nous devinons ou prévoyons en général, plus que nous ne voyons, et les impressions de l'œil sont pour nous des signes, et non des présences singulières, antérieures à tous les arrangements, les résumés, les raccourcis, les substitutions immédiates, que l'éducation première nous a inculqués.

(Valéry, 2019, p.103, 105)

Para a compreensão da minha aproximação à prática do desenho devo recuar ao meu contacto com a escola, onde a primeira abordagem se deu.¹⁴ Feita na presença de quem se dispunha a iniciar outros numa prática que era a sua, começou pelo que se poderia enunciar como preparação e treino de um corpo — um corpo específico afinado para uma disposição pouco mecânica, e para uma atenção não funcional, ao que se apresentava, imediatamente, sob a forma de modelo a representar. A proposta escolar consistia numa prática, num método, frente a identidades distintas, com as suas idiossincrasias, que tornavam imprevisíveis os modos ou as qualidades das suas transformações.

Um conjunto ordenado de exercícios iam formando a mão, a amplitude, os ritmos e intensidades do gesto, verificados na/pela marca que provocavam; iam desviando e forçando ao abandono do modo habitual de pegar num riscador, viciado para o movimento linear da escrita — em que basta uma mínima articulação dos dedos para a inscrição de uma marca domesticada.

A par disto, desenvolvia-se um trabalho orientado da observação. Ver, e, nesse acto, distinguir, eleger e rejeitar; perceber, na assimilação do visto, a exigência lançada à mão que traça, e, como aí já se esboça outro tipo de visão, relação singular com o que se vê. Dissemelhante do mecanismo 'foto-gráfico', esta observação operava como escrutinador circular: por um lado, a progressiva 'revelação' do desenho era guiada pela observação do modelo, por outro, a observação do modelo passava a ser conduzida pelo modo como o desenho emergia.

¹⁴ Após um ano na Escola Superior de Teatro e Cinema da Amadora, em que frequentei o curso de Formação de Actores, entrei em 2001 no Ar.co, em Lisboa, para o curso de iniciação à pintura, com uma forte componente de desenho. Em poucos meses, confrontada com a prática das duas disciplinas, percebi que deveria abandonar a pintura e dedicar-me inteiramente ao desenho, tendo mudado de curso logo em 2002. Terminei o curso de Desenho (3 anos) e ingressei no Curso Avançado de Artes Plástica (2 anos), que concluí em 2007.

De acordo com este ambiente de trabalho e aprendizagem, através de diversos intervenientes, fui percebendo que o corpo acedia a novas propriedades e articulações, e, à semelhança de um sismógrafo, era cada vez mais apto a captar-registar a menor oscilação desta tensão e atenção integral; sujeitava-se inteiro a todos os elementos que pudessem confluir e dispor a marcar, grafar uma leitura, da forma mais justa e ajustada. Desmantelar a relação sígnica, predeterminada, que, à vista de um objecto, inscreve, não a observação deste como singularidade, mas o conjunto de traços suficientes para reconhecer qualquer um da sua espécie.

Nos primeiros exercícios de desenho, dedicados a exercitar persistentemente a observação, o que se procurava era limpar os olhos operativos e ocupados por ordenações já dadas, já formadas, e, ao mesmo tempo, perder a mão que age viciadamente no sentido da reprodução pantográfica.

O modelo mediava o ‘olho-mão’ e tornava-se activador de aprendizagens. Pela forma como ocupava o espaço, as relações de luz que gerava e as propriedades da sua matéria, era a fonte de problemas mobilizados para a superfície. A mancha e a linha exercitavam-se rente às exigências do corpo/objecto. Embora as formas pudessem ser semelhantes, não se aprendia a mesma linha se se desenhasse uma pedra ou algodão; nem a sombra na casca de uma laranja exigia da mão a mancha de uma esfera polida.

Foi de uma extrema importância testar os diversos encontros entre riscadores e superfícies, e destes com o movimento e atenção/tensão do corpo; conhecer-lhes bem as qualidades e características, e como poderiam coincidir com a necessidade do gesto pronto a marcar.

Assim se passava com a menor hesitação, intervalo ou folga, entre a natureza do que havia a representar e a representação que emergia — acompanhando os ricochetes, cada vez mais complexos, em que se dissolvia a fronteira entre a observação do objecto e a inscrição da mão perante a visão deste. Via através da marca, enquanto se tornava ela mesma o modo revelado de ver.

Retrospectivamente, posso reconhecer nas palavras de Paul Valéry (2019) um movimento análogo: “Je ne puis préciser ma perception d’une chose sans la dessiner *virtuellement*, et je ne puis dessiner cette chose sans une attention volontaire *qui transforme remarquablement ce que d’abord j’avais cru percevoir et bien connaître*” (p.77).

Neste primeiro momento, o desenho cingia-se ao plano da representação, ao dar resposta a uma relação privilegiada entre olho-modelo-mão, inscrevendo-a de acordo com uma exigência e expectativa de similitude. Uma nova disposição se formava, é certo, frente a uma superfície como zona a fixar, mais pronta a explorar e executar que a propor, numa actividade/atenção vinculada àquele encontro, cuidadosamente preparado, entre uma afinação e uma multiplicidade de modelos, com naturezas distintas.

Sumariamente, era este o processo de abordagem escolar, as suas exigências e o seu método, tal como os apreendi. Contudo, nunca em mim reconheci especial virtude ou particular forma de ver, de relacionar ou de me dispor, frente a um modelo, que me valesse o convite de o re-apresentar. Não encontrava resistência válida em nenhum modelo, nem reconhecia um qualquer ‘não sei quê’ revelável simplesmente através da sua representação.

Nada no mundo das coisas e dos corpos me apelava ao acto de desenhar como consumação e verificação de um modo de me 'colocar diante', de um traçado peculiar nascido de uma tensão específica, gerada pela visão destes. Da extrema atenção ao modelo desenvolvi uma análoga ao que o excedia, que não era dependente desse e que dispensava a sua presença. Atentava na natureza e composição das coisas, e na relação entre elas; na tensão e concentração surgidas pelas qualidades desvinculáveis do corpo/objecto, a partir do qual se tinha dado o seu primeiro reconhecimento; sempre para reter o que, nas coisas e corpos tangíveis, não lhes pertencia necessariamente, que persistia sem re-evocá-las. Os modelos eram fontes de qualidades, que, uma vez soltas e descoladas deles, não mais precisavam de uma relação, de uma ordenação similar ao que tinham tido com eles. A translucidez de uma garrafa finamente percebida pela proximidade com o denso e opaco de uma pedra negra, ou a deformação do refletido, eram qualidades que se podiam autonomizar e dispensar a presença da garrafa, ou sequer de vidro e da pedra. Observadas e isoladas essas qualidades podiam tornar-se discretamente relevantes, como referentes independentes da representação.

Por fim, o que guardo e preservo deste período de aprendizagem inicial é um tipo de disposição e atenção no acto de distinguir, separar, tornar presente ou ausente, bem como o exercício constante de exploração da plasticidade, e o extremo cuidado e rigor na inscrição.

2.2 Segundo Movimento

Ainda na escola, ao conjunto inicial de exercícios práticos, orientados para a representação de modelos, somou-se, posteriormente, uma outra abordagem, que sentia mais exigente, mediada por enunciados que mobilizavam uma atenção e disposição que me eram novas. Este segundo movimento na compreensão do desenho tem dois protagonistas que se revelaram essenciais, nesta fase, pela sua intervenção individual: Thierry Simões (T.S.) e Armanda Duarte (A.D.).

À luz de uma sala pequena T.S. caminhava com uma cadência e verticalidade de quem caminha com a atenção máxima ao esforço despendido, à energia necessária para flectir o joelho e desenhava linhas a giz num quadro. Pouco dizia num português-francês lacónico e indecifrável, mas era claro o seu desenhar constante no mínimo movimento que executava.¹⁵

A.D. trazia sempre cuidadosamente o número estimado de exercícios/enunciados, pequenos textos suspensos no branco A4 e não se explicava muito mais. Esperava, espreitava e, às vezes, apontava a “moleza de uma mancha”. Os exercícios não denunciavam qualquer interesse ou sequer atenção a um tipo de habilidade ou resolução técnica implícita ou esperada; eram de outra natureza. Cabia aos presentes encontrar a sua colocação e disposição particular ante cada enunciado, estar pronto a ser ‘exercitado’ por ele e a determinar o seu território específico – éramos levados a propor.

Antes de mais, em ambos os casos, estávamos na presença inicial de uma forma escrita – mínimas informações, descrições, propostas. Às vezes excertos literários. O desenho começava muito antes do contacto do riscador com a superfície, num tempo que o precedia e lhe era independente. Era necessária a leitura e a convocação dos meios certos para dar resposta; engendrar o próprio exercício a que me iria sujeitar. Uma condição que implicava não só a destreza da mão e a afinação do olho, mas que exigia a constituição de uma posição relativa ao próprio desenho e à sua prática.

¹⁵ Em 2013, no primeiro fascículo publicado por ocasião da exposição SEM DATA, na Fundação Carmona e Costa, Thierry Simões diz:

—Sim, é o próprio silêncio, e estava no ar. Não se pretendia mudar o aluno, não se pode mudar o aluno, que o aluno faça, que o aluno não faça, não pode ser mudado. Tem de se colocar no ar, deixar o ar impregnar-se do próprio mistério, e o aluno faz o resto. O aluno, sim, a quem é dada a aula. Dada verdadeiramente. Teríamos de ensinar tudo para termos a certeza de ter ensinado alguma coisa. Teria de passar por um ensinamento total, portanto é praticamente impossível, não é programático, tem de se deixar que o aluno se impregne desse ar, e não o mudar, sobretudo. Porque no berço do mistério está a razão pela qual ele está ali. Em bom rigor, ele está expectante, ele empurra aquela porta. Por si, terá de voltar ao gesto que o empurrou para aqui. Não pode ser desviado. Entrar numa escola é precisamente o retorno ao espaço do mistério e temos de permitir que a coisa se revele.(p.14-15)

No enunciado: “o desenho de um objecto fora do nosso alcance, mas visível e visto por outro, num outro ponto de vista”¹⁶ —, omitindo mais do que declara, ou declarando cuidadosamente todas as omissões —, o primeiro problema poderia estar em ordenar as faltas e as presenças; onde e como fixar a atenção. Se tomado como ‘convite a’, deveria levar a um processo de adivinhação, a desenhar o objecto implícito. Isto se nos colocássemos dentro, como o primeiro dos presentes, que vê quem vê, e pode, pela leitura do olhar do “outro”, aproximar-se do que lhe é directamente vedado ver. Talvez desenhar o ‘desenho que outro vê’, e ser visto a vê-lo por nós.

De fora, retirando-nos do que seria “nosso”, estava a possibilidade de desenhar o dispositivo dos três elementos; determinar as suas posições relativas, e revelar o que impede o objecto de ser visto pelos dois em simultâneo. Ou então nada disto, e retomar o mistério daquele desafio escrito como anúncio do que seria o próprio carácter do desenho — apenas visível para quem o vê.¹⁷

O esforço de ‘matutar’, de se demorar até se encontrar ‘disposto a’, era onde residia o meu interesse, o foco da persistência. Acompanhava-me sempre a desconfiança e a insatisfação frente às leituras mais imediatas, operativas e apaziguadoras da mão executante, sem dúvida ou derrota. A ‘superfície’ destes enunciados fazia suspeitar da existência de outras ‘camadas’, não dadas, mas dispostas para/a serem desveladas.

Raramente lançava mãos ao trabalho durante as aulas. O que ali, naquele tempo, se passava excedia o âmbito dos exercícios propostos. O desenho dava-se em toda a sala e no que nela acontecia; clarificava-se e apresentava-se numa constelação de relações em permanente mudança. Indícios se iam acumulando de que o desenho escapava à marca visível, como coisa a revelar na e pela superfície. Suspeitas dispersas num corpo que começava a gerar em si, em completa imobilidade, uma nova organização e disposição para um desenhar sem mão.

Entretanto, entrara num processo de diluição de figuras (até porque neste contexto não havia necessariamente modelo explícito ou implícito); confirmava que nem objectos nem corpos detinham a minha atenção, que o que me prendia ao desenho tinha outras propriedades. Nenhum interesse pelas memórias, imagens, ou por emoções projectadas internamente; nada de pré-visões.

¹⁶ Enunciado de Thierry Simões, entregue numa aula no ano 2002/2003

¹⁷ “(...) that if a man draws a door on a rock/ only he can pass through it./ Anyone else who tries// will crash into the rock.” Excerto do poema “Cartoon Physics, part 1”, de Nick Flynn, em *Some Ether*, publicado por Graywolf Press, 2000.

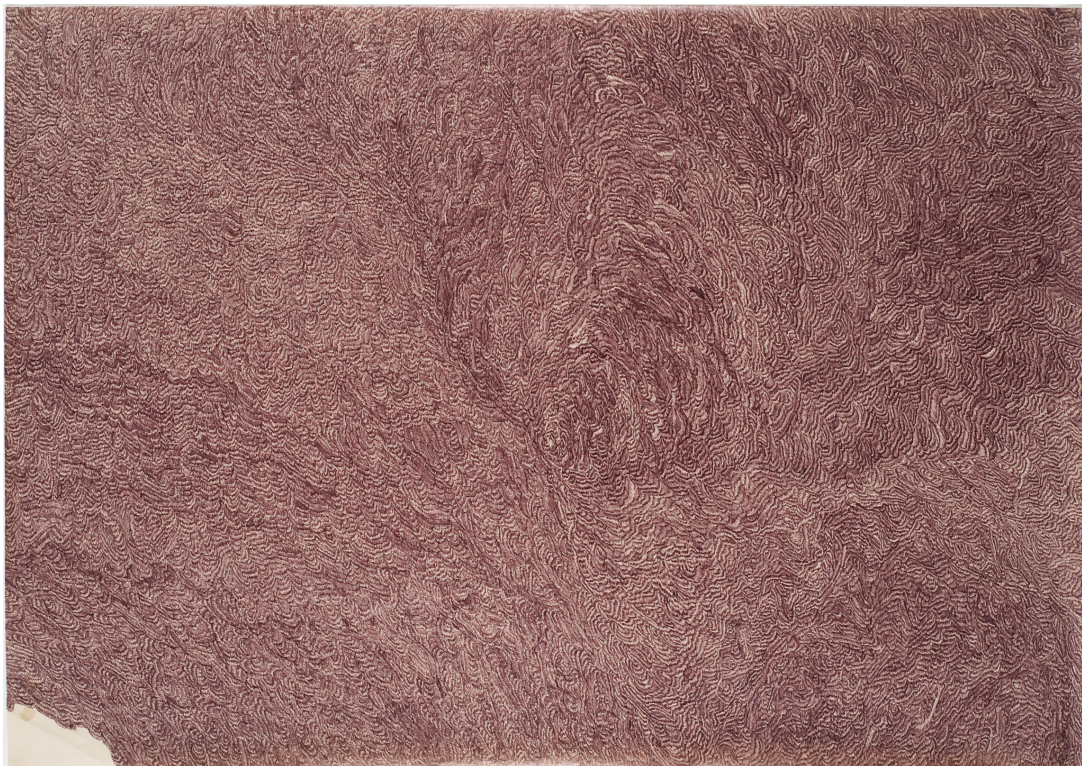
Com os enunciados escritos deu-se um recuo, um descolamento do desenho do momento da produção da marca visível, e, em simultâneo, um progressivo desvincular de referentes ou modelos representáveis.

Dois acontecimentos paralelos e coincidentes no tempo se começaram a dar: por um lado, mudou a forma como me debruçava sobre a superfície, por outro, ofereceu-me um novo tipo de ‘actividade interior’, autónoma em relação ao acto de inscrever, que se tornava mais complexa e distinta já dos primeiros esforços de ‘decifração’ dos exercícios.

2.3 Primeiros Desenhos – Desvio à Representação

“Em todas as formas de representação uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro de um outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca.” (Gil, F., 2000, p.12)

A primeira resposta significativa de desvio à representação deu-se por meio de uma prática de duração, permanência, repetição e variação; sem modelo, referente, memória ou imagem mental a convocar: tratava-se de trabalhar à tona, com atenção aguda no menor contacto produtor de marca e nas cambiantes possíveis, dentro da regularidade do gesto, num labor contínuo sem quebra; de perscrutar a inscrição do riscador na superfície, e, por aí, ir aferindo a orientação do gesto, sua intensidade e extensão, formadas da especificidade de cada acontecimento na superfície do papel. Era aí que a relação olho-mão tomava e ia descobrindo aspectos novos; procurava então um tipo de afinidade, de sincronia máxima, através de movimentos mínimos, só pulso, micro contactos, reações ínfimas a orientar a sua expansão. O olho, confiado à ponta do riscador, marcava, via e decidia o crescimento orientado da mancha, em instantes.



3. Marta Caldas, s/título, esferográfica sobre papel, 43x61cm, 2005.

As superfícies escolhidas deveriam sempre prestar-se à impossibilidade de antever um fim, um limite; deveriam poder-se somar, acumular ou subtrair, enrolar ou desenrolar. A simpatia por Penélope era óbvia, e as suas relações com o desenho já tinham sido denunciadas; embora existam relações potencialmente mais extensas e complexas, atinha-me à leitura da sua acção como dilatação engendrada do tempo.

Mais do que o resultado visível, perseguia o gesto de concentrar o esforço num exercício virtualmente infinito, de pequenas oscilações, e permanecer num território que exigia mínimas variações, conduzidas com rigor por meio de uma aparente repetição, com a disposição do desbravador, distinto do corpo mecânico ou do gesto automático que dispensam a atenção aguda e o desvio consciente da eficácia repetitiva.

Os desenhos eram simples testemunhas que restavam deste exercício de procurar o que apenas se reconhecerá depois de o haver feito.

2.4 Do Equívoco

Em paralelo, desenvolvia-se algo, não totalmente acidental, como consequência tornada meio para chegar ao necessário; um tipo de inclinação, de procura orientada do que seria a natureza do desejado – a compreensão do desenho por extenso, como ‘processo’ autónomo e prévio à inscrição. Seria impossível abordar a formação desta inclinação sem uma rápida descrição de uma experiência, em torno da linguagem, que a confirmou.

Embora nunca tenha sofrido de nenhuma incapacidade auditiva, estava, naquele período, numa tal afinação da atenção,¹⁸ num excesso de acuidade dos sentidos, que me pulverizava numa soma de entremeios. Assim, acontecia-me ‘ouvir mal’, tomar uma coisa por outra e encontrar uma fenda, um desencaixe na estrutura inteira de uma frase; ouvir o embate das palavras nos acontecimentos, provocando um desvio significativo. Um simples choque deformava e descolava o significante do referente, ou o significado do sentido na frase, formando um vazio, um intervalo por sondar; cada palavra pronunciada activava, subitamente e em simultâneo, todos os aspectos evocáveis, e forçava as demais a torções, num plano nunca visto – encaixes e intervalos de qualidades distintas.

O equívoco, como recepção desviada, ou desviante, dava acesso a uma extensão imprevista da própria língua que se soltava da sua eficácia comunicativa. Tratava-se de um acontecimento simples, contingente, que preparava e exercitava uma atenção aguda a relações e tensões mínimas entre elementos que eram por ele atraídos; um exercício independente do registo visível na matéria e que não decorria do/no acto de inscrever, ainda que pudesse verter-se e prolongar-se nele.

Desde a vibração do tímpano ao abalo significativo mais interior, recebia este ‘mal-entendido’ como ‘mais-valia’ da língua e não como angústia que procura alívio no retorno à ordem reconhecível, ou como acontecimento a ignorar.

A existência de T.S. no espaço ajudava substancialmente a que isso se desse. Era sempre difícil perceber em que momento o francês escorregava pelo português ou vice-versa e se tornava indiscernível, uma língua nova, cheia de deslizos e falhas; o tom e a cadência hesitante da sua voz ajudavam a abrir fendas. No esforço de o acompanhar construía naturalmente frases incompreensíveis ou simplesmente lacónicas. Contudo, o que

¹⁸ Esta atenção que treinava meticulosamente surgiu da importância que reconheci no que o Thierry S. apresentava como “agentes do desenho”, e que entendi como sendo tudo o que participa e determina o curso do desenho, na singularidade do momento, que desenha a disposição no tempo, o tempo todo. Uma porta que se abre, uma corrente de ar... um espirro.

prendia e interessava não era a reconstituição do que fora pronunciado para lhe perceber um valor, intenção ou lição: a aprendizagem dava-se exactamente nesse acontecimento – gerado pelo equívoco – que me dava acesso a um território peculiar.

Resultavam desses equívocos pequenas unidades linguísticas torcidas, que operavam como distensores da tensão incomum, formada de elementos da mesma fenda-frase. A propriedade elementar desta, que a distinguiu e recortava das demais, estava em constituir uma zona de deslize do referente, sentido e significado na própria unidade do texto, formando assim um campo de vibração, dilatação e estiramento, que tornava a frase potenciadora de múltiplas articulações em diferentes direcções, mesmo sobrepostas e cruzadas. Eram precisamente essas as qualidades que serviriam de exercício nesse espaço interior — espaço onde ecoavam os efeitos/ricochetes do equívoco.

(...) não é uma fuga, não é escape nem esconderijo, não é passagem fabulosa para outro mundo, a outro nível de delírio ou para aventuras ainda ou mais estranhas do que este. Mas, desde que começa, a lógica se inverte, todo tempo se distorce e mesmo o plano da realidade. Cava-se, e extrai-se solo, mas por adições, associações novas, rearticulações... e cava-se para a liberdade, que não há no ar. A própria imagem do labirinto é-o mais do tempo do que no espaço; pela escolha a fazer entre todo o tipo de elementos que na lenta queda surgem simultânea e profusamente, e que só se agregam como soma lúcida mediante afinidades, entre si e com o enigma, de acordo com túneis e corredores (...)

Carta ao mau ouvinte, Manuel Rodrigues, 2012¹⁹

A 'entrada' nesse território peculiar, nesse espaço interior, fazia-se acompanhada de uma sensação próxima da vertigem fisicamente sofrida, uma falha que lançava o corpo no vazio da fenda sem apoio. Os equívocos geravam um deslize do plano da realidade, um desajuste que era preciso perscrutar e perseguir o efeito. Imóvel, após a dissolução das palavras, experimentava esse território composto apenas pelo que permanecia enquanto 'relação entre', disposições, tensões e transformações. Um mecanismo imparável de ligações e deslocamentos sondava as vibrações, os truncamentos e sobreposições que

¹⁹ Excerto do texto escrito para a Exposição “A Loiça dos Mortos”, que realizei em 2012 no Museu Geológico, Lisboa. (Anexo II página 84)

ecoavam; manobrava posições e atentava nas transformações geradas por contacto ou contiguidade: era a própria activação do desenho.

O equívoco, embora de natureza verbal, não gerava um jogo linguístico de articulações possíveis ou de exploração semântica, mas a passagem para outro plano, um composto que exsudava do imediato sentido ambíguo das palavras.

Como enunciava Gilles Deleuze (2000) a propósito de Lewis Carroll, “(...) coisas e palavras dispersam-se em todos os sentidos, ou, pelo contrário, unem-se em blocos indecomponíveis”(p.36).²⁰

A matéria com que trabalhava era disforme, fugidia e confundia-se com o próprio ar inalado, os ritmos musculares, dilatações na carne. Mentalmente, dominava um negro indivisível que se traduzia na saturação de elementos convocados, de ordens distintas, que pelo seu número e presença excessiva anulavam as marcas da sua distinção. Palavras vibrantes, sons evocados, figuras, mínimas percepções, sensações, temperaturas e texturas, surgidos de um só golpe e num tal excesso que produziam uma massa informe de relações e qualidades, separadas e exorbitadas dos elementos. Era nesse negro mental e nos efeitos sentidos no corpo que operava esta manobra interna; não só um efeito sofrido, mas efeito conduzido, orientado — desenhado.

Mais próximo do tempo que do espaço, neste território-processo, uma verticalidade era percebida – em altura ou por camadas escavadas, ligadas e fundadoras umas das outras; passava-se de um momento a outro, numa cadeia de íntimas ligações, a várias velocidades. Sem delineações espaciais, era uma sucessão, um atravessamento de articulações, amplitudes, sobreposições; movimentos de variação permanente, de contactos entre qualidades que, obedecendo às suas particularidades, se alteravam na relação com as demais; nada havia de impulso, de activação ou mobilização da mão para a inscrição numa superfície.

Dominado este mecanismo, e compreendido ele mesmo como desenho, tornava-se desnecessário o equívoco contingente como activador. Transportava-se permanentemente, o próprio corpo se transformara em gerador de 'distensores vibratórios' e de espaço para o seu exercício. Embora se tratasse de um processo/desenho interior, sem vestígio visível, reflectia-se na própria prática e nos exercícios de inscrição: a superfície era um plano aberto a acontecimentos, desconhecidos à partida, mas herdeiros de qualidades e

²⁰ A referência, aqui, a Lewis Carroll é particularmente pertinente pela analogia que eu própria montava entre a queda da Alice na toca, perseguindo um coelho incomum, e o acesso, por meio do equívoco, a este território-processo interior. Em ambos os casos se abria uma outra ordem em que “há coisas que explodem ou nos fazem explodir” (Deleuze, 2000, p.36).

mecânicas geradas internamente. Um tipo de rarefação, massa, densidade, opacidade, dispersão ou concentração, focavam e dirigiam o gesto que marcava, uma vez reconhecido o material certo para o lançar. Assim como uma forma de proceder, ia aproximando elementos distintos que provocavam e determinavam o curso dos desenhos através do reconhecimento, reforço ou diluição de tensões e relações — sempre numa constante atenção aguda às propriedades variáveis dos elementos, por aproximação ou afastamento. Desenhos nunca pré-vistos que se formavam justos à superfície que os revelava e que colocavam infintos problemas de articulação.

O material escolhido deveria responder à amplitude necessária do gesto, à exatidão e contenção da marca, à velocidade, densidade ou transparência; do carvão ou grafite em pó à mina, a escolha era resposta afinada a estas necessidades exactas.



4. Marta Caldas, desenho da série “Loiça dos Mortos”, exposta em 2012 no Museu Geológico, Lisboa. Grafite sobre papel Fabriano, 100x70cm, 2011.

Seria impossível fazer dos desenhos território de representação do processo interior. Este, não era produtor de imagens nem de formas representáveis, sensações ou emoções traduzíveis em matéria ou aparência visível — talvez motor insuficiente para o acto de desenhar. Os desenhos eram o desdobrar para fora, para a visibilidade e matéria, de um procedimento e acontecimento internos. No seu exercício à luz, já não operava no campo do indiscernível, mas no da separação e distinção, na fixação de zonas-entre, de contacto/afastamento, como na sua disposição e contenção num espaço delimitado. Era o próprio fluir do desenho que se formava e que era comum a ambos os planos: a leitura, manobra, formação e provocação de qualidades variáveis em tensões distintas.

Rematando: um tipo de corpo receptor, uma inclinação ou atenção, reconhece no equívoco um acesso amplificador que permite clarificar e compreender o desenho enquanto extensa e constante manobra/leitura; como grande jogo de penetração e construção de estratos que estiram tudo e provocam múltiplos contactos, que constroem uma ‘óptica’, um modo de ver escavado sob a camada da evidência; como procedimento que se instala no corpo, sem imagem, que se escoia e fixa num outro corpo/superfície pelos meios mais justos.

2.5 Textos Acompanhantes

— *que espécie de nome se experimenta?*

— *Forcément un Chevalier Meuble*²¹

Tornado autónomo do equívoco, que inicialmente o provocava, passei à activação intencional do processo, nomeadamente, através da escrita ou da apropriação de textos curtos. Estes, exactos no campo omitido, na acomodação de zonas de falha, guardavam por isso uma margem de variação e vibração constantes; a abertura para um território por sondar; formavam uma frequência, um tom, uma cadência que exorbitava e pairava como acompanhante persistente da prática do desenho.²²

Esses textos, sobretudo os por mim escritos, eram-no com a atenção máxima de quem procura na linearidade um fio atreito a bifurcações e desdobramentos. Sempre condensados, com enorme margem circundante, nunca permitiriam a continuidade; eram inscrição apertada que traziam consigo os meios da possível expansão labiríntica.

Contudo, não se tratava de um modo de operar circunscrito à escrita ou de alguma forma exclusivamente atento a esse território. Era zona flutuante de fixação de falhas activadoras e comunicantes com a prática do desenho, sem autonomia formal²³.

A este propósito, a figura de Raymond Roussel é central na minha aproximação à escrita e inscreveu-se como ‘bomba metódica’ no modo como podia (en)tender e desenhar a língua; segundo um biógrafo de Roussel, “a linguagem desconjunta-se toda, abrindo sob as palavras alçapões no fundo dos quais corredores sucessivos nos transportam para a câmara quadrada de um labirinto...”.²⁴ Camadas e camadas, que se desdobram em rodapé, em jogos finos de múltiplos sentidos e de (dis)torção trabalhada com precisão — um

²¹ Marta Caldas. Texto acompanhante da exposição “ii”, no projecto o Armário, Lisboa, 2015

²² Os desenhos eram executados segundo o mesmo procedimento descrito nas páginas precedentes.

²³ A partir de 2016 a escrita torna-se território próprio e autónomo na minha prática, desvinculando-se totalmente dos desenhos, não voltando a aparecer sob nenhuma forma junto destes. Em 2019 publico o livro *Assembleia* e em 2020 *E aquáticos*, ambos editados pela Douda Correria.

²⁴ GOMES, Manuel João. Introdução ao labirinto de Raymond Roussel. in ROUSSEL, Raymond. *Novas Impressões de África* Lisboa: Fenda, 1998 pag.10

“mecanismo de associações microscópicas”²⁵. Como diz Raymond Roussel numa carta de 1922 a Michel Leiris, prefere “o domínio da Conceção ao domínio da Realidade”²⁶.

No seu “Como escrevi alguns dos meus livros” Roussel explicitava cuidadosamente o seu método para que pudesse ser explorado por outros, no futuro:

Escolhia duas palavras parecidas (que fizessem pensar nos metagramas). Por exemplo *billard* e *pillard* (bilhar e larápio). Depois acrescentava palavras semelhantes, mas tomadas em dois sentidos diferentes e obtinha duas frases quase idênticas. (...) Encontradas as duas frases, tratava-se de escrever um conto que começasse com a primeira frase e terminasse com a segunda. Ora, era à resolução deste problema que eu ia buscar todos os meus materiais. (Roussel, 1988, p.124)

Para Michel Foucault (1986):

Comment j’ai écrit certains de mes livres jouant le même rôle que la seconde partie des *Impressions d’Afrique* ou les passages explicatifs de *Locus Solus*, et cachant, sous prétexte de révélation, la vraie force souterraine d’où jaillit le langage. Il se peut aussi que la révélation de *Comment j’ai écrit* n’ait de valeur que propédeutique, formant une sorte de mensonge salutaire — vérité partielle qui signale seulement qu’il faut chercher plus loin et dans des corridors plus profonds (...). (p.14)

Não me tendo proposto a “explorar com proveito” (Roussel, 1988, p.123) o método descrito, reconhecia-me, sobretudo, próxima da disposição, quer para o rigoroso jogo da língua que escava e funda estratos comunicantes sob uma primeira camada armadilhada, quer para uma cadência de variação e de geração de matéria trabalhável, surgida do próprio mecanismo activado — uma auto-alimentação.

A contiguidade constante entre estruturas de natureza verbal e desenhos nunca testemunhou uma relação dependente nem um par mutuamente esclarecedor; com as suas

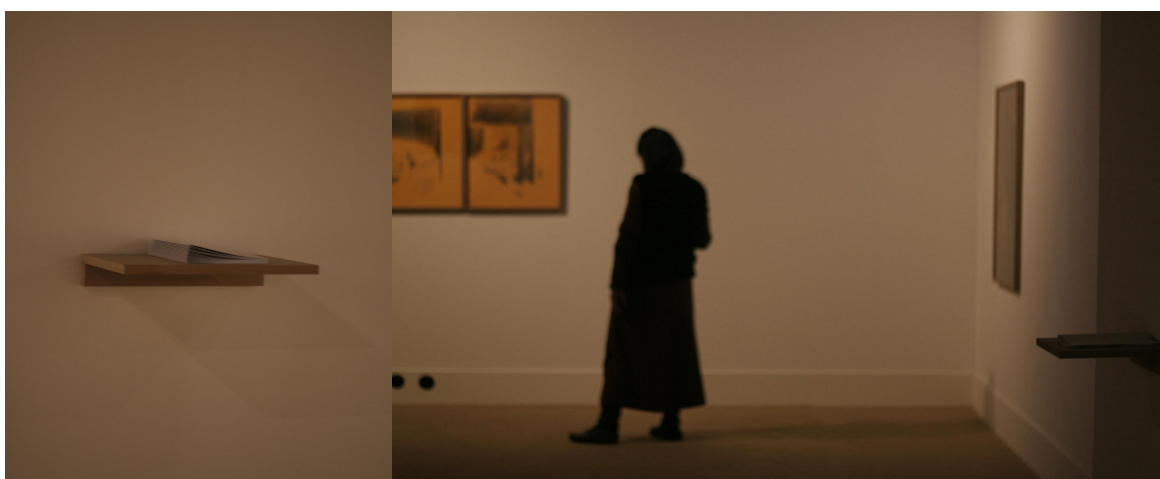
²⁵ DALI, Salvador. Número 6 da Revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* citado por GOMES, Manuel João. Introdução ao labirinto de Raymond Roussel. in ROUSSEL, Raymond. *Novas Impressões de África*, Lisboa: Fenda, 1998 pag.13

²⁶ Carta mencionada por GOMES, Manuel João. Introdução ao labirinto de Raymond Roussel. in ROUSSEL, Raymond. *Novas Impressões de África*, Lisboa: Fenda, 1998 pág.12

específicas cargas e domínios, eram elementos distintos, ligados, não como causas/efeitos do outro, mas por uma fina e longa afinidade rarefeita, que, e porque afins, se alimentavam reciprocamente.

A vizinhança e coincidência no tempo entre desenhos e textos estabelecia uma tensão que fazia vacilar uns e outros nas suas próprias gramáticas e fronteiras. Embora autónomos, quando contíguos, formavam uma tensão, que amplificava as qualidades que reconhecia em ambos.

Com relações esquivas à evidência, textos e desenhos acompanhavam-se, alheios à função redundante de um título: “Bocal de pêches”, “La Vague verte”...²⁷; potenciavam-se e comunicavam, estabelecendo zonas de intervalo e sobreposição, que orientavam a recepção do desenho, enquanto articulação de ‘relações’ que se inscrevem autónomas das marcas evidentes ou possíveis.



5. Marta Caldas, vista da exposição individual “Doublet”, no Museu Geológico, Lisboa, 2013.

Até à exposição “cimo agrícola”, em 2015, os textos eram expostos na proximidade dos desenhos, quer na parede, quer pousados num lugar imediatamente visível. Reconhecia nesta disposição texto-desenhos, em contexto expositivo, a eventual possibilidade de gerar uma leitura, um outro desenho súbito, acionado por cada leitor-visitante. Já nada tinha que ver, nesse momento, com o mecanismo de convivência anterior — o da minha prática.

²⁷ Títulos de pinturas de Claude Monet

De certa forma, no momento de exposição, reconhecia um efeito próximo do que Marcel Duchamp tinha como intenção:

[...] Le verre en fin de compte n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux «esthétiques»); il devait être accompagné d'un texte de «littérature» aussi amorphe que possible qui ne pris jamais forme; et les deux éléments verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthétique-plastique ou littéraire. (Duchamp, 2005, p.34)

Texto e desenhos, na sua aparição contígua, 'perturbavam' eventualmente uma leitura sem contaminação; a visão do desenho arrastava ecos do texto e vice-versa, sem que houvesse, contudo, sombra de referência ou apoio de um no outro, podendo levar o visitante ao esforço de lhes constituir uma relação.



6. Marta Caldas, “Confirmação da lição de francês”. Exposição colectiva “Pôr a par”, no Espaço Avenida, 2008. Percurso decapado em chão de madeira e texto impresso em folha A4, colocado na parede com vidro.

CAPÍTULO III
Do Desenho aos Desenhos — A Caminho da Chegada

3.1 O Mergulho

Após as exposições de 2015, comecei a anotar aquilo que veio a ser um ‘enunciado geral’²⁸, onde atentava no que me pareciam constantes fundamentais e que divergiam, ou que não entendia da mesma forma, em relação à prática anterior. Nessas notas esbocei uma figura, cuidadosamente destilada de mim, que, uma vez disposta, permitia observar-me a uma distância crítica, sem biografia ou factos particulares. A essa figura chamei de ‘desenhador’. Não se tratava de construção que representasse uma soma de qualidades verificáveis em todos os que praticam o desenho, mas de uma delineação, abstracta e esquemática, do praticante, que era eu, com as minhas exigências próprias e auto-impostas: com as propriedades do que já praticava e o que esperava e exigia delas.

Nessa altura, cheguei a alguns pontos que me pareciam lançar luz suficiente para compreender o meu exercício constante, o modo como me ocupava e era ocupada pelo desenho. Perante a impossibilidade de lhe traçar os contornos definidos, o esforço que se segue, agora, é o de desenhar alguns aspectos que constituem o ‘desenhador’, tal como o entendo e opero. De facto, ser-me-á inevitável resvalar para um campo de entrelaçamentos, em que o desenho se manifesta, toma formas e ocupa níveis a partir dos quais dificilmente se reconhece uma ordem estável e enunciável, i.e., subordinável à palavra ou à imagem clara.

Ao longo dos anos que se seguiram à redação, esse ‘enunciado geral’ foi sendo afinado e depurado, mas também sabotado, mantendo, contudo, linhas resistentes que tentarei agora desenvolver e aprofundar. A descrição da minha prática do desenho, apresentada aqui como ‘Diálogo’, centra-se na actualidade (2023/24), nomeadamente no que se refere às características técnicas, à escolha, preparação e uso dos materiais...

²⁸ Texto escrito na sequência de duas exposições realizadas em 2015 – *ii e cimo agrícola* – e apresentado publicamente em 2017 na 2ª Conferência – Desenho, integrada no ciclo Conferências-Aulas Aberta *E Criamos Assim... Criadores e Públicos em Conversa*, organizado por Vanda Gorjão e Teresa Furtado, do Departamento de Artes Visuais e Design, e investigadoras do CHAIA - Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, na Fundação Eugénio de Almeida, Évora. (Apêndice A, página 77)

3.2 O Desenhador

Encontrar nada é. Difícil é acrescentar a nós próprios o que encontramos.

(Valéry, 1985, p.22)

Quando se liga a tudo encontra-se tudo ligado

(Zimbardo, 2003)

*(...) constatei que ele [o mestre] nunca observava o alvo,
apenas o arqueiro, como se fosse o meio mais seguro
de fazer uma leitura do resultado do tiro.*

(Herrigel, 2007, p.70)

1.

Este ‘desenhador’ emerge da leitura de si mesmo, i.e., da existência de cada um no todo que o sustenta, como desenho. Trata-se da descoberta de um corpo em contínua formação e reformação; que se desenha, se exercita e se inscreve, como parte de uma unidade que constantemente lê/convoca. Este corpo, sensível e plástico, reconhece-se pelo uso dos seus meios, orientados para a manobra de si, num movimento imparável e inevitável de auto-afinação. Dotado de uma fina atenção ao que atrai, aproxima, ou expulsa e repele, joga-se de modo a alimentar o seu contínuo desenhar. Este acto contínuo decorre não do vínculo ou confirmação do dominado, mas de um exercício que opera em área desconhecida, por sondar. A abertura e constituição desse campo descobre e institui o que não se poderia gerar, e, portanto, dar a ver/ler, de nenhuma outra maneira; que só se engendra por meio de mecanismos orientados de perscrutação constante.

Há, portanto, um desenho necessária e intrinsecamente variável, em transcurso contínuo, que vai constituindo e atravessando o corpo do ‘desenhador’, à medida que, e segundo o modo como, este o manobra; é, aliás, a sua condição — indiscernível do que tratarei aqui por ‘combinações’. Contudo, para que possam ser descritas²⁹, suspende-se, por agora, esta indiscernibilidade entre desenho e ‘combinações’, tomando as últimas por

²⁹ Não sendo possível descrever integralmente as ‘combinações’ e as suas implicações, cinto-me aqui ao que é fundamental para a compreensão do modo de operar do desenhador — de se desenhar — de forma a preparar para a compreensão da sua disposição e prática de inscrição sobre uma superfície.

modo específico de operar, que se dá de maneira regular, segundo um procedimento idêntico.

Trata-se de um jogo de peças manipuláveis, que o ‘desenhador’ actua no domínio circunscrito do seu corpo, internamente, provocado, e como tal reconhecido e marcado; num exercício constante de convocatória e afastamento, de tensão em relação, que se molda a si próprio como desenho a autogerar-se. Com as sucessivas ‘combinações’ de qualidades específicas se exercita/exerce a plasticidade do ‘desenhador’ – a (trans)formação da sua constituição; as marcas desses procedimentos inscrevem-se no ‘desenhador’ através daquilo que reforça os seus meios, que lhe permite aceder a planos desconhecidos e o que lança na reordenação interna das suas propriedades. É sempre requerida a máxima atenção à variabilidade e à transformação, que alimentam e são produto sempre cambiante das ‘combinações’.

(...) das inúmeras excitações sensoriais que nos assaltam a cada instante, apenas uma parte notavelmente pequena, e como que infinitamente pequena, é necessária ou utilizável para a nossa existência puramente fisiológica. O olho de um cão vê as estrelas; mas o ser desse animal não acompanha essa visão: anula-a imediatamente. (...) Não se detém na percepção. (Valéry, 1957, p.1405)³⁰

Numa primeira aproximação, as ‘combinações’ podem ser descritas como micro acontecimentos gerados pelo contacto e afeção, inevitáveis, entre as propriedades do ‘desenhador’ e o que é tomado por este como autónomo e independente de si – isto é, externo ao seu corpo, independente da sua vontade, ainda que em constante relação interferente consigo.

Esse contacto de elementos internos e externos, entre corpos e acontecimentos, afeta em simultâneo e em múltiplas direções o ‘desenhador’. Gera nele elementos soltos, pequenas lentes, bitolas, lançados no corpo como num tabuleiro, alteráveis internamente de diferentes modos, gerando relações não lineares, que modificam a condição inicial dos elementos postos e lançados a jogo.

No ‘desenhador’, este ‘desenho-combinação’ é formador de ordens, sempre fluidas, que reorientam a perscrutação para o que, de outro modo, não descobriria. O simples

³⁰ Nas citações do artigo “Notion générale de l’art”, de Paul Valéry, *Œuvres, Tome I, 1957*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, foi usada uma tradução de Manuel Rodrigues, de 2023, não publicada. Esta opção deve-se à qualidade e rigor da mesma.

movimento das ‘combinações’ permuta as qualidades das peças auto-convocadas, que transitam ‘entre partes’, inscrevendo-se aquelas que superam as inicialmente reconhecidas ainda intactas e separadas; estabelecem-se zonas de vizinhança, de tensão, que redefinem constantemente novas qualidades, abalroando umas e ressaltando outras.

A visão, o tacto, o olfacto, a audição, o movimento, induzem-nos assim, de tempos a tempos, a demorarmo-nos nas sensações, a agir para aumentar a intensidade ou a duração das suas impressões. Esta acção, que tem a sensibilidade como origem e fim, enquanto a sensibilidade a guiar na escolha dos seus meios, distingue-se claramente das acções de ordem prática. (Valéry, 1957, p.1406)

Nada aqui se deve confundir com a disposição para a ‘experimentação aleatória’, num espaço de ‘vale tudo’, que de uma qualquer mistura formasse compostos necessariamente inéditos. É, antes, a confirmação da própria natureza do ‘desenhador’, que nele discerne e o dirige, que o mune do necessário para constituir e atingir o seu *alvo* ou desígnio — que, afinal, nada mais é que o resultado do alinhamento e do modo como aponta e atira.

O ‘desenhador’ não cessa de se engendrar: alinha e realinha-se, sabota e volta a ordenar-se por forma a afinar melhor, tornar mais fina a sua leitura de tudo e de si, por meio de ‘lentes’ que sobrepõe, justapõe e entrelaça — é esse o seu procedimento-desenho.

Toda a exemplificação do exercício das ‘combinações’ está à partida comprometida; será sempre parcial, insuficiente e inexacta; será um esforço debalde de ordenar, arbitrariamente e sequencialmente, o que ocorre por si em simultâneos subtis e distintos estratos, num movimento fluido e constante.

Ainda assim, esboçarei uma tentativa, a jeito de hipótese e como metáfora, a partir de um acontecimento comum, o da sensação de corrente de ar. Tendo como experiência passiva o rápido e efêmero atravessamento, na sua alteração súbita de temperatura, somar-se-lhe-ia a experiência activa de isolar e fixar essa sensação, ou de a prolongar e fazer persistir no corpo, no seu preciso rasto ou registo háptico.

Aqui, através da permanência da impressão, enquanto memória sensível, percebe-se que o corpo pode articular, manejar, fazer contrastar, desdobrar, deslocar e compor as suas mais pequenas percepções; olfativas, cromáticas, sonoras, de toda a ordem. Levar este micro acidente térmico, p.ex., a descolar-se da superfície do corpo e incidir num exacto

ponto exterior do espaço — que se altera nesse contacto —, provoca oscilações e variações na forma ou na cor do que ocupar esse espaço, por contração ou dilatação, formando em cadeia um específico espectro, súbito e inesperado de resultados.

De modo análogo, a persistência no momento da colocação de um elemento isolado em contacto com outros, gera uma posição nova para esse mesmo elemento; estende-o, o que permite que se leia com e através dele. As ‘combinações’ fazem variar os limites de cada elemento como imediatamente percebido, i.e., levam-no a perder os contornos/referências iniciais. Nesta manobra de pôr em contraste, justapor, sobrepor e entrelaçar, novas qualidades se formam, outras se perdem, gerando sempre consistências e vibrações insuspeitas.

Eu adivinhava esse espírito a manejar e a misturar, a fazer variar, a pôr em comunicação, e isto ao longo de todo o campo do seu conhecimento, a poder cortar e desviar, a esclarecer, a congelar aqui, a aquecer ali, a afogar, a realçar, a nomear o que não tem nome, a esquecer o que ele queria esquecer, a adormecer ou colorir isto e aquilo... (Valéry, 1985, p.24)

São indiscerníveis as partes, ordens ou sequências temporais em todo o processo das ‘combinações’. Entrelaçam-se e cruzam-se movimentos tornando a descrição linear uma declinação, uma perda da dinâmica própria, contínua e circular, sem princípio nem fim identificáveis. Além da impossibilidade concreta da língua de acompanhar o que de si mesma se esquivava e não opera no seu domínio.

Contudo, num primeiro momento, as ‘combinações’ podem ser descritas como acontecimentos gerados pelo contacto e afeção, entre o ‘desenhador’ e o que é tomado por este como autónomo de si, um contacto que se dá entre limites, um exterior e um interior; esse contacto, é desde logo necessariamente determinado pela forma como o ‘desenhador’ lê/recebe esse exterior e o convoca a si. Em si, manobra o recebido/convocado podendo fazê-lo ainda em ligação a um plano exterior (como no exemplo dado) - testando à vista/na presença dele.

Num segundo momento, ou num segundo tipo de movimento, não dependente da contingência da afeção ou percepção, o ‘desenhador’ usa as marcas internas e procede com elas, convoca-as e manobra-as, escrutina o seu valor, exclui e inclui, selecciona de acordo com uma orientação.

No exercício constante das ‘combinações’ o ‘desenhador’ afina-se, aprende e alimenta a sua contínua aprendizagem — acrescenta a si o que pode permanecer, do modo como permanece.

2.

Neste sentido, o desenho, pelo modo como opera no território próprio do corpo do ‘desenhador’, pode ser entendido como filtro e lente, placa sensível e incisão, inscrição e leitura, em permanente afinação, formação e re-formação, num processo constante, de acordo com uma certa disposição.

“O vocábulo «desenho» transporta-se, atira-se adiante de toda a forma depositada, todo o traçado [*tracé*], como se estivesse lançado num traço que é sempre preciso descobrir de novo, ou mesmo abrir, franquear, começar, golpear” (Nancy, 2022, p.9).

O desenho, assim considerado, embora atravesse e ocupe de maneira indestrinçável o ‘desenhador’, manifestando-se e formando-se num contínuo inseparável, exerce-se e exercita-se de maneiras suficientemente distintas para que possam ser iluminadas de igual modo pela mesma luz; sobretudo na passagem entre o que opera sem marca e o que actua no plano da inscrição numa superfície tangível e exposta.

Na sua íntegra, para este ‘desenhador’, o desenho dá-se, com a convocatória dos elementos com que opera, como perscrutação do que, não estando dado, advirá com/do próprio acto de o engendrar (ler/atrair/convocar) — assim alimentando/aumentando a matéria da sua própria leitura.

O desenho, antes/depois/durante o acto da inscrição, naquilo que leva à e suporta a inscrição, reside numa fina e ténue passagem entre o que permanece informe, mutável, e a forma que de algum modo é capturável. No esforço de exsudar, de extrair, de apostar/arriscar, o desenho gera a sua marca e fixa-a no plano ordenável: sem nunca sair do estreito lugar onde reside/canal em que circula; sem nunca se deixar tomar ou confundir com as marcas que provoca e deixa.

A disposição deste ‘desenhador-desenho’ excede e transvasa o contínuo desenhar-se interno, para o opaco de uma superfície onde melhor se inscrevem as marcas de um processo dialógico.

Ainda que, como modo de desenho específico, as ‘combinações’ sejam distintas do procedimento à vista de uma superfície de inscrição, não há corte temporal ou de qualquer outra ordem; ambos os planos estão no contínuo exercício do desenho, na sua extensão, na maneira como ocupa o ‘desenhador’ e como nele se manifesta de modos diversos.

3.3 Diálogo

*Ao mundo (visível) só quero ir buscar forças — não
formas, mas de que fazer formas.*

(Valéry, 1985, p.102)

À luz do trajecto do meu trabalho nos últimos anos, pude testemunhar a sedimentação dos principais traços da minha própria disposição e modo de operar — aqui atribuídos à figura do ‘desenhador’ —, e como esta se articula com uma noção de desenho que exige declinação, o seu exercício numa superfície, com condições e regras específicas, determinadas por si; regras a que se quer expôr, e que exigirão a atenção e o trabalho de exploração, em tensão e diálogo entre o que a matéria vai oferecendo/negando e o que/como lhe devolve cada gesto lançado. É, portanto, necessário um lado visível, delimitado, afastado do corpo, um ‘par’ resistente que coloque problemas; há que circunscrever um outro plano de acontecimentos.

Para a presente série — intitulada “a necessidade absoluta de Ismael partir a bordo de um baleeiro” —, as superfícies foram preparadas com uma camada de gesso acrílico para redefinir os limites e alterar as propriedades do papel. A absorção é menor e a tensão dupla em relação ao limite da folha. Foi guardada uma margem até ao corte, mais densa e quente; este duplo limite reforça uma certa contenção e concentração no campo de intervenção. A mão intervém com pó de grafite — de uma única dureza —, que acompanha e se presta às variações de luz, densidade e velocidade, marcando em gesto imediato. Os lances são executados controladamente de um só golpe; a marca é rápida, sem hesitação ou dúvida; a mão arrasta e prime o pó contra um perfil ou vedador, atenta às qualidades da forma-contraste, não pré-vista, que se gera; limites recortados, barreiras, retentores circunscritos do pó; corte exacto onde a mão embate e estanca. Dupla mão que, a dois tempos, recorta e prepara a circulação e a pressão de uma matéria volátil, que, arrastada, responde com rigor e se fixa ao peso exercido sobre ela.

A técnica, simples ajuste e alinhamento dos meios, é depurada de maneira a circunscrever um espectro de contrastes numa matéria/superfície constante e uniforme. Uso aqui o termo ‘forma-contraste’ para reforçar o carácter não só de separação /circunscrição da forma, mas do imediato contraste que procura e torna evidente, quer com a superfície em que se inscreve quer com as demais formas que estejam/venham a ser

inscritas; cada uma deverá operar, pelo contraste que gera, uma transformação nas precedentes e pressionar as seguintes, criando e alterando as relações de força e tensão entre elas. Todas as marcas se inscrevem numa única ‘camada’, nenhuma a excede com acumulação de matéria (formando relevos) nem vinca a superfície (sulcando um estrato mais baixo); a pressão e peso não se denunciam ou tornam evidentes desse modo.

A superfície, onde as forma-contraste se dão e fixam, é o par neste jogo dialógico. Diante desta, dispõe-se um corpo esvaziado de imagens, figuras, emoções, memórias ou formas pré-vistas e a reproduzir, que opera, rente aos olhos-músculos, um campo de forças.

O primeiro lance — primeira forma a inscrever em cada desenho que se começa — é uma interrupção precisa da extensão e vibração do branco, aparente receptor de tudo. Esta forma-contraste gera-se de algo como uma contração, lida nessa extensão e que altera a primitiva qualidade desta extensão. Um campo de forças começa então a operar com este elemento evidente; forças, no entanto, desde logo orientadas pelo primeiro lance inscrito. De facto, o que exige a este primeiro lance — uma vez que já vem de alguma maneira preparado pela última intervenção, do desenho anterior —, é que me coloque perante um problema novo, uma nova lente, que me suscite outras leituras, inevidentes à partida, sobre o modo como pode prosseguir.

O olho — estrutura sensível receptora, atenta à superfície — funciona em extremo estrabismo, no ponto exacto da fina tensão entre a visibilidade da marca inscrita e as forças que se libertam à vista desta. Alheado da pretensão de organizar formas ou efeitos, o olho foca-se nas qualidades da forma-contraste e age sobre ela, como músculo apto³¹ que arrasta, pesa, aligeira, divide, contrai, estende, desdobra e faz vibrar; testa e exercita a variação e o potencial do que inscrito se debate no branco circundante. À forma-contraste não é reconhecido nenhum valor à partida, excepto o da qualidade de se transformar. Múltiplas tensões são exercidas e escrutinadas, fazendo variar a forma marcada e a sua relação com a superfície. O que se persegue é a vibração exacta que a forma deverá ter naquele preciso ‘em torno’, no momento em que se encontra, e que será potenciada pela forma que a ela se somar.

³¹ “O olhar não segue uma linha no espaço visível. Vai e vem, poisa, desliza, retira-se, contrai-se ou amplia-se, vacila, quebra-se, retoma-se, recomeça a seguir uma sombra ou um móvel, multiplica-se” (Gil, 1986, p.221).

A primeira forma-contraste, como as que se sucederão, deve oferecer resistência; amiúde, perdura como única na superfície durante muito tempo. Não é possível avançar para o lance seguinte sem que estejam dominados o seu valor e plasticidade, assim como a variação que esta suporta, i.e., sem as condições para uma resposta precisa, necessária e justa às forças que sobre a forma-contraste se exerceram. Não se trata, portanto, de um acto contínuo, de uma continuada intervenção visível na superfície, com um ritmo marcado a prolongar até um fim preciso em vista.

O jogo das forças, na sua virtualidade, é constante na medida da disposição. O olho perscruta sem nunca ver-projectar na superfície qualquer sombra ou forma fantasma. No exercício orientado de leitura (convocatória e manobra) de forças, acumulam-se qualidades dirigidas à forma-contraste seguinte, que surgirá no tempo necessário da sua constituição. É por este exercício que posso discernir a aglomeração das propriedades que a forma-contraste seguinte deverá aportar, e que a irão gerar, acompanhando o fluxo das forças e a tensão reconhecida como a exacta a inscrever. Começo por isolar e focar o ponto onde deverá ser lançada; a sua extensão, densidade e intensidade. Tudo isto alinhado, passo ao plano da mão, da execução do ‘vedador’ — perfil/limite impenetrável pela mão no seu gesto de marcar —, que garante o espaço intocado em cada lance.

O lance não se inicia logo na superfície a desenhar. Não é imediatamente gerado no lugar — onde se fixará pela ação da mão que o irá marcando e vislumbrando, podendo desviar-se no curso do seu movimento. É inicialmente inscrito e recortado como peça solta, distinta da superfície, a que se irá sobrepor por escassos momentos.

Conserva-se sempre o mistério na ação mediadora da mão em resposta ao plano das forças: é preciso confiar-lhe a matéria, a geração e inscrição da forma-contraste. A mão, na acção de fazer aparecer à luz, delimita uma forma não pré-vista, aferida do composto das qualidades que deve ter. A circunscrição deste ‘vedador’ é alinhamento, procura orientada de um tipo de fronteira/corte numa extensão, que inevitavelmente emergirá como forma delimitada, mas, sobretudo, se fixará enquanto contraste.

É difícil prever ou avaliar a amplitude, o valor ou as qualidades geradas por cada lance antes da sua consumação. Em cada forma-contraste inscrita, confronto-me com os limites e propriedades da matéria, e com a surpresa decorrente do próprio gesto de lançar mãos à superfície. Apostar no rigor máximo, tendo como garantia que se o alinhamento for o certo a forma será a justa, é a regra.

A forma-contraste deverá ser precisa. Um dos modos de aferir dessa exactidão está em revelar-se capaz de forçar a re-avaliação das precedentes, de provocar tensões distintas e a formação de novas qualidades. O segundo lance introduzir-se-á no intervalo exacto que mais exija uma amplificação do campo de variação da primeira, e assim sucessivamente.

A precisão, aqui, não está retida num qualquer rigor dirigido à execução; nunca se encontra por ‘conformidade com’; não tem um referente ou resultado expectável. Trata-se de uma exigência e disposição constantes para conduzir e alinhar os ‘planos’ — o das forças e o das formas/matéria — e a evolução do diálogo entre eles, segundo as qualidades e meios próprios de cada um; de uma fina acuidade no reconhecimento da variabilidade e na geração da forma-contraste, como elemento-força que se dá e se posiciona alterando as tensões e relações, potenciando a continuação do desenho.

A precisão é a atenção à especificidade da (trans)formação em curso, ao que na superfície se vai alterando em resposta ao exercício das forças, à afinação de cada lance, que exigirá a re-leitura permanente. Lançada e inscrita, a forma-contraste introduz sempre uma re-ordenação de relações; potencia ou anula tensões e equilíbrios, conforme se justapõe, sobrepõe ou entrelaça às demais. Obriga a uma sensibilidade aos contrastes, às distâncias e vizinhanças, às circunscrições, às transparências, às qualidades ‘entre’ formas — supõe uma escuta ao que podem ‘dizer’.

Este diálogo ocorre enquanto subtil passagem/atravessamento do desenho, que se move entre o campo das forças e o das formas-contraste inscritas, exercitando-os e abrindo um no/ao outro, num movimento que perdura acompanhando a constante potenciação, lançada pelas formas às forças e pelas forças à formação da forma: dois planos se aferem, ajustados às suas qualidades e condições, na afinação máxima dos seus meios.

Em momento algum há mais que um lance de inscrição de cada vez; não é possível antever. Se acaso se antecipassem como desenhos dados já completos, sucessões de formas esboçadas até um fim, seriam com certeza abandonados. A mão recusa-se a executar orientada para um desfecho ante-visto ou já vislumbrado — sabota o gesto precipitando-o na falha: “Ne pas avoir l’âme d’un exécutant” (Bresson, 2023, p.16). O desenho acontece e dá-se entre e em cada lance, com distintos e imprevisíveis intervalos de tempo, numa perscrutação constante da “coisa mais intensa ou mais exacta do que a coisa dada” (Valéry, 1979, p.21), numa cadência lenta.

Cada desenho impõe os seus próprios tempo e ritmo; não se dá a ver/ler por mera insistência ou longa permanência diante a superfície. Gera-se numa cadência intercalada

pelas investidas da mão e pelos seus silêncios — dois, três lances encadeados, em poucas horas, podem ser precedidos por dias de exercício e espera sem marca possível.

No seu desenvolvimento individual, os desenhos colocam problemas únicos, montam emboscadas à sua leitura, exigem a resposta precisa, e, sobretudo, o desvio da harmonização fácil das formas e de efeitos especiais e ofuscantes: “Un ensemble d’images bonnes peut être détestable” (Bresson, 2023, p.24). Assim procedo até ao esgotamento do desenho diante de uma superfície, momento em que mais nenhum lance, por não ser exigido, se poderá consumir.

Os desenhos são, portanto, o que resta visível, a lenta sedimentação de um jogo que avança justo à sua não consumação: acontecimentos nesse outro desenho, que se movimenta para si mesmo, que escapa à satisfação da superfície e dos resultados, reenviando-se para a origem. Os desenhos são partes intermitentes do meu desenho. O desenho no movimento perpétuo em direção a si mesmo, que se exige.

3.4 A Necessidade Absoluta de Ismael partir a Bordo de um Baleeiro



7. Marta Caldas, I, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



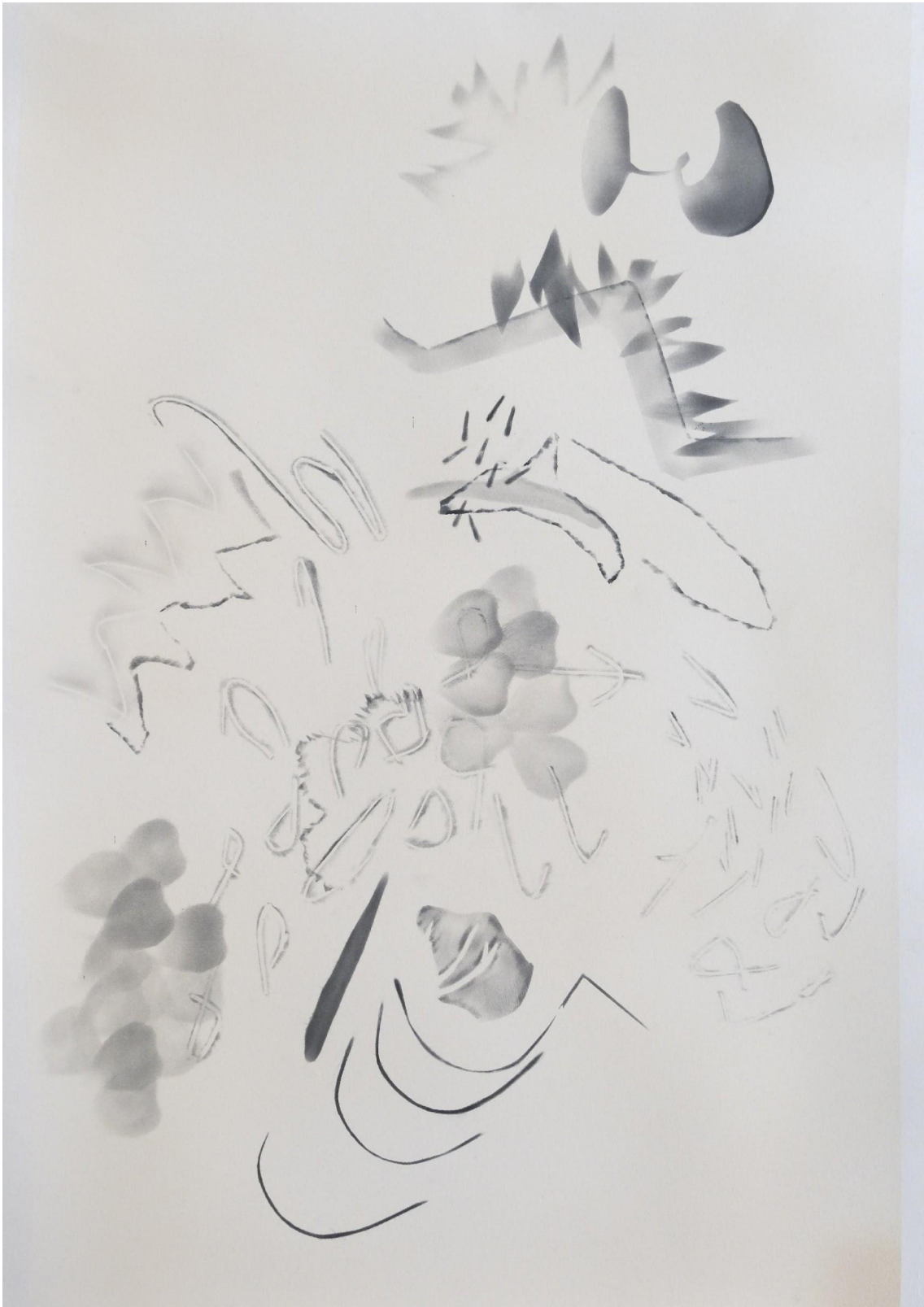
8. Marta Caldas, II, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



9. Marta Caldas, III, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



10. Marta Caldas, IV, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



11. Marta Caldas, V, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



12. Marta Caldas, VI, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



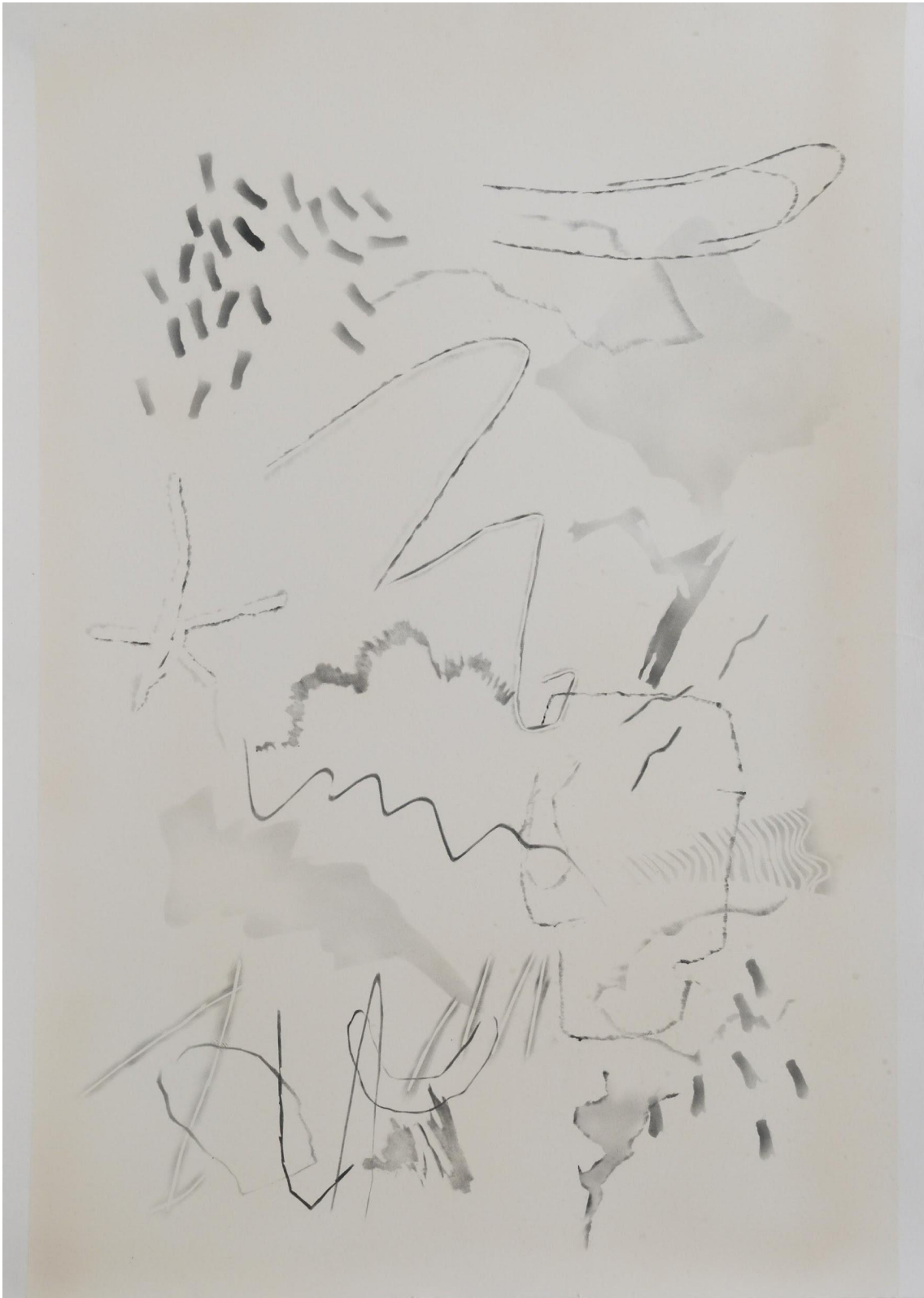
13. Marta Caldas, VII, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



14. Marta Caldas, VIII, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



15. Marta Caldas, IX, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.



16. Marta Caldas, X, grafite em pó sobre papel fabriano rosaspina 285g, preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2023/24.

Conclusão

Terminada a redação deste Trabalho de Projecto, permanece a noção clara de que a forma que lhe seria mais apropriada exigiria um desdobramento sistemático, em que alguns aspectos pudessem desviar-se do curso geral para poderem ser individualmente explorados. Contudo, era inevitável, não podendo desenvolver todos os pressupostos, optar por seguir uma linha deixando, inevitavelmente, cair outras.

Tendo como objecto central a reflexão sobre o desenho e a figura do desenhador, orientada pela minha prática, era-me fundamental retomar o momento em que a minha disposição e ‘maneira de ver’ começaram a sofrer transformações consideráveis. Recuei, assim, ao tempo da aprendizagem, essencial para a constituição de um modo de me ocupar do desenho e ser ocupada por ele. Nessa revisitação, que abordei no capítulo II, podem acompanhar-se os tacteares, ainda ingénuos, mas também já uma certa constância na perscrutação do sentido do desenho, que desde cedo é percebido como independente do tempo do registo em que pode declinar, como de meios e técnicas pré-determinados para tal. Até porque, embora tenha experimentado metodicamente o desenho enquanto exercício de linha ou mancha sobre papel, nunca em tempo de escola me foi negado/vedado qualquer modo ou suporte/dispositivo de inscrição.

Como trato no capítulo I, herdei um panorama já muito minado e teoricamente complexo, em que vulgarmente se aceitava denominar por desenho gestos ou registos de naturezas muito distintas, em que médiuns se cruzavam e se contaminavam com efeitos diversos. Essa mesma herança, que convocava activamente, acompanhada de aprendizagens feitas com quem já se debatia com ela, e com a prática de uma sensibilidade que começava a desenvolver, potenciou e alimentou a reflexão em torno do desenho, orientada, desde logo, para a compreensão da exigência que lançava ao praticante, sem necessário ou exclusivo apelo ao trabalho da mão.

A lenta descolagem histórica do desenho do seu mais estrito vínculo ao registo — autonomamente destinado à exposição e à apreciação públicas, como valor oferecido ao reconhecimento dos pares —, contudo, não induz necessariamente, nem sequer sugere melhor, a percepção imediata, ou mais fácil, de outro tipo de desenho, fora do domínio do registo, e até, de certo modo, velado pela própria existência deste, quando tido por único mobilizador e fim do fazer do desenho, da tarefa do desenhador. A sua percepção não é fácil nem imediata, exactamente por exigir, sem prescindir da inscrição visível, que se apreenda o que nas inscrições se declina desse outro desenho enquanto fluxo contínuo —

auto-motor transcorrente e transversal, sem qualquer gramática preferencial —, quando em estrito alinhamento com o desenhador que lhe acede.

Talvez por tudo isto, este modo de entender o desenho permita reconhecê-lo como essencialmente presente em outras formas de expressão plástica, como na literatura e no cinema contemporâneos, e certamente na música. As abordagens do desenho, considerado neste sentido, e as suas declinações sob diversas gramáticas, porém, parecem exigir uma sensibilidade menos vulgar, muito menos saciável ou satisfeita com o que se apresenta ao dispor, com os seus resultados, ou com o que assimilou e já domina.

Na elaboração de um discurso que, enquadrando os meus desenhos, de algum modo fundamentasse o trabalho que lhes subjaz, o momento mais crítico estará, porventura, nesta dimensão não-imagética e inaparente do desenho, i. e., ao seu território prévio permanente, não domesticado, e, num certo sentido, irreduzível e independente dos registos que designamos por desenhos.

As pontes que permitem aceder a este território, são as lançadas e atravessadas por alguns ‘desenhadores’ que sobre isso deixaram reflexão ou reflexo nas suas obras. É nestas, e na minha experiência, iniciada com o ‘equivoco’, que apoio a abordagem do desenho como acontecimento particular que só ocorre se, quando e enquanto percebido, lido ou escutado, hapticamente sentido e gravado; acontecimento que se manifesta como, e entre, relações de força em fluxo, tão exteriores ao corpo como dele estimulantes, e já reverberações e impressões interiores, que pedem reorientação da atenção — perfume que se respira por entre milhares de odores, melodia que se ouve no jogo total dos sons. Acontecimento que, portanto, não está lá para todos, nem sempre do mesmo modo para quem o sente — de facto, depende da capacidade e da aptidão de uma sensibilidade preparada, disposta e afinada com a exigente atenção constante, focada em pequenas variações, oscilações, vibrações de detalhes; a sensibilidade requerida ao desenhador, orientado por esse desejo de apenas captar o que desconhece antes de encontrar, sujeita-se a ser atravessado pela plasticidade de tudo aquilo em que atenta — o que é tratado como ‘combinações’ no capítulo III.

A série “a necessidade absoluta de Ismael partir a bordo de um baleeiro”, representa, enquanto registo, o que no meu desenho se presta/dá à vista; ‘do desenho à vista’, entre ambos os momentos, simbolicamente, habita um contínuo processo de trabalho orientado por uma sensibilidade que se exige atenta e crítica.

Estes desenhos são, assim, cada um, tanto o resultado da prática como a aposta na fixação de precisas descobertas; mobilizações para apanhar o que fugazmente se desfaz, sempre numa nova tentativa — dado que, uma vez fixado/inscrito, gera imediatamente um outro composto, com elementos não previsíveis, que, se bem-sucedidos, pedem/exigem um reinício. Cada movimento do jogo, cada forma-contraste lançada, leva consigo não só a melhor resposta ao ‘estado’ anterior, como, perdendo-o de imediato (no lance), permite que comece, necessariamente, a fermentar o seguinte; uma fermentação lenta e demorada que, no entanto, pede/requer urgência para o gesto de inscrição.

Abordado no capítulo III como ‘diálogo’, este processo de declinação na matéria é subtil passagem/atravessamento do desenho, que se move entre o campo das forças e o das formas, abrindo um no/ao outro, num movimento que perdura acompanhando a constante potenciação, lançada pelas formas às forças como pelas forças à formação da forma: dois planos se aferem, ajustados às suas qualidades e condições, na afinação máxima dos seus meios. No seu desenvolvimento individual, cada desenho coloca problemas únicos, monta emboscadas à sua leitura, exige respostas precisas, atentas à especificidade da (trans) formação em curso nas superfícies.

Os desenhos são, portanto, o que resta visível, a lenta sedimentação de um jogo que avança justo à sua não consumação: acontecimentos nesse outro desenho, que se movimenta para si mesmo, que escapa à satisfação da superfície e dos resultados, reenviando-se para a origem.

Ocorre que registre... no entanto, numa outra dimensão, o desenho é constante na existência quotidiana, ordinária e comum, entre os afazeres previsíveis e ordenados; em repouso atento ou em vigilância relaxada. Mas manifesta-se também se/quando agitada por experiências excepcionais, pelo que desperta interesse e curiosidade, por tudo o que resulta em aprendizagem; em particular, com o encontro e a descoberta de obras de arte que me exijam e valham o esforço de procurar um novo modo de ler... inevidente no que trazem à vista.

Bibliografia

- Blanchot, M. (1984). *O Livro por vir*. Lisboa: Relógio d'Água Editores
- Bresson, R. (2023). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard
- Deleuze, G. (2000). *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Século XXI
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro
- Desenho* (2003). Lisboa : Fundação Carmona e Costa : Assírio & Alvim
- Didi-Huberman, G. (1990) *Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art*. La Part de l'Œil- Revue annuelle de pensée des arts plastiques, nº6. Bruxelles: La Part de l'Œil
- Duchamp, M. (2005?). *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion
- Duchamp, M. (2002) *Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Faure, É., Gasquet, J. (2016). *Paul Cézanne seguido de O que ele me disse*. Lisboa: Sistema Solar
- Flynn, N. (2000). *Some Ether*. Minneapolis: Graywolf Press
- Foucault, M. (1986). *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard
- Gil, F. (2000). *Enciclopédia Einaudi*, volume 41. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Gil, J. (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções — Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água Editores
- Herrigel, E. (2007). *Zen e a Arte do Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Molina, J. J. G. (Coord.) (2003). *Las Lecciones del Dibujo* (3ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra
- Nancy, J.L.(2022). *O Prazer no Desenho*. Lisboa: Sistema Solar (chancela Documenta)
- Nietzsche, F. (2009) *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Lisboa: Edições 70

- Pessoa, F. (2000). *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Paixão, P. A.H. (2008). *Desenho: A Transparência dos Signos*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Richir, L. (1990) *Liminaire*. La Part de l'Œil- Revue annuelle de pensée des arts plastiques, nº6. Bruxelles: La Part de l'Œil
- Rodrigues, M. (2022). *Σrata*. Faro: Artadentro
- Roussel, R. (1988). *Novas Impressões De África*. Lisboa: Fenda Edições
- Simões, T. (2013) —*Como estás*. Lisboa: Sistema Solar (chancela Documenta)
- Valéry, P. (1957). *Œuvres, Tome I*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade
- Valéry, P. (1979). *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Lisboa : Editora Arcádia
- Valéry, P. (1985). *O Senhor Teste*. Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Valéry, P. (2019) *Degas Danse Dessin*. Paris: Gallimard

Apêndices

Apêndice A: Enunciado Geral

(Texto escrito na sequência de duas exposições realizadas em 2015 – *ii* e *cimo agrícola* – e apresentado publicamente em 2017 na 2ª Conferência – Desenho, integrada no ciclo Conferências-Aulas Aberta *E Criamos Assim... Criadores e Públicos em Conversa*, organizado por Vanda Gorjão e Teresa Furtado, do Departamento de Artes Visuais e Design, e investigadoras do CHAIA - Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, na Fundação Eugénio de Almeida, Évora.)

18/Abril-18h

6 do 6 16 horas 2015

Se *ii* anunciava as tónicas do *cimo agrícola* era porque já tinha feito com ele a descida acompanhada aos poços.

A descida medida à pá fez-se até ao lugar onde o diâmetro permitia a reverberação e o impulso. De lá se traçava o salto ao eixo do cavaleiro móvel, cantarolando

Metendo areia nos olbos saltar por cima do que formado à entrada do buraco é seu simétrico.

O salto ao eixo (apoiado que está nos pulsos) lança por cima do que escavado já nada é senão altura. Um périplo pelas superfícies. A florar buracos.

Oh! Na verdade sinto-me desencorajado quando caminbais por cima de mim.

golpeiam-se todos por lugares pouco certos, que só por acidente se tomaram por coisas distintas.

||

1

*O insondável ou a inconsistência da natureza do fundo
Análise das combinações*

e seria melhor procurar a direcção do vento que das combinações se poderá dizer muito pouco.

Mas diz-se que qualquer relato vale o esforço do exercício mesmo da combinação.

O fenómeno observado tinha escapado; talvez por se meter pelos olbos.

Trata-se assim de uma ocasião — formada pelo encontro fortuito entre as condições meteorológicas, a natureza e a circunstância dos convocados — tomada por remo até ao esgotamento. Como poderia tomar o desenho por bóia?

As combinações são um encontro/uma ordem de distintos que uma vez simultâneos apresentam uma colocação, uma força específica/fundam entradas. As combinações são variáveis necessariamente /as combinações pertencem a um tempo e são o tempo todo.

Uma combinação específica ou a possibilidade de ver.

Reconhecem-se combinações/provocam-se combinações/constroem-se combinações - uma atenção.

o esquecimento trabalha a meu favor .

2

— *Sapatos apertados? Não. Ela é coxa! Oh!*

Desliza já que circunscrito — te orientarás — no que se forma por força do necessário — para que de lá tires o melhor proveito.

ou
contra a eficácia do modo o esquecimento do modo
falas à vista de um desenho

- 1- a linha não tomou ainda a nitidez para si justa e nada poderá fazer à oblíqua.
- 2- é preciso que a rede anule qualquer espécie de ordem. não é necessária a evidência.
- 3- quando se tira ao fundo de uma vez sobra tremer essa imponência, a imposição ao apoio.
- 4- é preciso tornar menos visível o centro. o que se lhe seguiu obriga-o a recuar.
- 5- aquela mancha anula qualquer tentativa do entorno se fixar.
- 6- a outra tomou a qualidade, as propriedades do acento / não tem espessura.
- 7- de cada vez um mínimo. é preciso peneirar e aguardar o que se segue.
- 8- duplicar a circunscrição e roubar a continuidade aos acontecimentos.
- 9- é preciso espaço para balançar ou repetir o leque.

[todos os acontecimentos na superfície provocam e exigem o melhor dos acontecimentos que os seguem / até ao esgotamento. abandonar a profundidade para não me ocupar do espaço infinito. à tona/preferir a tona.]

- 10- qualquer coisa que chega não chega não chegará /entre as linhas mais tempo chegou. não é preciso azul (acompanha-nos à saída ainda avermelhado)
- 11- atravessamento /linhas paralelas mantêm um intervalo regular como regra, variando a evidência.
- 12- apanhar ar com uma lâmina
- 13- em qualquer dos casos alterna-se no confronto com os sólidos.
- 14- entre a parte superior da língua e o céu da boca um paralelepípedo rectângulo faz com que o corpo/o espaço por inteiro se alterem, mesmo sem me mexer. (com certeza que nada nesta descrição faz sequer suspeitar do que se trata).

3

o desenho / a precisão

a necessidade absoluta de Ismael partir a bordo de um baleeiro.

— *andei à procura de uma instintiva peneira*
a precisão é o exercício da posição —
da constituição e
da realização da posição.

a posição forma-se da combinação que a desenha — do reconhecimento e da afirmação de uma combinação.

o desenho é um exercício de precisão.

o desenho resulta de uma convocatória que formando uma combinação única – esgota o seu encontro no desenho.

o desenho é um esgotar.

a precisão é o reconhecimento da variabilidade / é uma atenção à especificidade da transformação

o desenho/uma combinação de lances que não outros – a impossibilidade de serem outros – o reconhecimento dos lances absolutamente necessários e por isso não outros – peneirar.

as propriedades de cada desenho – o que lhe é próprio.

o desenho é uma combinação precisa.

as combinações são o desenho variável do próprio desenhador – são o desenho da sua posição.

a precisão é o reconhecimento dessa posição e o seu exercício – o exercício do que lhe é próprio e necessário.

o desenhador desenho de combinações incontáveis e móveis reconhece uma posição também ela variável . exercita a precisão constituindo, desenhando o que lhe é absolutamente necessário e próprio.

a precisão é o reconhecimento do absolutamente necessário de uma posição.

só por acidente se tomaram por coisas distintas.

a necessidade absoluta de Ismael partir a bordo de outro baleeiro.

Marta Caldas, 2015

Apêndice B: Exposições Individuais e Colectivas

Exposições individuais

- 2021 - *BOTE*, no Ciclo de Arte Contemporânea EKLEKTIKÓS, no Museu Municipal de Faro.
- 2021 - *BOTE*, Galeria Diferença, Lisboa.
- 2018 - *arbusto*, com curadoria de Ana Godinho, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa
- 2015 - *cimo agrícola*, Galeria Diferença, Lisboa.
- 2015 - *ii*, Projecto A Montra O Armário, Lisboa.
- 2013 - *doublet*, Museu Geológico, Lisboa.
- 2012 - *a loiça dos mortos*, Museu Geológico, Lisboa.
- 2010 - *pista de Cinza*, 56Artes, Lisboa.
- 2008 - *queda*, Galeria Artadentro, Faro.

Exposições Colectivas – Colaborações e Projectos Conjuntos

- 2021 - *olho desviado*, projecto Primeiro Rascunho, Teatro do Bairro Alto, Lisboa.
- 2020 - *EXPOSIÇÃO COLECTIVA #salvardiferença*, Galeria Diferença, Lisboa.
- 2019 - *Exposição Colectiva, Diferença 40 anos*, com curadoria de Isabel Carlos, Galeria Diferença, Lisboa.
- 2016 - *Drawing Utopias*, IKLECTIK Art Lab, Londres
- 2016 - . com Raquel Melgue, Museu Geológico, Lisboa
- 2015 - *Colectiva papéis*, Galeria Diferença, Lisboa.
- 2015 - *risografias* – edição gráfica para projecto conjunto com C. Sá + Eosin «Sessões na Carvoaria #8 -Concertos de Música Intrépida», Zaratan, Lisboa.
- 2014 - *Elevação. Suspensão. Afinação*, com Armanda Duarte, Maria Teresa Silva, Mariana Ramos Eduardo Petersen e Thierry Simões, *espaço Parkour*, Lisboa
- 2011 - *fogo pequeno*, *Colectivo de três*, com Ana Eliseu e Andrea Brandão, Galeria Diferença, Lisboa.
- 2010 - *Caixa de Contar*, com Armanda Duarte, Maria Teresa Silva, Mariana Ramos, Eduardo Petersen e Thierry Simões, Biblioteca dos Afectos, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro.
- 2010 - *Quarta-feira /Convocatória #3*, projecto com Armanda Duarte, Maria Teresa Silva, Mariana Ramos Eduardo Petersen e Thierry Simões, Espaço Avenida, Lisboa.

2010 - *Decantar*, colaboração na peça de dança de Thierry Simões, com Valentina Parravicini, Galeria Quadrado Azul, Lisboa.

2010 - *Print salon*, The Mews Project Space, Londres.3

2010 - *Desenhador público*, Projecto com Andrea Brandão, apresentado no espaço *The Mews* na Feira de Arte Contemporânea, Lisboa.

2009 - *Prólogo*, VRS XXI, Vila Real de Santo António.

2008 - *Pôr-a-par*, Espaço Avenida, 1ºesq, Lisboa, com Ana Eliseu, Andrea Brandão, Claudia Realista, Liene Bosquê, Maria Vidal, Mariana Ramos, Rui Aleixo, Sérgio Dias

2007 - *Bolseiros e finalistas do Ar.co*, pavilhão 24 do Júlio de Matos em Lisboa.

2006 - *Antecâmara/Pátio/Pátio*, *The steamshop*, Residência Artística com Armanda Duarte, Ana Eliseu, Mariana Ramos, Liene Bosquê, Thierry Simões, Lugar Comum, Centro de Experimentação Artística, Oeiras.

2006 - *assouplissement para violoncelo*, colaboração na peça/exercício de Maria Teresa Silva e Thierry Simões, na Bartolomeu 5, Lisboa.

Anexos

Anexo I: Texto escrito para projecto de exposição no Museu Geológico, Lisboa, 2011

Marta Caldas. desenho

O trabalho de Marta Caldas tem-se vindo a construir em torno de uma ideia de desenho que, apesar de ainda em desenvolvimento, se pode dizer regulado por um conjunto de preceitos bem determinados, o que faz com que apresente já traços distintivos.

O tempo é uma das dimensões mais presentes; depreende-se do gesto metódico, do rigor com que ocupa e transforma o espaço onde pequenos acontecimentos se concentram ou alastram. Em contraste com esta paciente geometria do *kronos*, ocorre também a inscrição do incidente, a emergência e o acolhimento do *kairos*; neste desenho, a ordenação da forma e a deformação da ordem são congéneres.

Com a consciência aguda da efemeridade que se reconhece ao desenho — que a fragilidade dos suportes (cuja textura, porosidade ou rugosidade, assumem um papel e uma presença intencionalmente relevante) acentua e sublinha —, Marta Caldas faz dele o centro (fora e dentro) de uma batalha entre tensões elementares, reduzidas à sua dimensão quase invisível, um momento/lugar para registo de microssismos discretos, vestígios quase sígnicos que apenas por acumulação ou saturação deixam a sua marca sobre a superfície.

Através dos rastros do fazer, na monocromática névoa dos detalhes, a leveza e a simplicidade operam uma milimétrica sintaxe dominante.

Manuel Rodrigues, 2011

Anexo II: Texto de folha de sala da exposição “A Loiça dos Mortos”, Museu Geológico, Lisboa, 2012

Carta ao Mau Ouvinte

Para usar uma metáfora que sei que aprecias, o Coelho Branco, que Alice persegue, é agora ‘A Loiça dos Mortos’

Na analogia que fazes com o teu processo criativo, o Coelho é meio essencial para ir à toca; desencadeador, pode surgir como uma palavra, frase, equívoco ou um jogo — em qualquer caso, um equivalente ao enigma, como na estranheza de coelho pouco vulgar; causa que provoca e atrai, que mobiliza à disposição e para o esforço do fazer. Este, dizes ser como uma lenta descida particular (i.e., única, porque estritamente ligada à sua causa motriz) que leva até ao subsolo — trabalho de túneis e poços, que trata também por labirinto.

Nenhum desenho representa, não aponta para outro lado, senão dentro (à mais funda superfície) de si próprio. Portanto, estes desenhos particulares, exemplares de tal processo, são resíduos de escavação perseguindo essoutro desenho, que surgiu como ‘A Loiça dos Mortos’. E

Podem-se ver como
tendo a morte por coelho...

que se tira da cartola

A idade permite-me isto de, prazenteiramente, discordar por pouco da bela metáfora — salvando inteiramente o conceito da escavação e o ‘necessário’ da cenoura. É que, o que é personagem roedora no Lewis Carroll, para mim o tenho, é a própria sombra banal daquele que se propõe a escavar fora da horta — não reflexo, também não devaneio; projecção distorcida, sensível às flutuações da luz, o máximo justo à face da terra, tanto de nós como do mundo; o afundamento do fazer, a toca até à efémera mina ou cisterna, corresponderia ao seu progressivo desaparecer, com o fim da exitância.

Mas sim, é enigma o que atrai, a cenoura — tal o coelho é a nossa sombra e a luna, labiríntica, sem fim à vista nem saber como há retorno, que se fabrica pela soma de elementos (e rejeições), é também cova que se escava... a nossa cova / a cova em nós, de que se é completo autor e de que o autor é a própria terra.

Simbolicamente, se algum tino isto traz, a obra é a louça, ou os cacos que restam dela, feita da lama das paredes, sobras — heranças, nos grandes mortos — e momentos de luto gozoso que é o da auto-escavação no processo de fazer-se; a decomposição viva (e a exsudação) é purga do que em si é ainda parasita. Uma vida simples. Mais transparente.

A escavação não é uma fuga, não é escape nem esconderijo, não é passagem fabulosa para outro mundo, a outro nível de delírio ou para aventuras ainda ou mais estranhas do que este. Mas, desde que começa, a lógica se inverte, todo tempo se distorce e mesmo o plano da realidade. Cava-se, e extrai-se solo, mas por adições, associações novas, rearticulações... e cava-se para a liberdade, que não há no ar. A própria imagem do labirinto é-o mais do tempo do que no espaço; pela escolha a fazer entre todo o tipo de elementos que na lenta queda surgem simultânea e profusamente, e que só se agregam como soma lúcida mediante afinidades, entre si e com o enigma, de acordo com túneis e corredores — marcados pelo Coelho, ou trazidos pela cenoura. Labirinto da decisão constante que transformará um desenho num desenho (como poderia ser em poema) e que assim age no mundo; labiríntica também a mutação duma metáfora em ferida real no seu autor — de que cicatriz fica à superfície do papel. O ter purgado e exsudado de facto, no contacto duro com a terra das próprias vísceras, muda a pele das superfícies.

Curioso túnel o que veio a dar estes resultados. Cada desenho é uma batalha entre tensões elementares, reduzidas à sua dimensão quase invisível, lugar/momento de registo de pequenos sismos discretos, vibrações, vestígios quase sígnicos que só por acumulação ou saturação deixam marca sobre a pele. E na monocromática névoa dos detalhes, a leveza e a simplicidade operam, ao mesmo nível, uma milimétrica sintaxe dominante — como a medida de si próprios. Às vezes uma metáfora é uma teoria ou um desenho. De todo modo, o efeito é independente das suas causas. Todas as causas devem servir a nossa transformação — nem o efeito depende de ter figura.

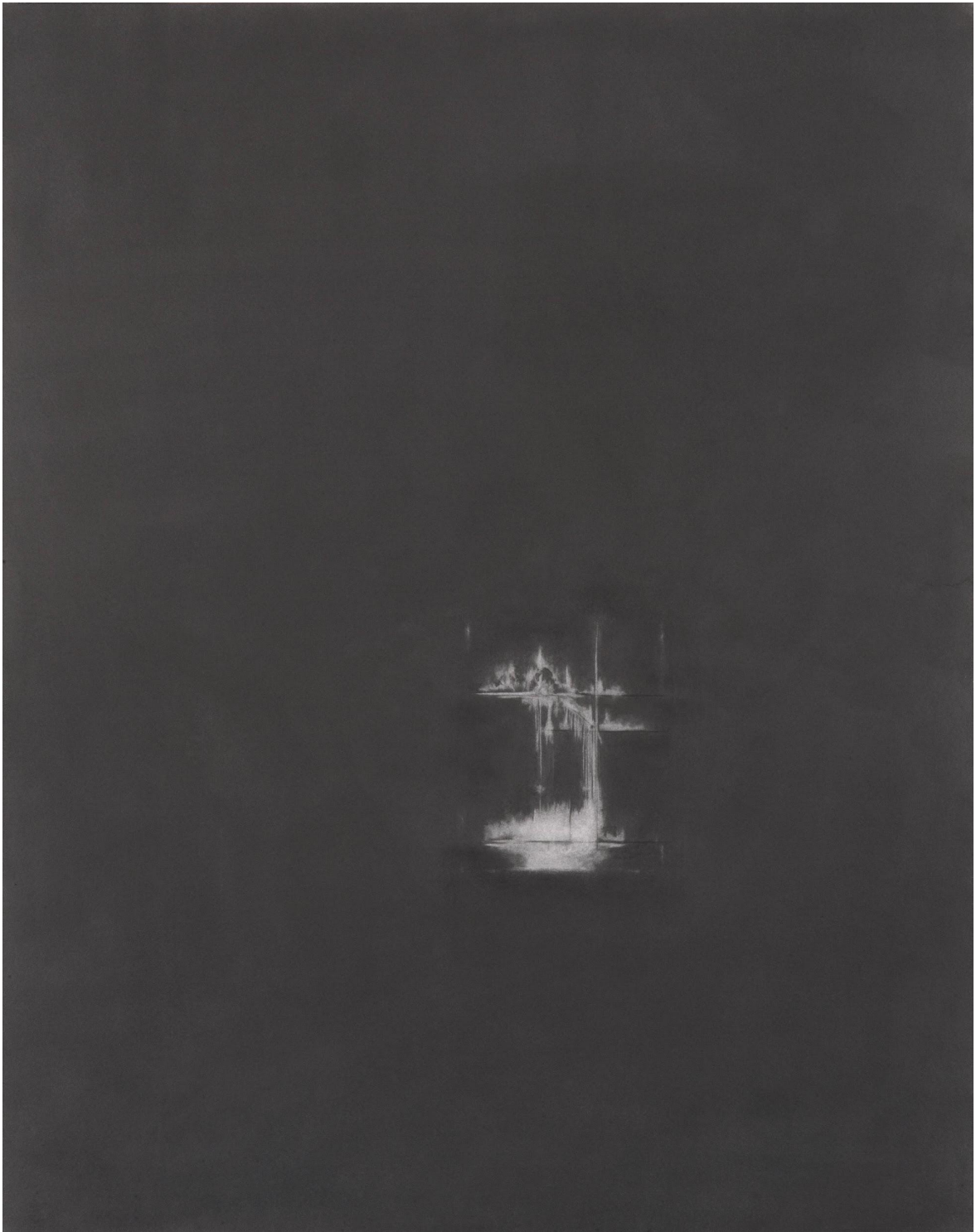
Podes perguntar então, mas porquê a sombra? E eu respondo pelo enigma: é só isso que te persegue (e só ela desenha e designa exactamente onde escavar). a morte é a tua sombra.

Ser coveiro dela... e como achar,

fazeres-lhe a louça .

quanto à temperatura escrevo quando estiver com a cabeça um pouco melhor

A Louça dos Mortos . Manuel Rodrigues . 2012



17. Marta Caldas, da série “A loiça dos mortos”, grafite sobre papel Fabriano, 65x50cm, 2011.



18. Marta Caldas, da série “A loiça dos mortos”, grafite sobre papel Fabriano, 68x69cm, 2010.

Anexo III: Texto de folha de sala da exposição “Doublet”, Museu Geológico, Lisboa, 2013

Desenhos em estado puro. São alótropos, desenhos de grafite. Na sua natureza mesma são desenhos hexagonais. Séries divergentes e séries dentro de séries. Cada uma existe porque existem umas nas outras.

Num primeiro movimento revertem-se . ponto Não pode deixar de ser assim. Depois duplicam-se, reduplicam-se, espelham-se, divergem desdobrados até ao infinito. E, criam diferenças fora de série. Não há semelhança entre eles, não se pode dizer que algum dia existiu um original e uma cópia. Um desenho assim é um real desigual, unidade da sua própria medida. Não terá nunca o seu par, mas tem o seu díspar. São invenções de forças e depois de formas, linhas de coisas diferentes, manchas de diferenças, diferenças a diferenciar-se e a ressoar em todas as direcções. Desenhos descentrados e concentrados em si, unidos por um máximo de imperceptíveis díspares de cor plúmbea, aveludados, feitos mesmo da matéria das costas do veludo preto.

Primeiro amarelo de cádmio depois e finalmente branco. Podia até pensar-se numa semelhança do segundo relativamente ao primeiro, numa sucessão de um antes e de um depois. Mas não é realmente assim. Alotrópicos, dispõem-se diferentemente, diferem e tomam posições singulares. Não permanecem na parede, não se fixam. Deslocam-se em movimento perpétuo, fogem. Usam sombras, disfarçam-se, driblam a luz, esgueiram-se por qualquer poro. Imperceptíveis têm ritmo, forma e disposição. Na vizinhança das camadas geológicas, das pedras, dos cristais, dos palimpsestos fósseis, são desenhos difíceis de ver, fugidios, escapam-se.

E neles, camadas finas de cor, sobreposições ínfimas de luz, luminosidades viajantes, volumes, fragmentos de primícias, as primeiras chuvas, as primeiras nuvens, a primeira luz, eixos complexos, linhas do horizonte a convergirem no caos e a divergir para sempre. Turbilhões e turbulências, ar e luz, sombras. Micro-colisões violentas suspensas no papel, num espaço abstracto, e iluminadas de fora por uma luz longínqua.

Vê-se a textura do outro lado, que dobrou para este que mal se vê. Vórtices nunca vistos, irregulares, duplos, no amarelo, no castanho cinza a fugir para outra cor, no branco. Escoamentos livres com paredes próximas, deformações.

Formas elementares virão das forças vivas definidas naquelas regiões do espaço e num instante de tempo. Olhos de um rosto do mundo, no espaço cósmico. Círculos a entrar e a sair a desenhar movimentos, elipses invisíveis, partículas e fragmentos caóticos,

matérias elementares. O mundo desenhado aparece inventado em séries mínimas, capturado em nuances, pressentido nos intervalos.

No branco, aclaram-se as forças, definem-se os elementos, as matérias sem nome. A energia concentra-se em toda a extensão do papel e a paisagem inscreve-se minuciosamente.

Somos literalmente apanhados por eles – turbilhões, traços finos, pigmentos, porosidades, ângulos, túneis, desenhos. Dissolvem-se as formas, mesmo eu que estou a olhar. Tudo se dissolve, as linhas quebram-se e descontinuum. Desenhos sem nome, sem número e sem ordem. Duplos desenhos que só dizem não dizendo nada e querem mesmo não dizer coisa alguma. Desenho sobre desenho, desenhos encarnados no papel.

São estes desenhos que precisam que me incline e respire fundo, depois penso tão claro como o fio de luz que se escoia pela linha vertical ou pelos quase hexágonos de grafite, branco ao longe num infinito aéreo e distinto. Vejo-os segunda vez, adapto o olhar, o corpo, deito-me e volto-me para ver melhor, levo-os agarrados aos gestos. É preciso o corpo todo para olhar.

Pensam-se demoradamente.

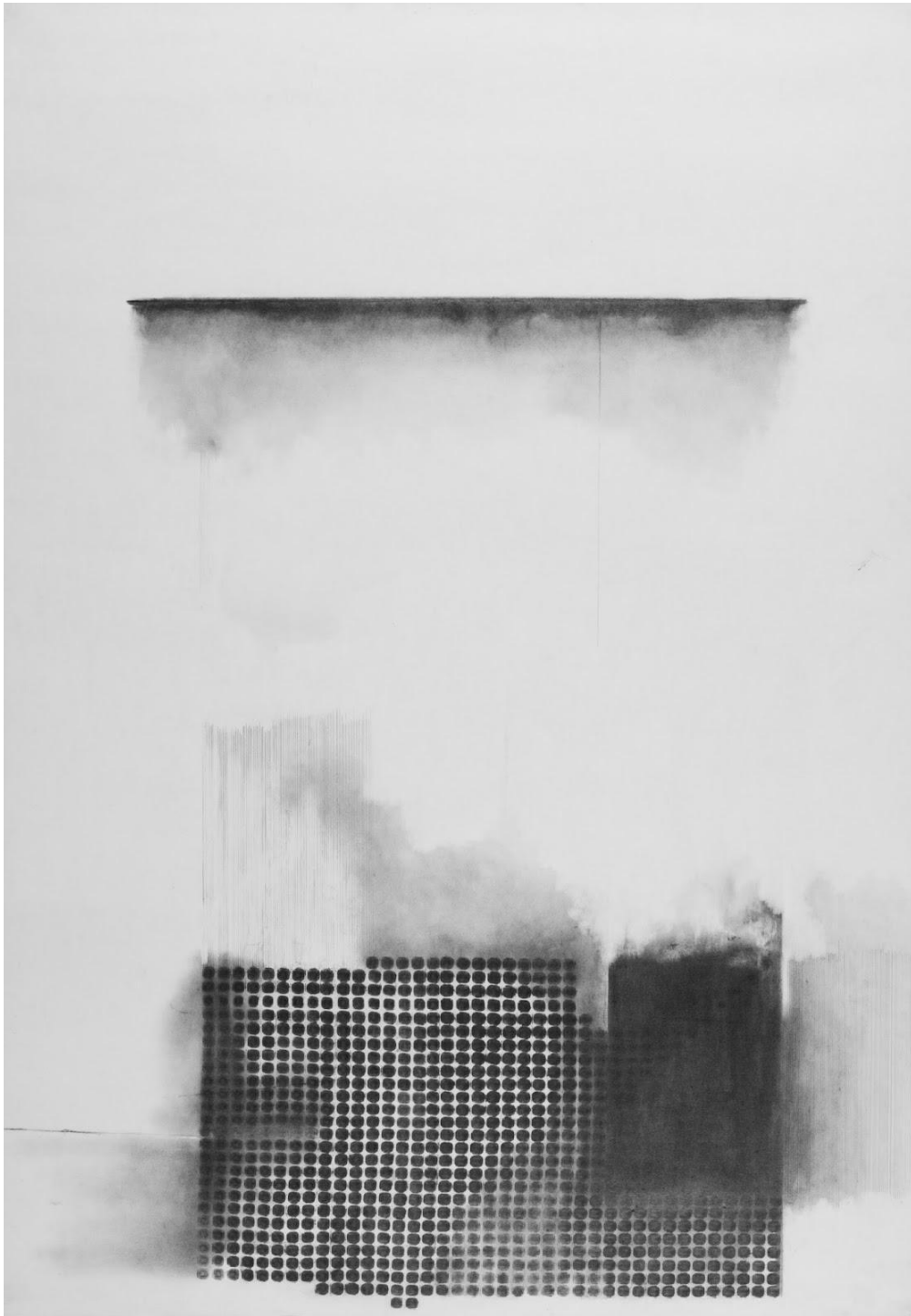
São desenhos da vida em estado puro.

Lisboa, 14 de Novembro de 2013

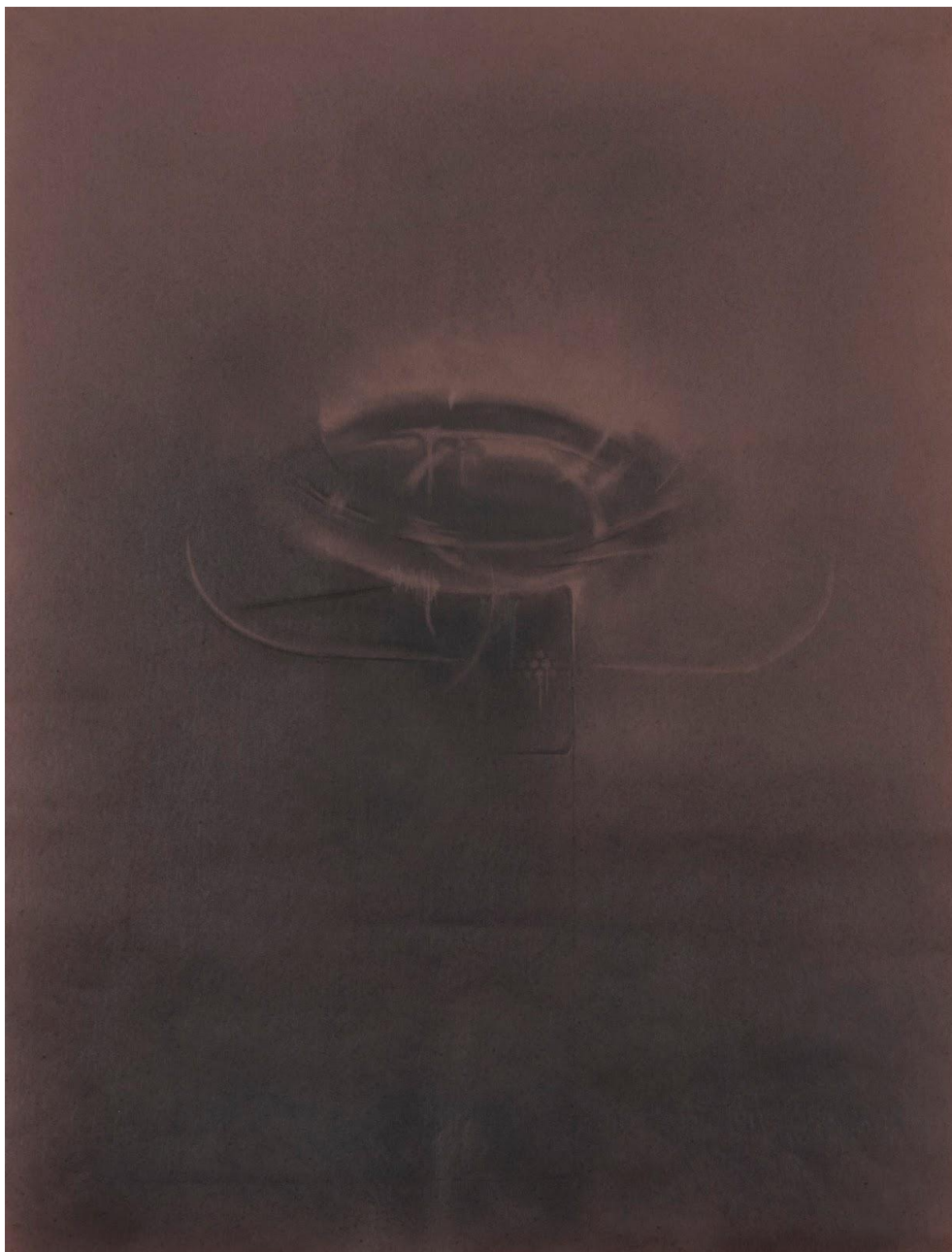
Ana Godinho



19. Marta Caldas, montagem da exposição “Doublet”, 2013.



20. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 100x70cm, 2013.



21. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 67x51cm, 2013.



22. Marta Caldas, da série "Doublet", grafite sobre papel, 67x51cm, 2013.



23. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 65x50cm, 2013.



24. Marta Caldas, da série “Doublet”, grafite sobre papel, 65x50cm, 2013.

Anexo IV: Texto de folha de sala da exposição “cimo agrícola”, Galeria Diferença, Lisboa, 2015

Não são desenhos são “dois aos ecos”.

É grafite, papel, mão. São cimos, são “pisos”, passagens, estratos, linhas – a matéria exclusiva do desenho. Desenhos definidos e indefinidos. A ordem pela qual se apresentam é inextricável.

Antes de mais, para percorrer plenamente estas linhas temos de saltar com elas, precisamos então de possuir interiormente uma espécie de música e é ela mesma que nos transporta (do primeiro ao último desenho, para os outros que já vimos³²

e para os que ainda não vieram). Temos sonoridades no ouvido que são do olho porque são desenhos. Como se o olho por não ver ouvisse – desenhos sonoros.

Depois, antes mesmo de olhar ou tocar, preparando o que logo virá, bosquejamos, como se a nossa mão fosse começar o primeiro traço (já-feito), sem consciência técnica, nem compreensão do conteúdo, sem interpretação, nada. As dificuldades para resistir e não ver e não gostar não diminuirão nunca. Mas, a mão não se submete, só sabe o que fazer - ver sem ver, apanhar o movimento “necessário” e precisamente desorientado, não deixar que o olhar se submeta ao hábito, insistir em não gostar e deixar ecoar até ao vazio, até ao não reconhecimento mais obstinado. Até o desenho hipnotizar completamente o desenhador.

As linhas são ágeis, limpas, pontilhadas, rápidas e lentas, vão em muitas direcções, são sinuosas, cónicas, oblíquas, estrangeiras, fazem pausas e aceleram, são sempre móveis e independentes. Repetem-se mil vezes aos milhões, incontáveis num mesmo fiar sem fim. Para nos darem limiares e formarem uma multiplicidade de espaços quase enlaçados.

São alturas, durações, compassos, fios suspensos “onde se abrem buracos”. Fios de ar estendidos, linhas no espaço em variação contínua de escala. São linhas em corte, segmentos tangentes, mistas, filamentos destecidos a oito. Fios que passam sempre entre, traços. Fios alotrópicos a aumentar e a acelerar até ao branco, imperceptíveis. Meios que comunicam verticalmente (desenho nº2). Fiadas de desenhos. Reduzir a fio, fio por fio, um tónus até ao infinito (1,2,3,4,5,6...).

São anatomias do espaço, no singular ou no plural. Bosquejos de linhas

³² exposição *ii* no projecto O ARMÁRIO, lisboa 2015
exposição *doublet*. no museu geológico, lisboa 2013/14

microscopicamente caóticas de onde saem claridades em branco e amarelo. A nossa atenção não pode deixar de focar-se no detalhe ínfimo. O que não é acessível ao olho nem à memória só se captura quando somos capturados na intensificação simultânea de todas as percepções possíveis e impossíveis.

Os desenhos começam imediatamente (desenho nº1 e 2) a desdobrar-se em leque labiríntico, quatro focos a divergir iniciam um efeito dominó espiralado que não acaba mais. Repletos de abismos saltamos de um para outro e outro e outro e só no quinto saltamos para o segundo desenho. Como ecos saltamos e saltam os desenhos em ritmos variáveis. Silhuetas verticais feitas de pó de grafite, sustentadas e bemóis, teclas libertas e aéreas de frente ou de perfil ensaiam uma dança. Pautas, partituras, concentrados de linhas verticais, horizontais, paralelas, equidistantes tornam-se uma vez peões, torres, bispos, cavalos, reis e rainhas virtuais em legato ou staccato, lançados todos no mesmo espaço, e uma segunda vez peças de go em branco e negro, em fuga para outra coisa qualquer.

Bifurcam verticais (desenho nº 2) em dois lançamentos quase simultâneos - aprumam-se e afinam-se, alongam-se. Cada lance, linha ou eco ressoará até aos amarelos.

De onde surge este desenho?

Salta-se de casa em casa em desenhos de múltiplas entradas. Primeiro suspensos, em seguida no chão, suspensos em amarelo numa transparência sem reflexo, no chão outra vez (desenho nº 6). E, sem cessar desembaraça-se uma linha que sobe imperceptível para fora do desenho, num espaço liso, num último ou primeiro lance até ao primeiro branco. São ímpares sem nome, descentrados, desconectados e desconectáveis mesmo quando são pares. Ou serão um só em variação contínua?

Os planos, disposições em série são pensamentos-linhas, nervuras, dissonâncias e fissuras para ganhar tempo e transparência e há ainda a possibilidade de terem sido capturados por uma espécie de anzol. Desarticulados, estes desenhos nunca estão realmente onde parecem estar. Ecoando, parecem composições que saíram ou saltaram de palavras ininteligíveis “a ponto de começar cantarolando (...) turhuhuhur turhuhuhur”. Repetições de regularidades intervaladas, incomensuráveis, que baralham as escalas e os ritmos e os olhares.

São experimentações do espaço em 6. Invenções de dois que se ajustam e desajustam, alinham e desalinham amnésicas.

Nos “pisos” repousam os planos e os duplos focos divergem elípticos. Desfazem-se os leques em 11, em 10, em 12 e em 9, mais longe em 5. Mas, os números já nada contam, deslocam-se. As linhas contínuas são afinal sempre descontínuas e abruptas, desérticas. Aparecem fragmentos, pedaços de coisas não formadas nem percebidas, pontos críticos.

Os desenhos podem desorientar. As verticais e as horizontais desviam-se. Às vezes, num campo ou no ar, apanhamos uma linha qualquer e somos tomados por uma vertigem que nos leva para lugares silenciosos e vazios sem direito nem avesso. O que estamos a ver já nos tinha visto antes. Por detrás existem turbilhões que podem irromper numa linha qualquer.

Desconcertados sobrevoamos vértices no acaso dos encontros lisos, as linhas convergem sempre para divergir logo em seguida. Os desenhos vêm não sei de onde e nem sei se terminam, elevam-se e baixam-se, têm esquinas, arestas, faces, ângulos, círculos inacabados a três quartos, pontos que não se desenvolvem. Em alguns (3, 4, 5, 6, por exemplo) simulam-se enquadramentos, contornos inacabados que desenquadram, intervalos de papel, linhas com mais ou menos espessura, lisas ou estriadas abrem indecisões e tensões verticais à esquerda ou à direita em cima ou mesmo linhas de madeira (desenho 1, 3,4,5) também horizontais e em baixo. Onde estão os limites do papel?

Anexo: os 4+1 amarelos³³ que não estão à vista, e os 3+1 de agora, deslocam-se na imobilidade. Neles mesmos o movimento do que lá está, do que os compõe é incessante. “O que define o movimento infinito é uma ida e volta, pois não pode dirigir-se para um destino sem logo voltar atrás sobre si próprio, sendo a agulha também o pólo. (...) O movimento infinito é duplo e entre um e outro há apenas uma dobra.”³⁴

No “cimo agrícola” existem movimentos desses, regimes duplos, janelas que abrem buracos e saltam em vaivém. Em cada um sobreposições, misturas claras e precisas, de ar, respirações de vazio com grafite, de cima e baixo, para a frente e para trás, verticais e horizontais. Silhuetas micro oscilantes. Da luz até ao amarelo ao negro e ao branco. Séries a desfazerem-se até ao último amarelo. Amarelo no espaço, em cima e em baixo, invasão delicada e sensível do espaço. O negro alarga-se, contido, o amarelescer irrompe no negro nebuloso. Podia sempre ser de outro modo... o amarelo a expandir-se e a sobrepor-se, o amarelo por cima do negro. Ou ainda um amarelo sobre outro amarelo que só se vê porque as linhas que os atravessam, e se apagam, param ou esbatem-se neles. Linhas suspensas, inacabadas, no espaço esfumado e não domado. Lentas, afinadas, ténues, ou velozes, invisíveis, cruzam-se e curvam ou vão a par sem se tocarem. Experimentações de espaço

³³ exposição *ii* no projecto O ARMÁRIO, Lisboa 2015

³⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é a filosofia? Editorial Presença, 1992, p.38

aberto e esburacado. Sobrevoos instantâneos a ganhar balanço para sair do desenho. Entre tecer linhas de chuva fina traçadas com grafite, avançar para o vazio amarelo divergindo por um eco nómada, desenhar sobre as linhas, com elas, ao seu lado. Para escavar buracos, inverter a transparência e sair dos eixos. Imponderáveis a que não podemos escapar. De que lado estamos quando atravessamos o espaço? Em qualquer lado, na orla ou no centro da físsura, no meio do negro concentrado?

“Os dados são lançados contra o céu, com toda a força de deslocamento do ponto aleatório, com os seus pontos imperativos como relâmpagos, formando no céu ideais constelações-problemas. Eles atiram-se sobre a Terra com toda a força das soluções vitoriosas que restabelecem o lançar. É um jogo com duas mesas. Como poderia não haver uma fenda no limite, na charneira das duas mesas? (...) A um céu fendido responde uma Terra partida. "Ó *céu* por cima de mim, céu puro e alto! Isto é agora para mim a tua pureza... - Que tu sejas um tablado onde dançam os acasos divinos, que sejas uma mesa divina para os dados divinos e os divinos jogadores de dados!" Ao que responde, da outra mesa: "Nunca joguei dados com os deuses, na mesa divina da *Terra*, de modo que a Terra tremesse e se partisse, projetando rios de chamas - pois a Terra é uma mesa divina, trémula de novas palavras criadoras e de um ruído de dados divinos..." Todavia, os dois em conjunto, o céu rachado e a terra partida, não suportam o negativo e vomitam-no por meio daquilo que os fende ou parte, expulsando todas as formas de negação, precisamente aquelas que representam o falso jogo"³⁵.

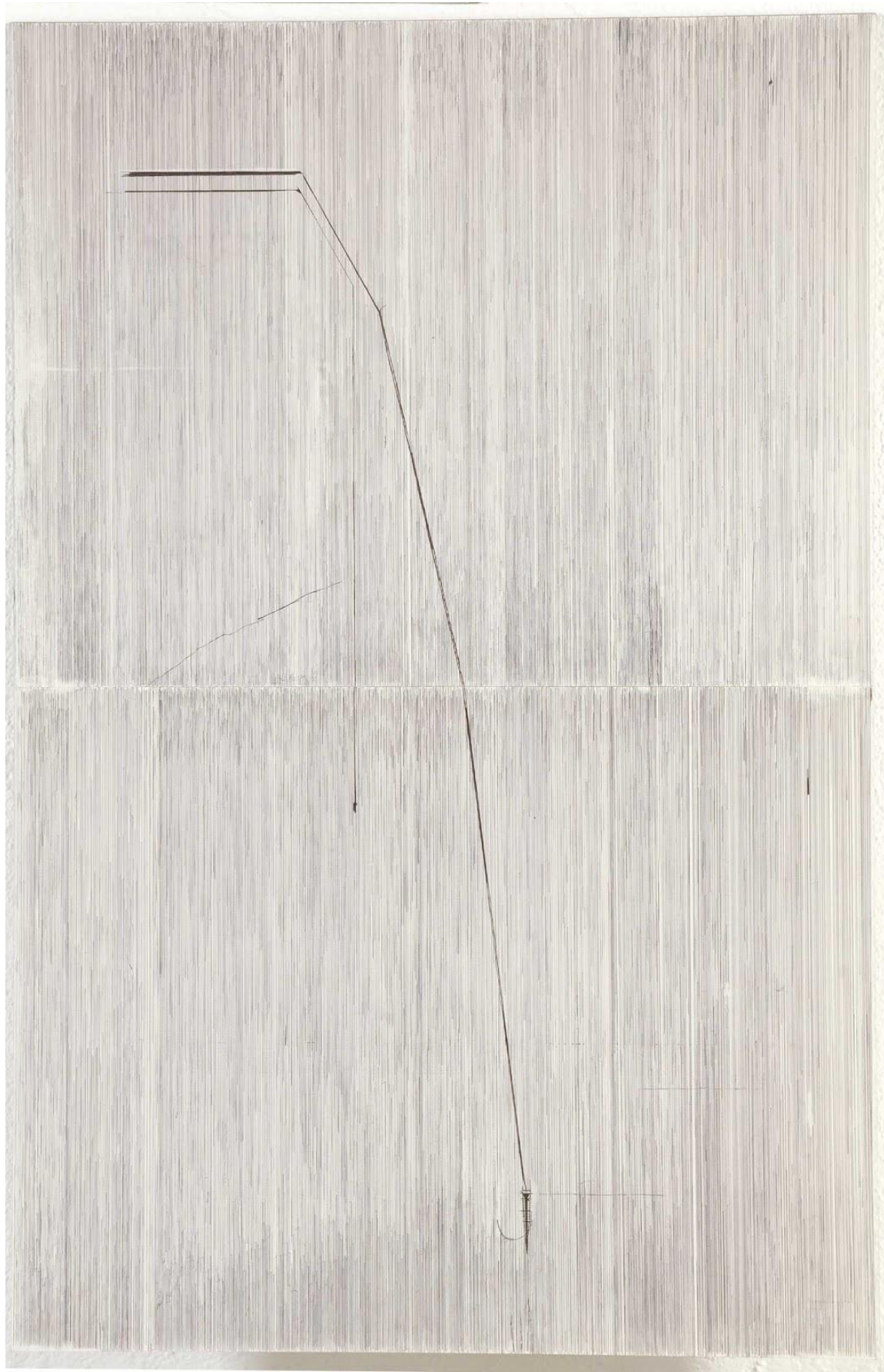
Onde quer que nos encontremos somos atingidos por um eco qualquer...

O anzol apanhou uma espiral no cimo de uma linha. E os ecos dizem para olhar para o ínfimo das diferenças insensíveis e seguir devagar como quem lê cada palavra com o dedo apontado para baixo de cada uma. Da ponta do dedo até ao cérebro e de volta até à ponta do dedo, de novo. É só uma hipótese ao acaso.

Lisboa, 17 de Junho de 2015

Ana Godinho

³⁵ Deleuze, a propósito de Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, III, "Antes que o sol desponte"; III, "Os sete selos", § 3; IV, "Do homem superior", § 14.



25. Marta Caldas, da série “cimo agrícola”, grafite sobre papel, 100x70cm, 2015.



26. Marta Caldas, da série “cimo agrícola”, grafite sobre papel, 50x65cm, 2015.

Anexo V: Texto de folha de sala da exposição “Arbusto”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2018

Texturas breves do vazio (abecedário para uma exposição)

A. Primeiro, trata-se o suporte, preparando as linhas e o vazio. O traço, finíssimo, tenderá a desaparecer no branco do papel.

B. Pretende-se provocar, convocar, penetrando no vazio.

C. Como fazê-lo mexer-se, sair de si? Não com um traço grosso de grafite. Não com traçados aleatórios, a querer imitar a natureza. Quanto mais fina e imperceptível, mais a linha levará consigo uma força. Quanto mais geométrica for a linha, mais a força se adensará e se intensificará. E, com eficácia e precisão, entrará no vazio.

D. Assim, de certo modo, cada linha é uma fenda do vazio. Duas rectas paralelas, com uma sombreada, formam um tubo que se introduz rapidamente no branco. Linhas paralelas, convergentes, cruzadas, perpendiculares, ângulos rápidos que se multiplicam. Andaimos e armações.

E. Triângulos em leque formam planos de ar, imateriais, que giram por cima do branco. O desenho é *cosa mentale*.

F. Da massa branca amorfa afloram ecos de formas, geométricas ou não, traçados de mesas, contornos indefinidos. Espicaça-se o caos, que se move.

G. Às vezes, basta uma recta simples para que a fenda se cubra de pequenos traços, erva ou pêlos nus do fim do mundo. Arbustos.

H. O branco é infinito, sem dimensões. A linha é finita mas ilimitada, orienta-se a si mesma, pela velocidade que a dispara. E a sua determinação é tão marcante que induz o branco a formar embriões de espaços e dimensões, esquiços que se sobrepõem.

I. A questão é: como acordar o vazio para que ele se mova de modo a que o desenho seja o desenho e o vazio não deixe de ser o vazio? De modo a que o branco seja o branco daquele traço, e o traço, o traço daquele branco? Não, como em tantos casos, fazendo da matéria informe, a forma.

J. Ao que está no suporte, pode chamar-se vazio, se bem que este não seja idêntico ao nada. Chama-se vazio porque não tem nenhuma determinação nem é susceptível de qualificações. É informe e indeterminado. Mas não é o nada.

K. Nos primeiros desenhos, os traços-fenda não existem por si, não constroem objectos, apenas estruturas, no melhor dos casos. Valem por referência ao grande vazio que os envolve. Nos últimos desenhos, as redes de volumes e sombras compõem blocos de coisas, que já não se referem ao branco em redor, mas apenas a si mesmas.

L. As variações do traço, ora ténue e comprido ora escuro e curto, ou comprido-longo e curto-breve, multiplicam a linha do interior. Diversificam-se velocidades de uma linha para outra e dentro de cada uma. As linhas tornam-se vectores e viajam como bólides, em acelerações descontínuas.

M. Podem nascer perspectivas aéreas, sobrevoando o suporte, ou definindo vagamente a sua superfície incerta. Um horizonte por detrás da primeira linha de horizonte e outro, mais longe ainda.

N. Tudo se faz, tudo acontece – as linhas, as sombras e as coisas, a velocidade e a lentidão, as multiplicidades densas e a vastidão, a provocação do informe e o engendramento das formas – por meio de *operações*.

O. A linha dilatou-se em fenda, a fenda estendeu-se em profundidade, a profundidade enrodilhou-se em massa, a massa dividiu-se em cilindros, tubos, pirâmides, superfícies espessas que se formaram, se aglomeraram e se distenderam, deslizando sobre uma linha ou sobre um plano. Uma coisa surgiu, violentamente. Um outro desenho. Um outro regime de concentração de forças.

P. A profundidade abre-se e fica à superfície (que não se vê). Ou cava-se num dentro que só existe naquelas máquinas cheias de sombras, planando sobre o vazio. Este não adquiriu forma, matéria ou interior. Impalpável textura. Gerou e passou. Breve.

Q. As coisas nascem do caos impelidas por forças. As velocidades dos jactos contrastam com o vagar das massas deslocando-se, quase imóveis. Definem-se com nitidez, aparecem em planos polidos ou vidrados, sem excrescências, obscuridades ou velos esfumados. Blocos de gelo. As sombras lançam-se e espraíam-se recortando-se no espaço, sem emaranhamentos ou confusões. Saindo de uma recta, mas delimitadas, deixam do outro lado a transparência macia dos espelhos.

R. As sombras emergem como fumos e explodem ao longo de arestas. Ligam-se ao fundo, de onde saem e que já lá não está. Nunca esteve.

S. As sombras não criam só as dobras e o dentro. Ao rebentar para o exterior da linha, procuram talvez um espaço. O fora é ilimitado e, contudo, esgota-se logo, a pouca distância dos fumos. Como um eco do vazio branco.

T. As sombras delineiam formas tubulares que se individualizam em sobreposição, imbricando-se e escondendo-se umas atrás das outras. Esboçam-se perspectivas e fundos apertados, onde se estreitam coisas, às vezes quase a soltarem-se.

U. Quando o movimento não indica a saída, um grande arco rasga (e cria) o espaço, muito além das sombras acumuladas. Uma outra perspectiva, simples, livre, vasta, atravessa o desenho. Para lá da violência contida das sombras e fundos abraçados. Tempo longo de gestação, tempo breve de erupção.

V.

W.

X.

Y. Sem que se dê por isso, desenha-se aqui, incessantemente, a génese do desenho.

Z.

José Gil

Anexo VI: Texto de folha de sala da exposição “Arbusto”, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2018

Um arbusto é um arbusto

Que forças tão violentas e tão contidas encontramos nós nos desenhos de Marta Caldas? Os desenhos são sempre preparatórios mesmo quando não são. De labor subtil preservam-se na sua quase invisibilidade questionando e enfrentando o terror do demasiado visível. Minuciosos, elevam-se da terra, imobilizam-se no instante, suspendem-se na parede. A luz é um problema. Espalha-se com a imprevisibilidade dos dias e dos instantes e ora esconde branca o branco alabastro sobre o branco vegetal e mineral, ora o mostra na imperceptibilidade concisa da grafite. De vez em quando abandonam-se à vida, e, insustentáveis, ficam num estado de instantaneidade que os e nos deixa *maturare*. Investigamos os limites das linhas, que se alongam em todas as direcções, torcem, bifurcam, cruzam ou param sozinhas subitamente. Linhas em queda, combinações de variabilidade que mal se contêm no papel. Para onde olhar? Para todo o lado. Numa vertigem cega de tanto ver. Para todo o lado porque em todo o lado existem arbustos. Às vezes num céu grumoso de branco parecem ver-se nuvens e depois levando o olhar mais longe e para cima são ainda arbustos e linhas. Ou só vazio, vazio produzido pelo nada saído do caos da precisão obsessiva da força da linha. Força que insiste em perder-se e dissolver-se na luz, sair dos limites, corroer os contornos, separar-se e afrontar as fímbrias. Questiona-se radicalmente o próximo e o longínquo, a continuidade do fio sem cessar quebrado. As linhas percorrem o fio da navalha, alinham-se pelo fio de prumo, cristalizam-se num tempo impossível, numa estabilidade mínima. As linhas fogem, são transparentes, inexistentes. Mudam de escala dentro de uma micro escala controlada pelo gesso fino. Ao mesmo tempo as duas coisas e uma terceira. Estes desenhos são um combate incerto. Não mais o par ou o ímpar, fora das dicotomias, não deixam de se questionar a si mesmos. O espaço é liso, corta-se onde se quiser. Sem direito nem avesso. Na verdade, as linhas não vão de um ponto ao outro. São meios, processos, e os turbilhões podem surgir num momento qualquer. No liso do vazio um espaço de experimentação concentra uma espontaneidade rítmica que se esquivava “*entre* as suas próprias partes, entre as forças que subjagam ou que são subjagadas, entre as potências que exprimem essas relações de forças. (...) Todos os gestos são defesas ou mesmo ataques, esquivas, bloqueios,

antecipações de um golpe que nem sempre vemos chegar ou de um inimigo que nem sempre chegamos a identificar” (Deleuze).

O desenho é um “combate-entre”, não é um combate contra. Procura as forças e as tensões e agencia-as, num devir, com os materiais, os pigmentos, o tempo, o ar, os ruídos.

Desenha-se com uma “idiossincrasia de forças” que interrompe o curso natural dos dias e das coisas quotidianas.

Desenha-se para nada querer dizer. O novo que chega do vazio e do caos está em toda a parte. No traço esculpido, no gesto mais ínfimo. Nestes desenhos precisamos de atenção máxima. Obrigando-nos a “desenhar *virtualmente*”. Porque há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem lápis na mão e vê-la desenhando, diria Valéry. A grafite é aqui o olho e o gesto, o suporte é o ar e o espaço entre, e ainda falta um kairós de luz.

A linha que escapa em mancha e se espalha, *ténue*, no pó da grafite, abre passagens no abismo, lança-se curva a curva a partir da dupla cruz, para a direita. Adensa-se na penumbra, divide-se no branco, divide-o e concentra-se na confusão precisa do molde, evitando a desintegração total. O desenho suspenso tem todos os desenhos. Sem centro, desfaz-se em vertigem imperceptível, num dentro-fora.

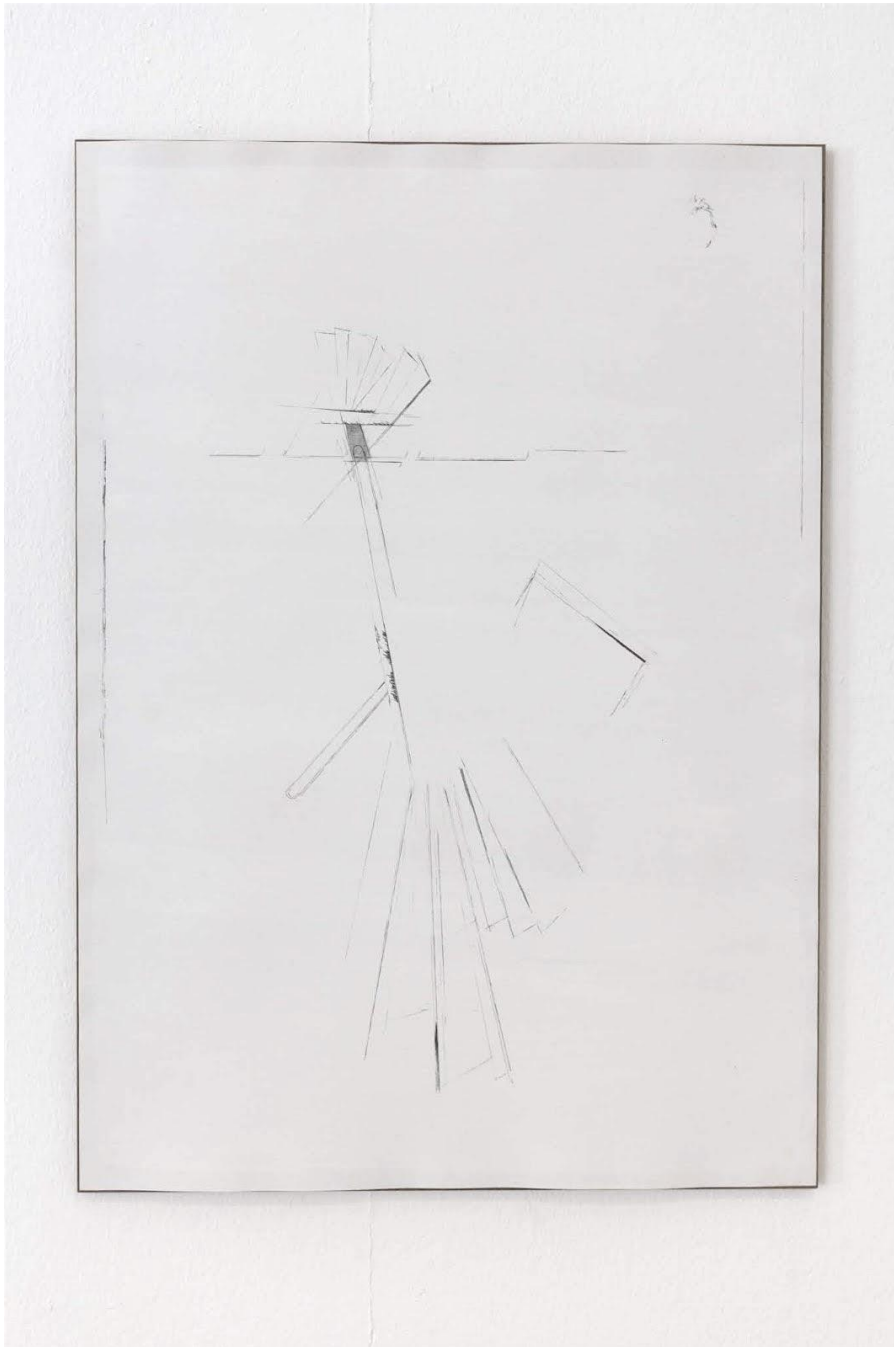
Perdidas as formas, e à medida que aumentam as conexões, o molde muda de dimensão e de natureza, seis são os estames à esquerda... as linhas habituais, já vistas, são quebradas por uma estranheza improvável. Desenha-se porque há um problema, um combate e uma invenção que lhe está associada. Desenhar é uma necessidade vital, única, “mesmo se não é a única”, que se estende num tempo infinito e se “vê” num espaço interior.

Já antes tínhamos visto (em *doublet.*, 2013, *ii* e *cimo agrícola*, 2015) que os desenhos de M. C. são desiguais porque problematizam a unidade perdida da medida que não existe. Neles coexistem elementos, multiplicidades que abrem sem cessar o vazio e fazem proliferar a sombra. Ao contrário dos arbustos que já não vemos, que crescem em lugar nenhum e estão em todo o lado, invisíveis e anódinos, não podemos perder de vista os desenhos de Marta Caldas.

Ana Godinho



27. Marta Caldas, vista da exposição “Arbusto”, 2018.



28. Marta Caldas, da série “Arbusto”, grafite sobre papel preparado com gesso acrílico, 70x50cm, 2017.

Anexo VII: Texto de folha de sala da exposição “Bote”, Museu Municipal de Faro, Faro, 2021

à superfície

A luz que vem de um “sfumato” confunde-se com o vazio, esbate-se nele, numa espécie de apagamento, dissolução ou desaparecimento. As linhas farpadas e quebradas desenham fitas de Moebius interrompidas e depois uma linha suspensa ou exercícios que se juntam aleatoriamente. O desenho escora-se não se sabe onde.

O espaço quase branco produz efeitos de superfície. Até chegarmos às formas, aos moldes, aos fragmentos, aos estilhaços impossíveis de se articularem, muito já desapareceu. Dentro de cada desenho, virado para fora e para dentro, ao mesmo tempo, estão sequências e blocos que se deslocam e separam em séries. Vivem das linhas, dos pontos, das manchas, das zonas móveis e sensíveis que se desenham no papel. Poderoso atrator, preparado com gesso acrílico, gerador de diferenças mínimas de intensidade variável, o papel é um grande duplicador de sombras e faz proliferar as impressões.

O começo de cada série organiza a superfície, manipula os fragmentos, os objectos quase primitivos e transparentes, as partículas reduzidas à imperceptibilidade, a anatomia impossível dos corpos.

O que fornece a matéria ao desenho? O contorno que se define? O contorno do fragmento que é a circunscrição da sua força?

É preciso saber ver um desenho...

Quando as linhas se curvam e desdobram em sombras, todo o espaço parece mais dócil, delineia-se para destacar o fundo do papel que não existe ou a língua indecifrável e violenta que se contrai e se estende prolongando-se para fora dele e projectando-se noutro desenho. Os desenhos ressoam uns nos outros e enquanto se esfumam, desfazem-se e disjuntam-se. Sobem no ar numa tensão de naufrágio de que se quer escapar nem que seja por um triz.

O que foi que se perdeu dos objectos e das coisas?

Sem palavras, porque o desenho não vive sem elas. Desarticula-as, ramifica-as, torna-as tão negras como o breu, fá-las explodir. Desenhar é assim passar pela profundidade e pelo caos. E trazer consigo os fragmentos, os estilhaços sem identidade e sem limites até chegar às forças que ficam suspensas em emissões ou que voam em

lançamentos expostos à superfície. E, eis que quando transparecem, quando parecem definir-se num contorno, logo se dissociam e dispersam em pedaços retalhados, em cacos e sombras das sombras. O desenho evolui e confunde-se consigo mesmo, não se pode compreender compreendendo-se a si próprio. Ele é o que traça e quase não ocupa lugar, o excesso e a ausência, a zona de multiplicidade do detalhe. No recorte, à superfície dos desenhos, circulam partículas sonoras e luminosas, energias mínimas que se esfumam em rumores e só se pressentem. Podiam ser letras, sinais, feixes naufragos, mas são traços disjuntos, arrancados de um tempo sem memória, e que experimentam por instantes a folha de papel.

Espelha-se nela “um não sei quê” que não se vê suficientemente. O desenho está sempre lá, antes das coisas e das palavras. Sobrevive-lhes e desdobrando-se ao infinito torna-se possível na sua impossibilidade.

O traço impossível do vazio...

Há uma arte das superfícies, uma potência do desenho, que vem directamente do vazio: “através das significações abolidas e das designações perdidas, o vazio é o lugar do sentido ou do acontecimento que se compõem com o seu próprio não-sentido, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar. O vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-sentido de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido.” (Gilles Deleuze)

Ana Godinho



29. Marta Caldas, da série “Bote”, grafite sobre papel 300g, preparado com gesso acrílico, 76,5x54cm, 2020



30. Marta Caldas, da série “Bote”, grafite sobre papel 300g, preparado com gesso acrílico, 76,5x54cm, 2020.



31. Marta Caldas, da série “Bote”, grafite sobre papel 300g, preparado com gesso acrílico, 76,5x54cm, 2020