

Gestos Involuntários

Desenhar na vivência da Epilepsia

Maria Carolina Ribeiro Coelho de Sousa

Orientador: Professor Doutor Paulo Luís Almeida

Relatório de Projeto de Mestrado em Artes Plásticas com especialização em
Desenho, Apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Índice

Resumo / Abstract	3
1. Introdução	4
2. Percepção do movimento	6
2.0.1. Epilepsia e a experiência do movimento	6
2.0.2. A percepção háptica, auditiva e visual do movimento	8
2.1. Do movimento ao gesto	9
2.2. O Desenho e o gesto: linha, traço e ductus	10
2.3. Representação do movimento e dos gestos no Desenho	13
2.4. Gestos diagramáticos: projeção do corpo	16
3. Atelier dos Gestos Involuntários	17
3.1. Desenhos Involuntários: Gestos da Epilepsia	17
3.2. Aceitação do Fracasso	19
3.3. Diário de movimento	23
Conclusão	27
Bibliografia	28
Lista de Imagens	30
Anexos	31

Resumo

Este projeto tem como principal objetivo fazer uma apropriação da experiência pessoal de viver com epilepsia, em que se tenta perceber de que forma esta condição afeta o desempenho prático e técnico no Desenho e que qualidades determinam o seu traço. O Desenho vai ser explorado como uma ferramenta de auxílio à visualização e compreensão do movimento e gestos produzidos por um corpo. Tal como o corpo se movimenta no espaço, a mão desenha sobre uma superfície numa sequência de gestos que podem ser planeados ou, em alternativa, involuntários. Este projeto pretende explorar as fronteiras do Desenho, tentando compreender que gestos e movimentos podem ser considerados como desenho. Esta investigação por projeto é enquadrada numa reflexão que cruza estudos de perceção, cognição incorporada e metodologias artísticas, onde se procura os fundamentos de uma crítica a uma visão normalizada do movimento do corpo e da forma como o desenho reflete esse movimento.

Palavras chave: Gestos, Movimento, Desenhos Involuntários, Epilepsia

Abstract

This project's main goal is to appropriate the personal experience of living with epilepsy, and try to understand how this condition affects the practical and technical performance in Drawing and which qualities affect its traces. Drawing will be explored as a tool to aid in the visualization and understanding of movements and gestures sought by a body with epilepsy. As the body moves in space, the hand draws on a surface in a sequence of gestures that can be planned or, alternatively, involuntary. This project intends to explore the borders of Drawing, trying to understand which gestures and movements can be considered as drawing. This drawing practice-based research is framed by a reflective review crossing perception studies, embodied cognition and artistic research methodologies, where the foundations for a critique of a normalized view of body movement and the way in which drawing reflect this movement are addressed.

Key-words: Gestures, Movement, Involuntary Drawings, Epilepsy

1. Introdução

Esta investigação tem como principal objetivo explorar a percepção do movimento e dos gestos no Desenho, mais especificamente os involuntários, que decorrem da vivência com a epilepsia. O movimento sempre foi um tema central explorado ao longo da história da Arte e no Desenho. Sobretudo nas relações entre o Desenho e as artes Performativas, o movimento assume uma centralizado quer como tema, como objeto do olhar e como processo, em autores como Morgan O'Hara, Tony Orrico, William Anastasi, Janine Antoni ou Tuula Närhinen. Este trabalho tem como objetivo compreender de que forma os movimentos e os gestos involuntários que se inserem no mundo do Desenho. Até ponto é que estes gestos podem ser considerados um desenho e como reconhecemos a sua fragilidade num sistema normativo de gestos, antecipando o gesto desenhado como um processo artístico? Já que os movimentos involuntários são imprevisíveis, maioritariamente, e impossíveis de controlar, de que formas podem estes ser mobilizados na construção de um discurso sobre o desenho como projeção de um corpo que atua? É inevitável que aconteçam durante o processo de criação de uma obra e normalmente seriam descartados como erros. Contudo alguns artistas aproveitam-se da plasticidade que esses gestos involuntários e movimentos trazem às suas obras e englobam-nos no resultado final, criando desenhos involuntários. Entende-se por desenhos involuntários desenhos que visam captar, gestos involuntários e outro tipos de movimentos espontâneos que não são perceptíveis ao ser humano, como é o exemplo de movimentos da natureza. Mas várias questões surgem: será que a decisão premeditada e consciencializada de utilizar estes gestos e movimentos involuntários para criar um desenho altera a sua identidade? Será que permanecem involuntários ou adquirem outro tipo de classificação? Pode esta condição involuntária ser uma premissa consciente?

Esta investigação por projeto tem duas vertentes que se cruzam e condensam. A primeira desenvolve-se em estúdio e assenta numa prática de desenho que questiona a normatividade dos gestos que desenhamos e a sua interligação com os gestos quotidianos do corpo e do ambiente. Esta parte é enquadrada metodologicamente pelo que Brad Haseman denominou de paradigma performativo da investigação (2006) e Donald Schon qualificou como “prática reflexiva” (1984). A segunda é uma revisão reflexiva da primeira e desenrola-se em dois momentos de escrita. O primeiro está dividido em cinco secções que por sua vez irão introduzir a noção de movimentos e gestos aliados à prática e compreensão do Desenho. Na primeira secção, denominado de percepção do movimento, são abordadas várias noções de percepção do movimento. Neste caso específico, vai ser debatida a correlação entre o movimento, tempo e espaço e a minha experiência pessoal com a epilepsia que vai ser utilizada como ferramenta de desenvolvimento do projeto prático. Aqui o movimento vai ser visto como um elemento essencial na percepção do tempo, assim salientando a sua importância para a progressão da vida. Ao mesmo tempo, vai ser

questionada a percepção do tempo e do movimento através da minha experiência com a epilepsia. Ainda dentro desta secção consideram-se as diferenças entre a compreensão do movimento através da percepção visual, háptica e auditiva. O movimento, numa primeira perspetiva pode ser visto como algo visual, mas invisível ao mesmo tempo. A presença de um corpo e de um espaço parecem ser necessárias para a sua compreensão visual. Contudo existem diversas formas de compreender o movimento. O ser humano é dotado de muitos outros sentidos capazes de compreender o movimento, tal como a audição e o tato, os quais vão ser apresentados e desenvolvidos na perspetiva da cognição incorporada; quando a observação visual de uma ação provoca nesta alínea com irá ser abordado os neurónio espelho que se ativam quando observamos uma ação e que podem provocar uma sensação tátil no corpo. Em seguida, a segunda secção aborda a diferença entre movimento e o gesto, o que define cada um deles, os pontos em comum e os que os separa. Contudo, irá ser dada maior ênfase ao gesto, onde haverá uma reflexão sobre os gestos voluntários e os gestos involuntários. Irá haver maior foco sobre os gestos involuntários visto que eles fazem parte do cerne da investigação. Em terceiro, vai aparecer a secção onde, finalmente, vai ser feita a ponte entre os gestos e o Desenho. Vão ser questionadas as fronteiras da normatividade do gesto dentro do desenho, tendo em conta a presença de gestos involuntários. A conceção do desenho como uma projeção de um corpo através da linha, de David Rosand (2002), e a análise do traço como *ductus*, de Roland Barthes (1982), orientaram esta reflexão. A noção de gesto intransitivo, equacionada por Jacques Derrida e desenvolvida por van Alphen (2016), congrega na condição da palavra a experiência vivida enquanto ato de desenho. No quarto e quinto sub-capítulos vão ser analisados alguns casos práticos de obras e técnicas de alguns artistas que exploram o movimento no Desenho, como é o caso de Tim Knowles, Morgan o'Hara, Tony Orrico, Giuseppe Penone, Tuula Närhinen, William Anastasi e Janine Antoni. As obras destes artistas vão ser essenciais para a melhor compreensão e desenvolvimento do projeto prático. Todos estes artistas abordam, de alguma forma, a gestualidade e os movimentos do corpo e do ambiente. Estes vão ser colocados em paralelo com o trabalho prático desenvolvido para este projeto. Ao mesmo tempo, vai ser introduzida a ideia do Desenho como um diagrama e um diagrama como um Desenho, tendo em base o artigo de Margaret Iversen sobre a relação dos diagramas e dos gráficos com a arte contemporânea. Isto ajudará a contextualizar grande parte do trabalho prático. O último capítulo será dedicado ao enquadramento do trabalho prático. Como a epilepsia da autora inspirou grande parte do projeto e a forma como se entrelaça com os gestos involuntários. De igual forma, vai ser apresentado todo o trabalho produzido em atelier, bem como as técnicas, o processo de investigação e desenvolvimento do projeto e uma descrição detalhada de cada obra ou série de desenhos. Por fim, este projeto de investigação é também acompanhado de um livro de projeto que engloba todas as obras produzidas no âmbito desta investigação, tal como elementos que expressam o processo de desenvolvimento criativo e construtivo desta experiência.

2. Percepção do movimento

2.0.1. Epilepsia e a experiência do movimento

No seu livro “Metapatterns”, Tyler Volk (1995) explica como é possível termos noção de progressão do tempo. Quando um corpo se movimenta no espaço, aliado à memória, conseguimos compreender a progressão do tempo. A realização de uma ação, gestos ou movimentos ocupam um lugar na linha de tempo, aquilo ao que nos podemos referir a duração de uma ação (Volk, 1995, pp.153-155). Contudo, é necessário existir uma memória dessa ação para ser possível identificá-la na linha de tempo. Uma coisa é a noção pessoal que cada um tem do tempo em si. O tempo pode parecer passar mais rápido ou mais lento, dependendo em que situação me encontro. Algo parecido acontece com a noção de espaço. Uma forma de compreender o espaço é através da comparação de objetos ou do nosso próprio corpo com o que está à nossa volta. Isso pode explicar como algumas coisas pareciam gigantes quando éramos crianças, mas quando nos tornamos adultos essas grandezas aproximam-se de nós o que nos dá a impressão de que algo é mais pequeno do que nos recordamos. Será que essa memória estava incorreta? Será correto afirmar que as percepções podem estar erradas? Como é possível duas pessoas terem percepções completamente diferentes mas terem conhecimento das verdadeiras grandezas? Isto é, uma criança compreende a medida de um metro de uma forma diferente de um adulto, pois os seus mundos têm tamanhos diferentes, mas ambos conseguem compreender essa medida. No entanto, não é sempre tudo assim. Existem outros elementos internos ou externos que influenciam a nossa noção de tempo e espaço. Tendo em conta a minha experiência pessoal com a epilepsia, a minha noção de tempo e espaço são várias vezes adulteradas devido a alguns sintomas típicos desta doença. Segundo o Dr. Ricardo Rego, médico da Unidade de Neurofisiologia, Coordenador da Unidade de Monitorização de Epilepsia, do Centro Hospitalar de S. João, com o qual foi realizada uma entrevista, esta patologia define-se sucintamente da seguinte forma: “A epilepsia é uma doença caracterizada pela ocorrência repetida e espontânea de crises epiléticas.” O mesmo ainda explica o que é uma crise epilética: “A definição de crise epilética é a manifestação clínica resultante de uma descarga neuronal (um grupo de neurónios) que é excessiva e anormalmente sincronizada.” (Ricardo Rego, comunicação pessoal, 11 de agosto 2021) Como mencionado anteriormente, o movimento pode ser um instrumento que auxilia na percepção do tempo. Numa situação regular, isto é, com movimentos voluntários ou movimentos que são previstos acontecer, parece ser mais fácil ter uma noção cronológica do tempo a passar. A consistência nos padrões de movimentos implica consistência nos padrões de comparação que uma pessoa utiliza para uma fiel percepção do tempo e espaço. A nossa noção de tempo pode

estar perfeitamente em sincronia com a realidade, pode estar atrasada ou adiantada em relação à realidade. Muitos fatores podem distorcer essa linha pessoal do tempo. O movimento vai ser o fator que vai receber mais atenção, nomeadamente a influência dos movimentos involuntários. A epilepsia é caracterizada pela existência de sintomas associados com movimentos involuntários, aos quais se atribui o nome de mioclonias. As mioclonias, tendo em conta a minha experiência pessoal e a forma como as sinto, são como repentinos e bruscos espasmos de pequena duração. Eles podem ser mais subtis ou mais notórios dependendo da epilepsia. No meu caso costumam ser subtis ou pelo menos são possíveis de se disfarçar. Contudo, não deixam de ser incontroláveis e involuntárias. Muitas vezes uma pessoa utiliza a sua experiência, comparando momentos semelhantes com aquilo que estão a sentir no momento para tentar situar-se no tempo e no espaço. Quanto mais consistência existir entre as referências, mais precisa vai ser a percepção. Pelo contrário, quanto mais interferências existirem nas nossas referências, mais incoerente vai ser o nosso juízo. Assim sendo, todo o tipo de movimentos involuntários vêm causar rutura na nossa linha de pensamento e, assim, na nossa percepção do tempo. Claro que um movimento involuntário pode representar uma insignificância naquilo que é a duração de uma ação, mas ao mesmo tempo pode fazer toda a diferença. Se tivermos em conta um movimento involuntário isolado, não deve criar grande problema, não deveria interferir. Mas quando o cenário engloba uma sucessão de vários movimentos involuntários já começa a tornar-se problemático. A partir de um certo ponto estes movimentos começam a interferir com a linha de tempo da ação. colocar referências da entrevista sobre o que são mioclonias.

2.0.2. A percepção háptica, auditiva e visual do movimento

O movimento é uma grandeza muito vasta. Ele pode ser de grandes escalas e forças, tal como pelo contrário quase impercetíveis. No seu cerne, o movimento é um conjunto de forças que não são percetíveis ao olho humano. Apenas com a presença de um corpo e o meio à sua volta é que se torna possível visualizar os efeitos do movimento. Por exemplo, no renascimento a representação do vento no Renascimento era elaborada através da presença dos tecidos e elementos do corpo como os cabelos. Assim era possível captar toda a dinâmica provocada pelo movimento do vento nos corpos e nos objetos. Contudo existem outras formas, à partida menos óbvias, de se compreender o movimento. Estes outros estímulos podem ser percebidos individualmente ou em conjunto uns com os outros, mas podem também incentivar-se uns aos outros.

Todos os nossos sentidos são relevantes para uma absorção mais enriquecida do espaço à nossa volta. As memórias de um momento ou de um local, como por exemplo uma paisagem, vão ser mais nítidas se permitirmos o nosso corpo experienciar o espaço utilizando o máximo de recursos disponíveis: visão, audição, olfato, tato, paladar, etc. Se apenas se utilizasse a visão,

apesar de ser, culturalmente, para nós, o sentido predominante do corpo, no final, a experiência seria pouco estimulante, seria como apreciar uma fotografia de um postal. Todos os sons, aromas e sensações seriam perdidos, tudo elementos que fortalecem as memórias e experiências dos momentos vividos. Os neurónios espelho, são os neurónios que se ativam quando observamos uma ação a ser realizada e em seguida a copiamos: “Os neurónio espelho são neurónios que entram em ação quando efetuamos uma ação ou um movimento.” (Branco, 2010). Algumas investigações foram elaboradas pela UCLA e a Universidade de Parma, em primatas, onde descobrem que estes neurónios também são estimulados com a mera observação dos movimentos. Isto é, o cérebro recria a sensação, no corpo, dos movimentos que uma pessoa observa. Torna-se numa experiência, de certo ponto, tátil, aquilo ao que se designa de visualidade háptica. “Diz a descoberta dos neurónios espelho que a observação do movimento permite-nos partilhar a experiência, senti-la como se fosse nossa.”(Branco, 2010) Ora, isto demonstra que realmente o movimento pode ser percecionado através dos mais variados sentidos. Com o auxílio da visão o nosso cérebro consegue estimular o nosso sistema nervoso criando uma sensação física ao que observamos, seja como mímica de uma ação ou como resposta/reação à situação a nível físico e psicológico.

2.1. Do movimento ao gesto

Na física, o movimento define-se pela deslocação de um corpo de um ponto A para um ponto B. Um conjunto de forças exercidas sobre um corpo. Para o ser humano os movimentos passam por ações motoras como andar, levantar, mexer qualquer parte do corpo para executar uma ação do seu quotidiano. É através do movimento que o ser humano vive. A artista Morgan O’Hara vê o movimento como um sinal imediato de vida, as sua obras visam captar esses momentos e movimentos produzidos pelo corpo captando a poesia por de trás de mecânicas básicas ou complexas que as pessoas realizam no seu quotidiano (O’HARA, 2013). Mesmo que um corpo esteja em descanso, ele está em constante movimento, o nosso coração continua a bater e a bombear o sangue pelas nossas veias e artérias, a própria respiração é um conjunto de movimentos que tem de continuar a acontecer para nos mantermos vivos. O ser humano é sustentado por estes movimentos silenciosos. Alguns somos capazes de controlar, como é o caso da respiração, e outros não, como é o caso dos batimentos cardíacos. Mas e os gestos, qual é a diferença entre um gesto e um movimento? O que é que um movimento necessita para ser considerado um gesto? Para vários estudiosos do tema, como é o caso de David McNeill (1992), Goldin-Meadow (2003), Barbara Tversky (2011), um gesto é um movimento que tem como objetivo a construção de um sentido, e não uma pura prática. É, por isso, um movimento semiótico (McNeill,1992). Um gesto consegue expressar intenções, emoções e muito mais. Estes têm a

capacidade de resumir um discurso em uma ação que, por vezes, pode durar frações de segundo. Para além da fala, do discurso e da escrita, os gestos são uma forma que complementa a comunicação do ser humano. Para muitos é até a base de comunicação e de pensamento (McNeill, 2005). Pelo mundo fora existem inúmeras linguagens e um dos denominadores em comum que podem ajudar as pessoas a comunicarem umas com as outras, apesar da língua que utilizam, são os gestos. Há movimentos básicos que por quase todo o mundo são compreendidos.

Quando se pensa nos movimentos e nos gestos, antes de existir qualquer classificação ou separação, pode-se distinguir se eles são voluntários ou involuntários. Compreende-se por um gesto ou movimento voluntário aquele que é feito de forma deliberada, com um propósito consciente e mais ou menos planeado. Quando uma pessoa decide realizar uma ação, movimento ou gesto, acontece todo um conjunto de atividade no nosso sistema nervoso e a nível neurológico, para que o corpo seja capaz de levantar o braço depois de se pensar e decidir executar essa ação. Por outro lado, temos os movimentos e gestos involuntários, eles caracterizam-se pela sua natureza imprevisível e espontânea. Ao contrário dos voluntários, os involuntários não são executados pela vontade própria da pessoa, como o nome indica. Não são um ato consciente, isto é, podemos por um lado reconhecer que eles acontecem, mas não se consegue fazer ou planejar com controlo. Existem alguns casos pontuais em que é possível proporcionar ambientes em que esses movimentos e gestos involuntários possam acontecer com maior probabilidade, provocar o involuntário. Por exemplo no caso da epilepsia, as mioclonias podem ser desencadeadas por vários fatores, como a exposição à luz e a sons, entre outros elementos. O Dr. Ricardo Rego explica sobre este assunto na entrevista:

“Portanto, há epilepsias fotossensíveis, a forma mais comum é aquela que a pessoas é exposta, por exemplo, a um strobe discoteca e tem uma crise por causa disso, portanto aquele flash alternado, mas também há raros casos de epilepsias em que são padrões diferentes. Há pessoas com epilepsias, cujo repertório sintomático inclui alucinações visuais.” (Ricardo Rego, comunicação pessoal, 11 de agosto 2021)

entrevista). Claro que não é recomendado, mas estes espasmos mioclónicos podem ser provocados expondo a pessoa aos estímulos que mais a afetam. Isto cria uma situação em que se torna possível “controlar” um pouco o aparecimento desses movimentos involuntários. Contudo eles não deixam de ser involuntários porque não é possível controlar o movimento em si. O trajeto que a parte do corpo percorre nesse momento é completamente imprevisível e incontrolável. Tal como não é possível dar a ordem ao cérebro para criar e executar esses movimentos. Todavia, não são só pessoas com este tipo de condições e doenças que vivem com movimentos involuntários e gestos involuntários. Toda a gente já experienciou este tipo de gestos e eles podem influenciar o nosso dia-a-dia de várias maneiras, seja de uma forma mais evidente ou mais

discreta. Por vezes tão discreta que num primeiro momento podem passar totalmente despercebidos.

2.2. O Desenho e o gesto: linha, traço e ductus

O movimento parece ser um elemento essencial para o Desenho. Tanto em termos de execução como em termos de expressão/comunicação. Um traço pode ser produzido através do movimento da mão e do corpo que desenha. É um reflexo daquilo que o movimento pretende expressar, como refere Rosand: “Enquanto se move sobre o papel, na duração do seu contacto, a mão mantém-se responsiva ao sentimento do seu próprio movimento.” (ROSAND, 2002, p.204).¹

Na sua obra “The Art of Responsive Drawing”, Goldstein explica como a linha desempenha um importante papel para a definição do Desenho. Explica também que a razão para isso é o facto desta construir formas e transmitir mensagens, podendo assim, produzir uma linguagem universal. Contudo, existe algo igualmente importante que muitas vezes é mascarado pela linha, o gesto/movimento. Em cada linha existe um gesto produzido por um corpo. A linha acaba por ser um produto do contacto do corpo em movimento (um gesto), que segura um instrumento, e o suporte (por exemplo a folha de papel). Por outras palavras, o traço torna-se de a visualização e materialização de um gesto ou de um movimento. Um movimento, na sua essência, não é visualmente perceptível. Consegue-se entendê-lo através da presença de um corpo, isto é, compreendemos a sua existência pelos efeitos que este produz num corpo, mas não é possível ver o movimento em si. Como a artista Morgan O’Hara diz: “O movimento é o sinal mais imediato de vida” (O’HARA, 2013)². A presença do movimento na progressão da vida é inevitável. Progredir é uma ação de movimento e é graças a ele que é possível compreender o tempo. Na sua coleção de desenhos “*Live Transmissions*” (fig.1), O’Hara apresenta registos daquilo que ela denomina de “*life marks*”, as marcas de vida, gestos e acções do quotidiano de várias pessoas. Também tomando especial atenção a coreografias e alguns momentos conectados com o nascimento da vida humana. A forma como a artista produz os seus desenhos consiste numa performance em que reproduz, em tempo real, os movimentos e gestos das pessoas que observa a realizar as suas ações. Dos seus desenhos não é possível reconhecer uma forma, não é suposto serem figurativos. O que pode ser observado são linhas gestuais, isto é, o movimento que um corpo produziu num espaço é agora visível sobre a formas de linhas frenéticas num suporte de papel. Linhas estas que formam um desenho. Através da expressão do traço é possível interpretar a expressão de um gesto. O factor relevante destes desenhos de Morgan O’Hara é que estas linhas demonstram o reflexo dos gestos, não só da artista, como também de uma segunda pessoa. Ou

¹“Moving over the paper, for the duration of its contact the drawing hand remains responsive to the feeling of its own movement” (Rosand, 2002, p.204) - Tradução livre da autora, 2021

²“The most immediate sign of life is movement” (O’HARA, 2013) - Tradução livre da autora, 2021

seja, a autora acaba por ser quase uma mediadora dos gestos do corpo de um outro indivíduo e ao mesmo tempo do seu próprio corpo a projetar gestos idênticos. Entre o gesto observado e o gesto desenhado cria-se um vínculo e uma cadeia onde se estrutura a experiência de continuidade entre o movimento dos outros e o nosso próprio movimento.

Assim sendo, torna-se inevitável a ligação entre o desenho e o gesto. A linha do desenho não é apenas um traço visível na superfície, é também a imagem idealizada e reconstituída do movimento que o originou, que pode ser deliberado ou espontâneo, figurativo ou abstrato, objetivo ou subjetivo, voluntário ou involuntário.

Através da perspectiva de Derrida em relação aos gestos, estes podem ser divididos em duas principais categorias: transitivos, referentes a gestos calculados e com um propósito previamente planeado e os intransitivos, caracterizados pela sua espontaneidade. Assim, podemos falar, de igual forma, em desenhos transitivos e intransitivos que vão reunir o mesmo conjunto de características que os anteriores. Ou seja, um desenho transitivo será um desenho em que o artista tem uma ideia planificada, um objetivo principal, e vai realizar um conjunto de gestos calculados com o intuito de obter um objeto final figurativo e planeado. Já um desenho intransitivo carece deste cunho estruturado e delineado. Trata-se de um desenho em que o figurativo passa para segundo plano o significado do traço ganha o protagonismo. O corpo solta-se da mente, deixando a mão livre a desenhar sobre a folha. Isto permite que o traço transpareça o seu significado e toda a carga energética e emocional dos gestos e movimentos do artista. Ernst van Alphen, em “The Gesture of Drawing”, reforça as noções de gesto transitivo e gesto intransitivo segundo a percepção de Derrida. Estes dois conceitos irão ser respetivamente emparelhados com os gestos voluntários e os gestos involuntários. O autor explica: “Quando as marcas gestuais da mão resultam numa representação, as linhas tornam-se transitivas; senão elas são intransitivas as linhas resultantes podem ser interpretadas como índices gestuais ou ecos do corpo.” (ALPHEN, 2016, p.110)³. Pode-se assim fazer uma comparação entre os gestos transitivos e os gestos voluntários, tal como com os gestos intransitivos e os gestos involuntários. Um gesto transitivo apresenta denominadores comuns com os voluntários no sentido em que são representativos e, por sua vez, planeados. Contudo, um gesto voluntário, que produz linhas de desenho voluntárias, pode não ser obrigatoriamente representativo de algo figurativo. As linhas provenientes de um gesto voluntário podem representar composições abstratas desde que sejam planeadas e previamente idealizadas pelo artista. Portanto, os gestos transitivos produzem linhas figurativas, enquanto os gestos voluntários podem produzir tanto linhas figurativas como abstratas, mas sempre calculadas. Por outro lado, temos a comparação entre os gestos intransitivos e os involuntários. Os intransitivos são, por sua vez, gestos que não representam algo em concreto,

³“When the gestural traces of the hand result in a representation the lines become transitive; if not they are intransitive and the resulting lines can be read as indexes of gesture or as echoes of the body.” (ALPHEN, 2016, p.110) - Tradução livre da autora, 2021

são não-figurativos. A sua natureza fortuita transforma-os, como Ernst van Alphen refere, em “ecos do corpo”, isto é, são movimentos genuinamente corporais, carregam uma superior carga energética e emocional do artista que executa as obras. Os gestos involuntários podem associar-se a estes no sentido em que são espontâneos e verdadeiros em relação com o corpo e a mente do indivíduo. Ambos são caracterizados pela falta de controle e planeamento na sua execução, ainda que, um gesto involuntário possa ser menos controlado do que um intransitivo, já que, um movimento involuntário pode ser um espasmo, o indivíduo não tem qualquer forma de controlar ou prever a situação. Enquanto que um gesto intransitivo está mais próximo da consciência e pode ser iniciado e terminado de acordo com a decisão do artista.

Em suma, tendo em conta a proximidade das duas comparações, pode-se afirmar que um gesto involuntário pode ser um gesto intransitivo o que valida a presença de gestos involuntários no Desenho, nomeadamente nos denominados desenhos intransitivos.

2.3. Representação do movimento e dos gestos no Desenho

O trabalho prático sofreu bastantes alterações ao longo do tempo, alterações estas que foram sempre interligadas como uma linha contínua. Uma cadeia de ideias que se desencadeavam umas às outras. Numa fase inicial do projeto, artistas como Tim Knowles e Tuula Närhinen foram referências bastante relevantes na medida em que as suas obras têm uma profunda ligação com o movimento e a natureza. Na série de desenhos “Tree Drawings” de Tim Knowles (2005) (fig.2) e “Windtracers” de Tuula Närhinen (2000) (fig. 3). Pode-se observar que existe uma tentativa por parte de ambos os artistas de tentar captar movimentos, neste caso da natureza, mais especificamente o movimento do vento, que apenas se tornam visíveis devido à presença de elementos que sofrem alterações provocadas pelos movimentos do ar. O vento é uma das muitas forças da natureza impulsionada pelo movimento da massa de ar, algo que não somos capazes de ver, mas sim sentir. Apenas conseguimos compreender o efeito deste movimento quando ele interage com o meio à sua volta. Neste caso os artistas apropriam-se do movimento dos ramos das árvores, provocado pelo vento, para conseguirem captar e registar um dos muitos movimentos que não são visualmente perceptíveis. O resultado destes desenhos inicialmente não é propriamente previsível e os artistas carecem de controlo na execução dos desenhos. Esta captação destes movimentos involuntários enquadra as suas obras nesta definição de desenhos involuntários. De uma forma semelhante, na primeira fase do desenvolvimento do trabalho prático em atelier para este projeto, a artista desenvolveu uma série de desenhos com base na observação de movimentos das árvores afetadas pelo vento e de alguns seres vivos, como pássaros e insetos, a movimentarem-se no seu habitat natural. Esta

série de desenhos involuntários ligados aos movimentos presentes na natureza foi em seguida recambiada pelo mundo dos gestos que começou a ganhar maior relevância, especialmente o modo como o desenho conseguia captar na íntegra a projeção de um corpo em movimento. O desenho tornava-se agora no diálogo entre mente corpo e espaço. Alguns artistas, e respectivas obras, que se tornaram influentes neste momento foram Tony Orrico com “Penwald Drawings” (2009-13) (fig.4) com , Morgan o’Hara com a sua série de desenhos “Live Transmissions” (1989) (fig.1), Giuseppe Penone com, por exemplo, “Soffio 1” (1978) (fig.5). É importante notar que, nas obras destes artistas parece existir uma ligação bastante intensa entre o corpo e o desenho. O gesto e o movimento tornam-se protagonistas. Mais uma vez o Desenho torna-se capaz de traduzir e registar os limites do corpo, os seus gestos que transmitem para o traço tudo o que o corpo atravessa fisicamente e o que a mente do artista sente. David Rosand expressa-se em relação a este tópico da seguinte forma:

“O processo de percepção formal é contínuo e mais ativo, envolvendo um gesto mais sustentado e assim comprometido. Existe uma dimensão tátil e, assim, somática ao riscar com o giz que mantel o artista em constante, responsável e responsivo contacto com a sua emergente criação.” (ROSAND, 2002).⁴

O que Rosand descreve aqui é exatamente como o gesto se torna quase como uma linguagem que o artista utiliza para expressar as intenções e o desenho permite expor essa composição de gestos ao materializá-los. São as variações nos gestos que vão traduzir variações no traço do desenho. Um traço sem expressão é apenas uma linha sem grande significado, no entanto as variações nele podem trazer inúmeros significados e simbolismos. Contudo isto não se aplica apenas a desenhos figurativos como podemos ver pelas obras de Orrico e Morgan O’Hara. Os seus desenhos dependem bastante da expressão do gesto e do traço, já que o objetivo deles é captar a essência do movimento. As figuras das suas obras são os corpos que observam e/ou os seus próprios. Algo semelhante acontece com as esculturas Giuseppe Penone só que os seus gestos tornam-se em volumes e contornos carregados de um alto valor metafórico quando tenta “agarrar” a sua própria respiração e como esta interage com o volume do seu corpo. Ora, todo este fascínio pela relação entre gesto e Desenho, levantou questões, tanto a nível teórico como a nível prático, sobre o lugar dos gestos involuntários no Desenho, até que ponto estes são válidos ou não. Este projeto é desenvolvido sob a perspectiva da experiência pessoal e vivência com a epilepsia, uma patologia conhecida por provocar convulsões e espasmos que por sua vez são considerados movimentos involuntários. Se um gesto ou movimento involuntário não fosse válido

⁴ “The process of formal realization is continuous and more active, involving a more sustained and therefore committed gesture. There is a tactile and therefore somatic dimension to stroking the chalk that keeps the artist in constant, responsible and responsive touch with his emerging creation.” (ROSAND, 2002) - Tradução livre da autora, 2021

no Desenho isso ia pôr em causa todos os desenhos que criou ou iria criar no futuro. Claramente um paradoxo a não ser que assumisse que quase todos os seus desenhos fossem erros. Assim sendo, foram desenvolvidos um conjunto de séries de desenhos onde a autora se apropriou desses movimentos involuntários provocados pelos espasmos da sua epilepsia. William Anastasi e Janine Antoni são dois artistas bastante importantes no processo criativo e concetual desta fase do projeto. "Pocket Drawings" (1969), (fig.6) foi uma série de desenhos desenvolvidos por William Anastasi (Lee, 1999, p. 48) em que o artista dobrava uma folha em várias partes iguais, criando várias superfícies, que em seguida colocava no bolso. Com a mão, Anastasi segurava um lápis contra a folha dentro do bolso e começava a caminhar. O movimento das pernas a caminhar iam provocar fricção entre o papel e a folha, resultando, assim, numa série de desenhos. Apesar de todo este conjunto de instruções criadas pelo artista e do movimento de andar ser completamente voluntário, o resultado final, o movimento entre o lápis e o papel, é imprevisível e de certa forma involuntário. Estes desenhos vão demonstrar aquilo que não se consegue ver no movimento, mas que se consegue sentir. Por outro lado, temos o exemplo de "Slumber" (1993) (fig.7), uma performance de Janine Antoni em que a artista está constantemente ligada a uma máquina que mede as ondas do sono REM (*Rapid Eye Movement*) (Spector, 2000, pp.10-20) dela, dispendo-as num gráfico, enquanto dorme e no dia seguinte, a artista pega no padrão criado nesse gráfico e borda-o num enorme lençol que usa para se cobrir durante a noite. Este é mais um exemplo da apropriação de movimentos involuntários, mais especificamente micro-movimentos produzidos pelo seu cérebro que a máquina amplia para ser visível num gráfico, para a criação de uma obra de arte. Estes dois artistas vão ser utilizados como exemplo, novamente, mais à frente quando for abordado o tema da aceitação do erro.

2.4. Gestos diagramáticos: projeção do corpo

No seu texto "Index, Diagram, Graphic Trace", Margaret Iversen desdobra os conceitos de diagrama e índice, mostrando como em conjunto eles podem auxiliar na representação de movimentos e os objetos que os produzem:

"Por exemplo, o cardiograma e o sismógrafo reagem ao ritmo do batimento cardíaco e os tremores da terra, respectivamente. Estes ritmos e tremores são registados num gráfico que mostra as variações ao longo do tempo sob a forma de uma linha sinuosa. É uma forma de representação híbrida - este diagrama indexical - que vai ser por sua vez referido como traço gráfico. Híbrido, porque retira do índice o registo de algo único

- a impressão de um indivíduo - enquanto se incorpora a abstração do diagrama daquilo que é imediatamente percebido.” (IVERSEN, 2012)⁵.

Estes dois formatos de registos, que normalmente não são associados ao mundo artístico, vão ser explorados como uma forma de Desenho. Tanto o diagrama como o índice são dois meios de registar e expor informação acerca de um assunto. Contudo, a forma como o fazem é completamente distinta uma da outra, talvez completamente oposta. Por um lado, temos o índice, este elemento ajuda-nos a encontrar um caminho. Trata-se do esqueleto de uma estrutura e caracteriza-se por ser objetivo, organizado e hierarquizado. O seu propósito é ser o mais direto e sucinto possível, sendo associado facilmente ao sentido tátil. Por outro lado, temos o diagrama que joga com relações entre espaço e tempo ao transformar informação num registo de estatísticas lineares e gráficas. Visualmente dotado de abstracionismo, alguns diagramas por vezes podem ser um registo direto de movimentos do elemento em causa analisado, como Iversen deu o exemplo dos ritmos cardíacos e da atividade sísmica em que máquinas captam diretamente estes movimentos espontâneos do objeto que é suposto ser analisado. Isso traz ao diagrama um valor um tanto poético pela forma como regista o “traço” desses objetos. São estes registos, aos quais Margaret Iversen se refere como “índices diagramáticos”, que têm um enorme potencial de serem explorados a nível artístico e têm vindo a ser utilizados por muitos artistas contemporâneos. Alguns exemplos em particular que a autora salienta são Gabriel Orozco, Amalia Pica e Eva Hesse, esta última por razões diferentes dos primeiros. Apesar de os gráficos e diagramas serem associados com uma estrutura lógica e esquemática, os elementos neles representados, em alguns casos transcendem a estrutura reticular e racional do suporte. Tanto Orozco, Pica e Hesse nos seus desenhos partilham desta característica. Iversen expõe a perspetiva de Buchloh em relação à sua série de desenhos de Hesse, *“Circles and Grids”* (1936-70), (fig.8), salientando o modo como a artista rompe com o padrão imposto pela folha quadriculada do diagrama, ao inscrever pequenos círculos em cada quadrado. Contudo, o trabalho de Hesse parece permanecer sobre um certo controle e falta de espontaneidade no movimento que os outros dois artistas vão conseguir superar. No caso de Gabriel Orozco com o seu desenho *“Finger Ruler II”* (1995) (fig.9), a utilização de um instrumento de rigor, como é considerado a régua, oposta a um momento de desvio provocado de uma forma propositada, ilustra esta intenção de fuga à estrutura. Estes desvios criam um momento de incerteza e

⁵ “For instance, the cardiograph and the seismograph respond to the rate of one’s heart beat and earth’s tremors, respectively. These beats and tremors are registered on a graph showing variations over time as a spiky line. It is this hybrid form of representation - this indexical diagram - that will henceforth be referred to as a graphic trace. Hybrid, because it takes from the index a registration of something unique - the impress of an individual - while incorporating the diagram’s abstraction from what is immediately given in perception.” (IVERSEN, 2012) - Tradução livre da autora, 2021

imprevisibilidade que é anômala à natureza dos diagramas/gráficos. Num modo semelhante, Amalia Pica apresenta na sua série de desenho *Spinning Trajectory*, (2009) (fig.10) onde com uma caneta de feltro desenha uma densa espiral numa folha extremamente reticulada. Esta espiral quebra totalmente com a estrutura austera da folha do gráfico, desgarrando-se dos conceitos associados ao diagrama. Neste caso a espiral traduz uma liberdade de movimento bastante superior ao caso de Eva Hesse, pois aqui a artista desafiou na totalidade os limites do diagrama, criando assim um grande contraste.

3. Atelier dos Gestos Involuntários

3.1. Desenhos Involuntários: Gestos da Epilepsia

Na fase inicial do projeto, que se desenvolveu ao longo destes dois anos, o tema foi-se moldando com o tempo, contudo, manteve sempre o mesmo tema central, uma procura incessante e um fascínio pelo movimento. Mais especificamente um fascínio em captar o movimento. Mas, não era captar a imagem de um corpo a mover-se como se consegue fazer com um vídeo, nem o dinamismo de um corpo numa imagem ou desenho. O objetivo era captar as marcas deixadas pelo corpo ao movimentar-se num espaço ou a linhas de movimento desenhadas pelo corpo no espaço. Linhas essas que são invisíveis ao olho humano sem ajuda de um suporte para se tornarem em linhas e traço. É aqui que vai entrar o Desenho, como forma ou ferramenta de auxílio para conseguirmos compreender visualmente as linhas de movimento, dos gestos e toda a sua expressão. Numa primeira fase o interesse versava sobre a relação do corpo humano com a Natureza que o envolvia ou o espaço onde se insere. Todavia essa atenção começou a desviar-se ou a focar-se mais nos gestos e movimentos do corpo humano. Claro que a ligação entre o movimento e o espaço é um elo inquebrável, mas é possível escolher o espaço, neste caso o desenho, o suporte, seria o espaço de interesse para estes movimentos, sobretudo porque neste espaço se torna possível visualizar o movimento e, não só, torná-lo intemporal. Isto é, quando um corpo se movimenta, pode ou não deixar vestígios que aconteceu naquele local algo, um gesto ou uma ação. Temos uma memória visual desse momento, contudo, se não for registado de alguma maneira, facilmente vai ser esquecido. O Desenho carrega um papel crucial em manter essa memória viva ao registá-la, como uma fotografia ou um filme poderia fazer, mas de forma diferente. Um desenho é capaz de captar elementos que muitas vezes escapam à nossa compreensão pois estamos mais ocupados à performance de um corpo físico a mover-se ou do ambiente em seu redor.

Um desenho por si já é um composto de gestos, gestos esses que se vão traduzir de uma das extremidades do nosso corpo, a mão por norma, diretamente para o suporte. Toda a carga

emotiva e física foca-se inteiramente num ponto para formar linhas e traços. Não interessa realmente se estas linhas são figurativas, abstratas, planeadas ou por vezes improvisadas. Talvez o mais comum seja assumir que um desenho é composto de gestos voluntários uma vez que um projeto/obra passa por vários passos de planeamento. No entanto, os gestos involuntários ocorrem, de um modo ou outro e também fazem parte do processo de criação de um desenho, mas a maior parte das vezes são considerados erros e, assim, descartados, fazem parte do processo criativo. Mas porque não assumi-los no resultado final? Será que estes gestos e movimentos espontâneos e imprevisíveis, os quais denominamos de involuntários, podem ser válidos como um desenho? Esta foi a questão que impulsionou toda a investigação prática e serviu de tema para o projeto desenvolvido em atelier. Através da minha própria experiência com a epilepsia, desenvolvi uma série de desenhos que assentavam numa composição de gestos involuntários. Apesar de ter uma epilepsia controlada, a sintomatologia que sinto influencia-me diariamente, maioritariamente, através de uma série de espasmos ao qual se chama de mioclonias. No meu caso esses espasmos acontecem em maioria nos membros superiores. São movimentos bastante curtos e rápidos, acontecem de uma forma brusca. Dependendo de vários fatores, esses espasmos podem ser mais ou menos notórios. No meu caso a luz é o fator mais relevante, que provoca mais a sintomatologia, querendo dizer que a minha epilepsia é fotossensível. Contudo, existem muitos outros factores que podem estimular as sintomatologias, como é o caso de sons, alguns padrões, ambientes, o estado psicológico, nomeadamente momentos em que um indivíduo está a experienciar uma fase da sua vida mais stressante, mais ansiedade ou cansaço. Ora isto cria uma situação interessante para a criação de desenhos involuntários onde me exponho a diferentes situações que podem ser potencialmente estimulantes, versus situações não estimulantes, isto é, um ambiente sossegado sem grandes estímulos, com o intuito de compreender de que forma estes gestos involuntários se exibem no meu traço.

Em suma, numa primeira fase do projeto, os desenhos vão se organizar mais em torno da visualização de corpos em movimento, mais especificamente elementos naturais, como por exemplo árvores ao sabor do vento, elementos como a água e o fogo, ou pequenos animais e insetos a voarem. Trata-se mais de um exercício de observação e a absorção do movimento de outros corpos que não o meu próprio. Em seguida, começa a existir um maior foco no movimento do corpo humano, mais especificamente, de que forma o meu corpo em movimento pode produzir um desenho. Ou melhor dizendo, que tipo de desenho um corpo em movimento produz, sejam estes movimentos ações e gestos voluntários e premeditados, como sentar, andar e saltar, ou não. Estes desenhos foram inspirados no trabalho de William Anastasi. Nesse momento, existia sempre uma instrução que transformava a ocasião voluntária, contudo começou a surgir a questão se estes desenhos, apesar de serem fruto de uma ação voluntária e de uma instrução, são realmente voluntários. Esta questão desencadeou o último momento prático em atelier, a

introdução da epilepsia e dos movimentos involuntários provocados pela patologia, com o objetivo de criar desenhos involuntários com gestos e movimentos involuntários, já que neste caso se tratam de movimentos impossíveis de assumir controle.

3.2. Aceitação do Fracasso

Como ficou definido anteriormente, compreende-se como gesto involuntário quando um gesto produzido pelo indivíduo é espontâneo, não controlado e genuíno à natureza física do corpo, isto é, não se forma nenhuma aliança com o consciente ou o subconsciente da pessoa. Um espasmo ou uma convulsão são exemplos de gestos involuntários. Tratam-se de respostas reativas do interior do corpo aos estímulos exteriores ou até mesmo interiores, como acontece no caso de algumas patologias neurológicas. Sendo, assim, caracterizado pela imprevisibilidade e falta de controle por parte da pessoa, ou corpo, que o produz são frequentemente associados com o erro e a falha, algo que acontece e não é suposto.

Tome-se por exemplo os casos de Janine Antoni e William Anastasi. Em 1993, Janine Antoni, uma artista contemporânea norte americana natural das Bahamas, realizou uma obra performativa de nome “*Slumber*” (fig.7), (1993). Durante a noite, enquanto a artista dormia, estava ligada a uma máquina de polissonograma onde gravava os seus padrões de sono e movimento dos olhos. Durante o dia, Antoni pega no seu padrão referente ao seu estágio de sono REM (*Rapid Eye Movement*) e tece uma manta que utiliza para se cobrir durante a noite. Este é um claro exemplo em que uma artista se apropria dos seus gestos/movimentos involuntários para a realização da sua obra de arte. Apesar de serem gestos impossíveis de controlar, a apropriação consciente deles torna-os num desenho ou obra de arte em vez de um erro (Spector, 2000).

Mais um exemplo que se pode destacar é o caso de William Anastasi com os seus desenhos “*Pocket Drawings*” (1969) (fig.6). O seu caso é um pouco menos direto que o anterior. Anastasi pega numa folha grande e dobra-a várias vezes, dividindo-a em várias áreas mais pequenas. O artista coloca essa folha dobrada no bolso das calças e com um lápis de grafite, encosta à folha e regista os seus movimentos a caminhar, tal como todas as turbulências e interferências que advêm das vibrações causadas no corpo dele pelo movimento e pelas condições do piso, como outras influências exteriores. Nenhum desenho sairá igual, uma vez que de todas as vezes o corpo pode reagir de forma diferente tanto ao local onde faz a caminhada como em relação ao desempenho físico do próprio corpo. Apesar de a acção de caminhar ser um conjunto de gestos e movimentos decididos com consciência e de forma voluntária por parte do artista, que ele consegue controlar, todas as interferências do piso e lapsos físicos, como por exemplo tropeçar ou colocar o pé ou a perna de uma forma irregular, entre outras diversas

situações, são considerados gestos ou movimentos involuntários que irão aparecer nos desenhos e farão parte deles. Neste caso, o registo destes gestos involuntários é essencial para o sucesso dos desenhos.

Pode-se assim concluir que, um gesto involuntário pode ser um erro se a sua presença no final não for desejada. Ora, por conseguinte, pode se tornar válido no Desenho se assim o artista decidir que a sua presença é essencial para o resultado final da sua obra. Contudo, como vai ser demonstrado no capítulo seguinte, um gesto ou um movimento involuntário pode ser considerado os dois ao mesmo tempo, um erro ou um desenho.

Durante muitos anos o grande objetivo dos artistas era atingir a perfeição absoluta nas suas obras artísticas. No entanto, a perfeição é inatingível, trata-se de um conceito ilusório que deve ser apenas visto como um estímulo ou um incentivo para o florescer de um artista. Lisa le Feuvre escreve no seu livro *“Failure: Documents of Contemporary Art”*:

“Os artistas viraram a sua atenção, há muito tempo, para a impossibilidade da realização(sucesso) da busca pela perfeição, ou a abertura da experimentação, usando a insatisfação e erro como meio de repensar como compreendemos o nosso lugar no mundo. A lacuna inevitável entre intenção e realização de uma obra artística tornam impossível evitar o fracasso” (FEUVRE, 2010, p.12)⁶

Esta nova perspetiva que os artistas contemporâneos adotaram perante o erro torna-se extremamente benéfica para o êxito dos seus percursos. Como Feuvre explica, o encontro entre artista/arte e o erro é inevitável. Todo o processo de criação passa por experimentações. Muitas dessas ideias iniciais e estudos não passam do papel e outras nem sequer chegam a esse estágio. Todavia, todas essas experiências que não tiveram sucesso como resultado final, as quais se designam por erros, abrem novas portas, levantam novas questões que ajudam o artista no seu processo criativo e a encaminhar o seu projeto no sentido correto. Todos estes erros são essenciais para excluir hipóteses e colocar outras em cima da mesa.

Até aqui o erro foi abordado como um processo que no final é descartado apesar de ser valorizado. Contudo, o objetivo será levar esta aceitação do fracasso a um outro nível. Propõe-se que essa aceitação seja tal que esse erro seja englobado na própria obra de arte de forma deliberada por parte do artista. Estes gestos involuntários que por vezes resultam num desvio do traço planeado, podem ser um erro assumido, ou até mesmo deixarem de ser uma falha de todo. Essa avaliação está inteiramente nas mãos do artista, ou melhor dizendo, nas suas intenções perante a sua obra artística. Se o artista decidir que aquele traço proveniente de um gesto que

⁶ “Artists have long turned their attention to the unrealizability of the quest for perfection, or the open-endedness of experiment, using both dissatisfaction and error as means to rethink how we understand our place in the world. The inevitable gap between the intention and realization of an artwork makes failure impossible to avoid.” (FEUVRE, 2010, p.12) - Tradução livre da autora, 2021

não era suposto acontecer for válido no seu Desenho, então passa a ser um erro assumido e, assim, parte da obra. Esta decisão pode ser feita a qualquer momento da elaboração do seu projeto. O artista pode decidir previamente que o conceito do seu trabalho passa pela procura do erro, ou então pode deparar-se com um lapso na sua obra e, no momento, tomar a decisão de o incorporar no seu trabalho final. Tome-se como exemplo, anteriormente referido, William Anastasi como os seus desenhos “*Pocket Drawings*” (1969), (fig.6). Antes de iniciar o seu projeto, Anastasi tinha completa noção de duas coisas. Primeiro, não ia conseguir ver o desenvolvimento dos desenhos, já que eles estavam a decorrer no interior do bolso das suas calças, ou seja o resultado final era impossível de prever, já que nenhum traço era planeado apesar de provir de uma acção - caminhar - aparentemente controlada por ele. Em segundo lugar, Anastasi sabia que os movimentos/gestos registados no papel nunca seriam puros, isto é, só e apenas os gestos provenientes das pernas a moverem-se enquanto se deslocava. Todas as pequenas e grandes turbulências causadas, tanto por elementos externos (piso, condições climatéricas, entre outros) como por elementos internos (estímulos do sistema nervoso ou lapsos físicos), vão ser visíveis nos desenhos finais. Ao aceitar estas condições, o artista está a abrir as portas ao erro aceitando-o como uma parte válida dos seus desenhos. Todos estes gestos involuntários, apesar de serem vistos como erros ou falhas numa situação normal, uma vez que são inesperados e não controláveis, podem perder esse valor pejorativo tendo em conta o contexto da situação ou as intenções do artista. Um erro só se torna um erro se assim se quiser. Ele pode auxiliar a uma progressão e exploração da arte de uma forma mais enriquecedora, abrindo fronteiras nunca antes atravessadas. O processo de tentativa e erro é o que permite chegar a uma conclusão de um projeto, às respostas das perguntas e mostra ao artista novas perspectivas que se calhar nunca teria contacto se suprimisse os seus fracassos. Citando, novamente, as palavras de Le Feuvre: “Quando o fracasso é libertado de ser um termo preparativo e o sucesso considerado sobrevalorizado, a aceitação do fracasso pode tornar-se num ato de coragem (...) Quando as normas de representação já não serve mais um propósito, o fracasso pode abrir novas possibilidades.” (FEUVRE, 2010, p.13)⁷

Porém, não só. O erro também pode ser uma parte integrante do projeto em vez de uma ferramenta auxiliar de construção que continua escondida na sombra de um desenho final aperfeiçoado. É importante assumir ainda mais o fracasso, celebrá-lo, fazendo dele Desenho ou o tema. Só aí será possível desvanecer toda esta carga pejorativa e a vergonha que sobrecarregam o fracasso. Assim, não se trata apenas de se assumir, mas sim aceitar e tornar válido o erro, pois, ao normalizá-lo ele desaparece como o conceito que conhecemos até hoje.

⁷ “When failure is released from being a judgemental term, and success deemed overrated, the embrace of failure can become an act of bravery, (...) When the conventions of representation are no longer fit for purpose, failure can open new possibilities.” (FEUVRE, 2010, p.13) - Tradução livre da autora, 2021

Em conclusão, os gestos involuntários têm tanto valor quanto os gestos voluntários no Desenho. Se um desenho se pode definir por um conjunto de gestos que por sua vez criam linhas que podem, ou não, ser figurativas, não existe razão aparente para excluir os gestos involuntários. Muitos argumentam a sua falta de propósito, contudo, são capazes de conter conceito por detrás. Se o conceito de perfeição existisse, talvez nesse caso fosse aceitável falarmos em erro ou em fracasso, pois existindo a possibilidade de se fazer um desenho ou obra de arte sem falhas então tudo o que não fosse um desenho perfeito tinha a algures um ou mais erros. Contudo a perfeição é inatingível, como já mencionado anteriormente, ou seja o erro está constantemente presente nas nossas vidas. Seria contraproducente evitá-lo ou tentar erradicá-lo, por isso, a decisão mais óbvia é aceitar o erro, tanto usando-o como uma ferramenta para auxiliar os artistas a construir o seu projeto, como assumir como parte da obra final ou tema, deixando assim, qualquer sentimento de vergonha de fora. Isto permite ao artista reafirmar a sua auto-estima perante o seu trabalho.

3.3. Diário de movimento

À espera (2019). (fig.11) Em seguida nasceram outros trabalhos na temática do movimento arrastado. Surgiu a questão de desenhar com diferentes partes do corpo, tal como os movimentos são executados com todo o corpo, os desenhos poderiam fazer o mesmo. Talvez também seria interessante misturar as partes do corpo que produzem os movimentos. Assim, começaram a ser feitos estudos, um deles como a primeira imagem deste grupo. A ideia era executar um movimento semelhante ao que estamos, por exemplo, à espera de algo em pé, como um autocarro, e começamos a brincar com uma pedra ou objeto que se encontra no chão; remexer na areia da praia ou na terra que se encontra debaixo de nós. Um ato consciente que descaí numa interação inconsciente com a natureza. Processualmente estes trabalhos cingiam-se em quebrar barras de carvão vegetal em pequenos pedaços, colocá-los sobre a folha e, com o pé, rolar e esfregar os pedaços de carvão até estes não existirem.

Enxame (2020). (fig.12) Vindo do mesmo seguimento da última série de trabalhos apareceu este que será o mais recente de todos. Apesar dos anteriores terem um certo carácter caótico, não deixam de ser um caótico organizado, pouco natural e contido. Neste, tentei libertar-me dessa extrema organização, deixando-me levar pelo fluxo natural do movimento, como o voo de um bando de pássaros ou de um enxame de abelhas enquanto procuram o pólen. Apesar de vermos alguns padrões na natureza, o imprevisível que a natureza tem é o que mais me fascina. Neste

caso em particular, o desenho e movimento foram realizados com as mãos segurando pedaços quebrados e pequenos de carvão vegetal que ia esfregando metodicamente num padrão caótico e espontâneo, de uma ponta da folha para a outra sem voltar ao mesmo local. Isto ia criando uma neblina de carvão de onde submergiam os traços do trajeto das minhas mãos que pressionavam o carvão contra a superfície da folha. Ao mesmo tempo, esses traços eram esbatidos pelo contacto do resto da palma das minhas mãos com o papel no ato de arrastar os pequenos pedaços de carvão.

Estática (2020). (fig.13) Este foi um trabalho elaborado através de uma espécie de jogo com um tabuleiro e algumas pedras. Cada folha, de tamanho A4, era colada com fita de papel ao tabuleiro. Em seguida, tinta acrílica preta era colocada nas margens do tabuleiro, tal como as pedras, e começava a rolar as pedras sobre a folha vigorosamente. Através da execução de movimentos circulares e elípticos, as pedras iam deixando as suas trajetórias e marcas na folha. Ao executar estes desenhos, existia uma enorme vontade de controlar o movimento, no entanto isso seria impossível devido a inúmeros fatores, como a irregularidade das pedras e a viscosidade da tinta. No final, o resultado seria sempre diferente. Foram dispostos na parede sobre a forma de uma grelha assimétrica. Desta forma, todos estes desenhos pequenos se tornaram num maior através do diálogos dos pequenos, criando, assim, um enorme contraste com a parede branca no fundo. Esta mancha gráfica criada torna-se bastante ambígua, é complicado de compreender o que estamos a observar, se é estática, a copa de uma árvore a ser trespassada pelos raios solares, ou a textura de umas pedras. O objetivo deste desenho era, através da criação de uma situação impossível de controlar, brincar com a imprevisibilidade dos movimentos e refletir sobre a forma como o ser humano interage e, por vezes, tenta controlar os elementos naturais.

Watching Movement (2020). (fig.14-19) Foi uma série de desenhos elaborados já na altura do confinamento e tem no total 24 desenhos. Tratam-se do resultado da execução de algumas ações do próprio corpo, como andar, saltar, levantar e deitar e a observação de movimentos presentes na Natureza, como por exemplo, folhagem de árvores a balançar com o vento, chuva a cair e voos de alguns insetos e movimentos de outros seres vivos . Ao observar estes movimentos ia fazendo um registo ao vivo deles onde, com a mão segurando a caneta levemente, tentava mimicar o que via, com um nível de concentração tal, que o meu braço quase se tornava no que observava. Começava a sentir o vento a tentar mover a minha mão tal como fazia com as árvores. Não se tratava apenas de um mero exercício de observação e cópia, mas sim de tentar sentir no meu próprio corpo os movimentos presentes no meio natural, unindo ser humano e Natureza num só através do movimento. Foram desenvolvidos cerca de catorze destes desenhos. Analisando um pouco o traço e a sua disposição na folha, podemos reparar que o traço é bastante fino e por vezes ténuo, tal como a mancha, apesar de ser uma folha A5, é bastante pequena e localizada no

centro da folha com grandes margens brancas. O desenho foi realizado desse modo uma vez que os movimentos observados eram sempre visualmente pouco estimulantes. Tratavam-se de movimentos de pequena escala. Muitas vezes passam despercebidos à nossa percepção, quase considerados detalhes da Natureza.

Confinamento Compulsivo (2020). (fig.20-21) Estes desenhos foram realizados num ambiente do confinamento, devido à pandemia vivida nos tempos presentes. Foi um momento de grande frustração e, de certa forma, dotado de alguma ironia, tendo em conta a temática do movimento em que estas obras se inserem e o momento vivido em que nos encontrávamos quase presos dentro das nossas próprias casas. Com a epilepsia, acumulo um excesso de energia, a qual anseio desoprimir através do movimento. Parecia que o único local onde me podia mexer era na folha, através do Desenho e mesmo assim escolhia gestos tão minuciosos e reprimidos como forma de espelhar o constrangimento sentido no momento vivido. Estes desenhos foram realizados com uma esferográfica BIC de tinta azul. Ambos os desenhos demonstram um padrão ou sequência de gestos muito compulsivos em zigue-zague para cima e para baixo, muito condensados e de baixa amplitude, como se fosse uma escrita riscada. O primeiro (fig.20), estrutura-se do centro para fora da folha num trajeto de espiral, como um ato de procura de uma saída que, naquele momento, parecia um labirinto sem fim. O segundo (fig.21), é composto de um conjunto de molduras, preenchidas com o mesmo tipo de gestos, que se inserem umas dentro das outras, como se fossem janelas por onde se observa o mundo exterior ou

Diário de gestos (2021). (fig.22-23) Esta foi uma coleção de desenhos desenvolvidos no formato de um diário em que, todos os dias, é feita uma a duas entradas (desenhos). Este exercício é inspirado nos registos gráficos dos exames chamados Eletroencefalogramas (EEG) que são utilizados para avaliar e medir as ondas cerebrais. Estes exames são comumente utilizados como ferramenta auxiliar no diagnóstico da epilepsia. Visualmente, o gráfico dos exames assemelha-se aos gráficos resultantes de sismógrafos. Assim, os desenhos foram desenvolvidos num caderno com uma caneta pincel de tinta preta em que seguro na caneta numa posição desconfortável e inconveniente, neste caso, segurando na extremidade superior da caneta, com o objetivo de ampliar tanto a possibilidade de acontecer interferências no traço, como também torná-las mais evidentes. Estas interferências que pretendo captar no desenho são os espasmos que, de outra forma, não são perceptíveis visualmente, isto é, estes gestos são mais sentidos por mim do que visto pelo público exterior. Desta forma, consigo captar estes e outros gestos involuntários e obter no final um desenho gráfico e involuntário. Ao mesmo tempo, algumas destas entradas no diário eram realizadas enquanto me expunha a diferentes estímulos que podiam incentivar mais o aparecimento destes espasmos, por exemplo, desenhar enquanto ouço algum tipo de som ou em silêncio, com ou sem exposição à luz, em diversas posições e num dos casos

enquanto me encontrava a passar por uma fase em que não me conseguia mover devido a uma lesão na coluna. Nestes últimos é notório no traço as dificuldades que a situação causava na realização do desenho.

Movimento Contido (2021). (fig.24-29) Movimento contido foi uma coleção de 20 desenhos desenvolvidos em torno da minha vivência com a epilepsia aliado à representação do movimento no Desenho. Através de uma representação mais linear e diagramática, visou espelhar um sintoma que esta patologia me provoca. Para isso é necessário compreender que existe um excesso de atividade elétrica cerebral associado a esta doença. Muitas vezes este excesso de atividade não tem forma de escoar ou aliviar, criando, assim, uma intensa sensação de clausura ou até mesmo claustrofobia em relação ao próprio corpo. Existe todo este movimento que se torna difícil de processar e se vê impedido de sair de uma barreira relativamente frágil. Com isto não quero dizer que o corpo é frágil, mas sim o facto de o corpo ser bastante articulado e favorecer a progressão do movimento, o que torna a situação um pouco caricata. Mesmo que o meu corpo não esteja restringido de qualquer maneira, esta energia e movimento continua a não conseguir arranjar modo de fluir. Ora, em cada desenho foi elaborada uma linha que simboliza a barreira fictícia que impede o movimento de escapar. Mas esta linha é sempre aberta de um dos lados, o lado oposto à mancha criada nessa área aberta, isto para demonstrar que de facto existe uma saída, uma maneira de escoar essa energia toda. Contudo parece existir algo que impede esse lógico funcionamento, criando, assim, uma grande sensação de clausura e um certo desespero. O traço caligráfico e esquemático que estes desenhos traduzir são uma aproximação aos registos gráficos dos exames utilizados para medir a atividade elétrica cerebral e como complemento de diagnóstico para a epilepsia, o Eletroencefalograma (EEG)

Untitled (2021). (fig.30) Este desenho foi o primeiro de uma série que se encontra em continuação. Para este desenho foi utilizada mais uma vez a caneta Bic, de cor preta, como meio riscador sobre uma folha de papel com dimensões A3 e gramagem de 160g. O objetivo deste desenho era explorar o mundo dos pequenos gestos contidos, um pouco à semelhança como a série “Confinamento Compulsivo” (fig.20-21) onde existe esta sequência de gestos voluntários mas não pensados. A mão vai desenhando estes movimentos sempre sem perder contacto com a folha. Outro pormenor interessante deste desenho e que a série vai ter em conta, é a exposição a diferentes estímulos e ambiente com o objetivo de visualizar as diferenças no traço e nas formas que nascem dessas condições tendo tanto em conta a resposta do meu corpo tendo em conta a minha epilepsia, tal como a resposta natural que qualquer pessoa teria se exposta a um ambiente desses. Estas variações de estímulos, podem passar por alterações de luz, som, ambientes mais ou menos caóticos e os diferentes estados de espírito, condições, portanto, semelhantes às apresentadas no “Diário de Gestos Involuntários” (fig.22-23). Em algumas situações estes

estímulos vão ser expostos de uma forma voluntária, mas outros, como os estados fisiológicos, vão ser apropriados de uma forma espontânea já que eles acontecem, por vezes, sem razão aparente. Podem até acontecer a meio da realização de um desenho.

Conclusão

Quais serão os limites da classificação entre um gesto voluntário e um involuntário? Este projeto experimental permitiu-me refletir sobre o que é e como é o movimento numa perspetiva pessoal, determinada pela vivência da epilepsia. A forma como compreendo e vivo com o movimento e os gestos é diferente, na medida em que existe um acréscimo dos movimentos involuntários e algumas distorções na perceção do mundo à minha volta. O movimento é um denominador crucial nesta patologia e, devido ao facto de, no meu caso, a epilepsia estar bem controlada e, assim, ser pouco impactante em relação à norma, estes movimentos mesclam-se com a normatividade do quotidiano. Aprendi a viver com os efeitos da patologia desde muito nova o que, de certo modo, complica na separação dos sintomas da normalidade esperada dos movimentos. Por isso, este projeto auxiliou a definir algumas fronteiras daquilo que é a sintomatologia da minha patologia. É, de facto, possível para pessoas sem epilepsia experienciarem movimentos involuntários no quotidiano e, por isso, é possível traduzirem no desenho essa apropriação e especulação do involuntário. Contudo, cingindo-me apenas pelo desenho como uma ferramenta de captação das interferências involuntárias, não seria possível espelhar, na totalidade, a minha experiência pessoal com a epilepsia, visto que a demonstração destes movimentos involuntários é apenas uma ponta do iceberg. No fundo, no que diz respeito à mecânica fisiológica dos movimentos, é possível a alguém sem epilepsia compreender e sentir alguns movimentos involuntários, visto que qualquer pessoa pode ter uma crise epilética ou espasmos mioclónicos. Contudo, tem sempre uma razão fisiológica. No caso de alguém com epilepsia isso pode acontecer por alguma sensibilidade a diferentes estímulos ou sem razão aparente. Ora, estes gestos involuntários já estão incorporados nos traços do desenho, não podendo distinguir-se dele. Desta forma, são a marca identificativa do eu. O desenho torna-se numa forma de partilhar esta experiência da epilepsia que de outro modo ficaria condicionada ao nosso corpo. Há, no desenho, tantos conjuntos de movimentos voluntários como involuntários. Para o projeto não há uma hierarquia entre movimentos voluntários e involuntários. Eles correlacionam-se e são assumidos com a mesma intensidade.

Muito parece estar a favor da presença dos gestos e movimentos involuntários no Desenho da mesma forma que são considerados os voluntários, seja como um erro assumido pela artista ou como algo que caracterize o traço do(a) artista por ser algo com que ele(a) viva no seu dia a dia. Pode depois ser a escolha de cada um aceitar essa interferência como algo característico da nossa obra, algo propositado e consciencializado, ou então, assumir como um erro, algo

indesejado, e assim, eliminar da composição ou até mesmo do processo criativo. Contudo, uma questão parece pairar sobre este assunto. Na consciência e vontade de um gesto involuntário, podemos continuar a chamar de involuntário? Alguém assume de uma forma consciente que vai utilizar movimentos e gestos involuntários, ou que vai criar situações que induzem esses mesmos gestos e movimentos, será que se podem continuar a ser chamados de involuntários? A resposta muito provavelmente é sim, mas, a questão em relação à possibilidade de alteração da sua classificação permanece em aberto. Talvez exista circunstâncias em que a presença de instruções e ambientes controlados possam tornar um desenho de gestos involuntários num desenho voluntário. Se calhar um desenho voluntariamente involuntário.

Bibliografia

Barthes, R. (1982). *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, in *L'obvie et l'obtus*
Paris: Éditions du Seuil.

Castello Branco, P. (2010). *A Visualidade Háptica e os Neurónio Espelho*. The Aesthetic Dimension of Visual Culture. Cambridge Scholars Publishing.

Derrida, J. (1990). *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Goldin-Meadow, S. (2003). *Hearing gesture: How our hands help us think*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Goldstein, N. (1984). *The Art of Responsive Drawing*. 3ª Edição. Prentice-Hall, Inc. New Jersey.

Haseman, B. (2006). *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia incorporating Culture and Policy, issue "Practice-led Research" (no.118):pp. 98-106

Iversen, M. (2012). *Index, Diagram, Graphic Trace: Involuntary Drawing*. in *Tate Papers*, no.18, Autumn 2012,
<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/index-diagram-graphic-trace>, 13 September 2021.

Le Feuvre, L. (2010). *Failure: Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery. Londres.

Lee, Pamela M. (1999). "Some Kinds of Duration: The temporality of drawing as process art". In BUTLER, Cornelia (ed.). *Afterimage: Drawing through process* [cat. exp]. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, April 11 – August 22, 1999.

McNeill, D. (1992). *Hand and Mind: what gestures reveal about thought*. Chicago: The University of Chicago Press.

McNeill, D. (2005). *Gesture and thought*. Chicago: University of Chicago Press.

O'Hara, M. (2013). *Morgan o'Hara*. <https://www.morganohara.com>

Rego, Ricardo (2021.08.11). Comunicação pessoal. Entrevistado por Carolina Sousa.

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

Schon, D. (1984). *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*

Tversky, B. (2011). Visualizing Thoughts. Cognitive Science Society, Inc. DOI:

10.1111/j.1756-8765.2010.01113.x

Spector, Nancy (2000). "Slumber: a Fairytale". In Janine Antoni. Kùsnacht: Ink Tree Edition, pp. 10-20.

van Alphen, E. (2016). *The Gesture of Drawing*. Em: A. Gronstad, H. Gustafsson, e O.

Vagnes (eds.), *Gestures of Seeing in Film Video and Drawing*. Routledge.

Volk, T. (1995). *Metapatterns: across space, time, and mind*. Columbia University Press.

Lista de Imagens

Figura 1 Morgan O'Hara, *Live Transmissions* (1989)

Figura 2 Tim Knowles, *Tree Drawings* (2005), <http://www.timknowles.co.uk/>

Figura 3 Tuula Närhinen, *Windtraces* (2000), <http://www.tuulanarhinen.net/>

Figura 4 Tony Orrico, *Penwald Drawings* (2009), Performance - grafite em papel, 120x120 inches, <https://tonyorrico.com/>

Figura 5 Giuseppe Penone, *Soffio 1* (1978), Escultura em terracota, 147.5 x 71 x 76.5cm, <https://www.stedelijk.nl/>

Figura 6 William Anastasi, *Pocket Drawings* (1969), Grafite em papel, 27.6 x 35.6 cm, <https://www.moma.org/>

Figura 7 Janine Antoni, *Slumber* (1993), Performance - fio, máquina polissonograma e tear, <http://www.janineantoni.net/>

Figura 8 Eva Hesse, *Circles and Grids* (1936-70), Desenho em papel, 27.8 x 21.6 cm, <http://www.tate.org.uk/>

Figura 9 Gabriel Orozco, *Finger Ruler II* (1995), Grafite em papel, Marian Goodman Gallery, New York. <http://www.tate.org.uk/>

Figura 10 Amalia Pica, *Spinning Trajectory #2* (2009) Caneta de feltro em papel gráfico, Marc Foxx Gallery, Los Angeles, <http://www.tate.org.uk/>

Figura 11 Carolina Sousa, *À espera* (2019), carvão vegetal em papel, 150 x 300 cm

Figura 12 Carolina Sousa, *Enxame* (2020), carvão vegetal em papel, 150 x 220 cm

Figura 13 Carolina Sousa, *Estática* (2020), tinta acrílica preta sobre papel, 126 x 178 cm

Figura 14 - 19 Carolina Sousa, *Watching Movement* (2020), caneta preta em papel, A5

Figura 20 - 21 Carolina Sousa, *Confinamento Compulsivo* (2020), caneta Bic azul em papel, A5

Figura 22 - 23 Carolina Sousa, *Diário de Gestos Involuntários* (2021), caneta pincel preta em papel, A5

Figura 24 - 29 Carolina Sousa, *Movimento Contido* (2021), caneta preta em papel, A5

Figura 30 Carolina Sousa, *Untitled* (2021), Esferográfica BIC preta em papel, A3

Anexos

Entrevista com Dr. Ricardo Rego de Neurofisiologia

11 de agosto, 2021

Entrevistado: Dr. Ricardo Rego

Entrevistadora: Maria Carolina Sousa

Antes de começarmos, Dr Ricardo, autoriza-me a gravar esta entrevista e a utilizá-la/ mencioná-lo como referência na minha tese do Mestrado de Artes Plásticas com especialização em Desenho, realizada na FBAUP?

Vou dar início à entrevista com o Dr. Ricardo Rego, médico da Unidade de Neurofisiologia, Coordenador da Unidade de Monitorização de Epilepsia, do Centro Hospitalar de S. João, que me deu autorização para gravar esta entrevista que vai ser realizada no âmbito da minha tese de Mestrado em Artes Plásticas com especialização em Desenho, que está a ser realizada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Bom dia Dr. Ricardo.

Bom dia.

1. Como funciona um Eletroencefalograma (EEG)?

Um eletroencefalograma é um exame complementar de diagnóstico que permite registar a atividade elétrica cerebral. Para fazer isso, colocamos eletrodos metálicos na superfície do escalpe, colocamos uma pasta condutora e esses eletrodos vão recolher sinais eléctricos de muito baixa amplitude, eles vão ser ligados a um amplificador que vai amplificar esses sinais e depois vai-nos permitir obter um display gráfico de amplitude versus tempo versus localização que nos dá

uma representação dessa atividade elétrica cerebral. Aquilo que nós vemos, sim porque vemos alguma reflexão nestes canais de eletroencefalograma fazem lembrar os canais de um sismógrafo sempre que vemos alguma reflexão isso reflete a atividade conjunta de milhões de neurónios. A atividade elétrica gerada por neurónios individuais não é detetável pelo eletroencefalograma. Precisamos de colunas de milhões de neurónios organizados com determinadas características anatómicas para que o campo elétrico seja o suficiente para aparecer na superfície do cérebro. Usamos o eletroencefalograma como meio complementar de diagnóstico, sobretudo em suspeitas de epilepsia, para detetar atividade elétrica anormal que cursam com um diagnóstico de epilepsia.

2. Se uma pessoa estivesse a realizar uma ação durante o exame, de que forma influenciaria o resultado final do exame, a nível do gráfico?

Depende, o eletroencefalograma é dinâmico, muda em função dos estados fisiológicos das pessoas, muda entre a vigília e o sono de uma forma muito drástica. Aliás, é um exame perfeito para estudar essa dinâmica vigília sono, quando estamos acordados, existe uma atividade rítmica bem detetável no eletroencefalograma que se projeta nas regiões posteriores, que têm a ver com o gerador, pelo menos em parte, do córtex occipital, que muda muito quando abrimos e fechamos os olhos. Portanto, isso até faz parte do protocolo da realização do eletroencefalograma, pedir à pessoa para abrir e fechar os olhos. Conforme ela abre e fecha os olhos, há uma mudança bem visível, na maior parte das pessoas com cérebro normal. Há também uma mudança bem visível em algumas pessoas quando fazem movimentos com o braço, mas uma minoria das pessoas tem um ritmo, chamado o ritmo mu, com a letra grega M, que se projeta nas regiões centrais, portanto, uma projeção do córtex motor primário, de tal forma que quando a pessoa está em repouso, nós vemos uma atividade rítmica, por exemplo do lado esquerdo, e se pedirmos à pessoa para mexer o braço contralateral, ou seja o braço direito, essa atividade atenua-se. Portanto, na maior parte das pessoas abertura e oclusão ocular provoca uma mudança no eletroencefalograma, nalgumas pessoas os movimentos, ou até mesmo só pensar num movimento de um dos braços ou pernas, também modifica a atividade elétrica cerebral. Um outro aspeto muito importante que modifica aquilo que a gente vê é o nível de relaxamento, ou ao contrário tensão, que a pessoa tem durante o exame, por exemplo, estes eletrodos que são colocados na superfície do escalpe também detectam a atividade muscular. Se essa atividade muscular for grande, mediante se a pessoa estiver pouco relaxada, vamos ver muito o registo, que chamamos eletromiogramas, desta atividade elétrica do músculo e vai atenuar as atividades de origem elétrica cerebral. Aliás, este efeito é tão fácil de ver e de registar que até é usado como princípio na maior parte daquele que se chamam os brain computer interfaces. Pessoas tetraplégicas, que têm apenas a capacidade de fazer movimentos encefálicos e cervicais, conseguimos, colocando eletrodos no escalpe e

pedindo à pessoa para contrair ou descontrair, fazer com que ela comunique conosco. Aliás digo, correção, isto é útil nas pessoas que perderam a capacidade fonatória, não apenas a capacidade de controlo dos membros, mas também a capacidade de falar. Lembro-me, assim, de repente, dessas três vertentes em que, de uma forma relativamente linear, consegue-se ver essas alterações. Coisas mais complexas, não é tão fácil de encontrar, nomeadamente, com eletrodos de escalpe, com eletrodos intracerebrais, provavelmente sim, conseguimos estabelecer uma relação entre os movimentos mais complexos, sequências de movimentos e aquilo que se passa no cérebro, mas se me perguntar: Olhando para um traçado, olhando para o eletroencefalograma, sabe-me dizer o que a pessoa estava a fazer com as mãos ou com os pés? Com um eletroencefalograma convencional a resposta é não. Sei dizer se estava de olhos abertos ou olhos fechados, nalgumas pessoas se está a mexer o braço direito ou o esquerdo e se está muito contraída ou não.

3. Considera que os registos da atividade cerebral no EEG podem ser interpretados como desenhos da atividade cerebral e do movimento do corpo? (Talvez como se fossem auto-retratos)

É difícil. A maior parte se fizer um eletroencefalograma agora, outro daqui a três meses e outro daqui a seis meses, vai haver características que são semelhantes. Por exemplo, se recorda quando falei naquela atividade rítmica que se deteta nas regiões posteriores do córtex occipital e muda com a abertura e oclusão dos olhos, a frequência que essa atividade tem, agora, daqui a seis meses, daqui a um ano, daqui a dez anos, provavelmente é a mesma. Mas o problema é que há um milhão de pessoas que também têm uma frequência do mesmo valor. Claro que se eu tiver os seus exames, ou de outra pessoa qualquer, seriados, eles vão ter muita coisa comum uns com os outros e vão ser mais parecidos do que diferentes, não havendo qualquer tipo de patologia cerebral entretanto. Mas, eu vejo dezenas de exames por dia e não consigo distinguir cada paciente. Posso dar uma resposta à questão noutra perspectiva que não tem nada a ver, mas, podemos pegar na atividade elétrica cerebral e passar de uma representação gráfica convencional que é, como eu disse, localização versus amplitude versus tempo, podemos converter isso numa representação, numa esfera tridimensional ou mesmo num modelo do crânio com mapas espectrais e representar isso por cores. Fazemos estes mapas espectrais e conseguimos ver, por exemplo, imagine que codificamos um software de tal maneira que atividades rítmicas de nove a doze hertz aparecem a vermelho e eu sei que esse tipo de atividades em condições fisiológicas de uma pessoa acordada são mais nas regiões posteriores. O que vamos ver nessa esfera ou modelo do nosso crânio vão ser umas manchas vermelhas nas regiões posterior e, ao contrário, frequências mais baixas de um a dois hertz são azuis. Portanto, vamos ver azul nas regiões

frontais e vermelho nas posteriores. Isto são ferramentas que se pode usar e que até têm alguma utilidade clínica em situações determinadas e que se sai uma representação mais pictórica. Mas, mais uma vez, não consegue individualizar uma pessoa da outra.

4. Supondo que alguém estaria a Desenhar durante o exame, que resultados poderíamos obter? A fisicalidade da ação irá ter influência, ou o estado de espírito/mental é que se iria evidenciar mais?

Durante a maior parte do eletroencefalograma nós pedimos aos doentes para estarem quase sempre de olhos fechados, abrindo os olhos de vez enquanto, e portanto, não é natural a gente ter períodos grande de olhos abertos, no entanto, nós fazemos registos prolongados, por exemplo, na unidade de monitorização de epilepsia, em que as pessoas olham para a televisão, desenham e, portanto, sabemos o que é que acontece e aparecem alguns marcadores, por exemplo, quando estamos a seguir um objeto com atenção, e isso acontece no desenho, também pode acontecer a olhar para um ecrã e a ler, há umas ondas cerebrais, não toda a gente mas algumas pessoas têm, chamadas ondas *Lambda*, que se as vemos em conjugação com determinado tipo de artefactos de origem ocular, olhamos para o traçado e conseguimos distinguir que a pessoa está a olhar para alguma coisa. Também sabemos que se lhe pedirmos para fechar os olhos ou se lhe pusermos uma página branca à frente, imaginando que essa pessoa está a desenhar e quando pára de desenhar e olha para a folha branca, esses potenciais desaparecem. Ao mesmo tempo, se estivermos a desenhar, vamos estar a ter movimentos da mão com que estamos a fazer o desenho e, portanto, não vamos ter um ritmo *mu (M)*. Quando a pessoa parar, podemos ver o tal ritmo *mu (M)* que é o tal ritmo do córtex motor. Tudo isto é pouco poético, muito pouco artístico. Não há, que eu saiba, se eu estou a dizer, um desenho realista, um desenho surrealista, não consigo notar a diferença nos parâmetro eléctricos.

5. Acredita que um registo artístico, por exemplo um desenho, pintura ou escultura, pode ser analisado pela medicina no âmbito de obter alguma informação do estado de saúde motora e neurológica do paciente? Ou até mesmo servir de auxílio para o diagnostico?

Na esfera artística, aquilo que conheço é na área da música, algumas experiências em que se coloca música, normalmente clássica, como tendo potencialmente algum efeito modulador da atividade epiléptica. Portanto, em pessoas com epilepsia, reduzir o número de descargas epiléticas enquanto as pessoas estão a ouvir essa música. Estudos científicos sobre os efeitos num eletroencefalograma da contemplação de imagens artísticas, não conheço, mas ignorância

minha. Há muitos estudos sobre o efeito da análise de padrões. Faz parte de um eletroencefalograma convencional, como os que fazemos aqui no hospital, uma prova que se chama "Estimulação Luminosa Intermitente" (ELI), consiste na aplicação de um flash de alta intensidade luminoso, como diz a descrição, intermitente, acendendo e apagando em diferentes frequências, aumentando a intensidade e depois diminuindo, o que provoca uma alteração no eletroencefalograma e pode desencadear respostas patológicas, nomeadamente as pessoas fotossensíveis, ou com formas de epilepsia fotossensível. Há quem faça estudos mais detalhados com outros estímulos visuais, nomeadamente padrões, tipo xadrez, quase sempre no contexto de perceber se existe uma sensibilidade a padrões. Portanto, há epilepsias fotossensíveis, a forma mais comum é aquela que a pessoa é exposta, por exemplo, a um strobe discoteca e tem uma crise por causa disso, portanto aquele flash alternado, mas também há raros casos de epilepsias em que são padrões diferentes. Há pessoas com epilepsias, cujo repertório sintomático inclui alucinações visuais. Essas alucinações visuais, gostamos de categorizá-las em simples ou complexas. Simples, seria algo como, por exemplo, ver um ponto luminoso numa determinada parte do campo visual ou ao contrário ter uma região do campo visual que fica obscurecida, ou até mesmo todo o campo visual. Complexas, por exemplo, seria ver figuras geométricas que se vão movendo, geralmente são coloridas, nas epilepsias do globo occipital, e ainda mais complexas, pode haver fenómenos como metamorfopsias em que os objetos se distorcem e ficam a parecer outros, podem aumentar de tamanho ou diminuir. Há um fenómeno em neurologia descrito como o fenómeno da "Alice in Wonderland" que tem a ver com as descrições do Lewis Carroll de as coisas esticarem e encolherem, que podem acontecer em crises epiléticas, mas até acontecem mais numa coisa diferente que é na enxaqueca com aura e é raro, no sentido geral. Mas voltando, para resumir, por um lado, podemos aplicar estímulos visuais de diferentes naturezas e ver o que acontece nas pessoas e algumas respostas patológicas, desde coisas simples como flashes até coisas complicadas como padrões, por outro lado, os doentes, em condições espontâneas, podem ter crises epiléticas em que há fenómenos visuais subjetivos.

6. O recurso aos Desenhos de diagnóstico é comum no campo das Neurociências? Se sim, de que forma?

Em neurociências a resposta é sim, nomeadamente, há muitos testes neuropsicológicos que passam pela análise de figuras para perceber como é que estão as capacidades viso-espaciais da pessoa. Uma das mais usadas é a figura complexa de Rey. Em neurofisiologia e em eletroencefalografia, não. Portanto, usamos estímulos luminosos intermitentes convencionais, raramente padrões, podemos fazer potenciais evocados visuais, também recorrendo a flashes e a

padrões, mas em relação a usar desenhos, com caráter mais artístico, mais complexo, no laboratório de neurofisiologia não fazemos.

Não me referia, necessariamente, a um desenho complexo, mas algo mais linear para avaliar a motricidade ou, por exemplo, no caso de alguém com epilepsia, com o objetivo de captar os espasmos mioclónicos e os movimentos involuntários no traço. Se o desenho pode servir de ferramenta complementar de diagnóstico de epilepsia.

A única coisa que me está a ocorrer nessa esfera, nem sei se é uma resposta pertinente, numa situação patológica de epilepsia em que há durante o eletroencefalograma descargas epiléticas que nós observamos quando os doentes fecham os olhos. Quando observamos isso, e vemos que é robusto e se repete, podemos ter de recorrer a uma manobra para perceber se aquilo que causa a descarga epilética é a mecânica de fechar os olhos ou se é a alteração da luminosidade. Porque na verdade quando nós fechamos os olhos há sempre as duas coisas. Há um conjunto de músculos que vão ativar-se e vão fazer descer as pálpebras e provocar a oclusão ocular, mas ao mesmo tempo existe uma alteração da luminosidade. Então como fazemos para descartar isso? Colocamos lentes muito graduadas retirando por completo a fixação visual, e dizemos ao doente para manter os olhos abertos. Ao colocar vemos se isso provoca descargas epiléticas. Então se provocar, sabemos que não é a mecânica de abrir e fechar os olhos, mas sim perder a fixação visual. A seguir fazemos acender e apagar as luzes mantendo sempre os olhos abertos. Se aparecerem mais uma vez descargas epiléticas é porque, mais uma vez, não é a mecânica ocular, mas sim as alterações de luminosidade. Assim, em condições patológicas de pessoas com epilepsia utilizar pistas visuais para perceber melhor, é aquilo que me lembro. Fazer desenhos, propriamente, não me estou a recordar.

7. A nível da medicina, especificamente na sua especialidade, existe diferença entre a um movimento e um gesto? Se sim, poderia desenvolver?

Não é algo que faça parte das nossas preocupações lexicais/terminológicas. Eu diria que, na minha interpretação, gesto é um subtítulo de movimento. Por exemplo, durante as crises epiléticas, uma das coisas que acontece anormal são os movimentos. Quando há movimentos compreende sempre um componente motor, pode ser mais simples ou pode ser mais complexo. É muito variável de doente para doente e de tipo de epilepsia para tipo de epilepsia. Dentro dos movimentos, temos os movimentos mais lineares, mais básicos e rudimentares, nomeadamente coisas a que chamamos mioclonias que são uns estremeções rápidos, como se uma pessoa fosse atravessada por um choque eléctrico, e que a maior parte de nós experimentamos, de forma

fisiológica, quando estamos cansados e estamos para adormecer, são chamadas as mioclonias de adormecer, em condições patológicas isso é uma crise mioclonica e é um movimento. Um movimento muito subtil, muito rápido e simples. Se se repetirem as mioclonias, chamamos clonias. Se o doente tiver movimentos mais complexos, por exemplo remexer com as mãos na roupa e/ou no corpo ou mastigar, são movimentos mais complexos aos quais chamamos automatismos. Dentro destes automatismos, quando há a noção de que eles têm um objetivo, quando uma pessoa faz aquilo durante uma crise epilética, por exemplo estou a lembrar-me de um doente que parecia que quando tinha crises epiléticas tinha automatismos numa das mãos, em que fazia desenhos de espirais na cama. Chamamos a isso um automatismo gestual. É um tipo de automatismo mais direcionado, enquanto se uma pessoa ficar a abrir e a fechar as mãos no ar, de uma forma não direcionada, não utilizaríamos o termo de automatismo gestual, isto para chegar ao ponto de movimento versus gesto. Dentro do repertório de crises epiléticas, o movimento é uma das coisas mais importantes que pode acontecer e alguns tipos de epilepsias têm gestos.

8. O que distingue um gesto voluntário de um gesto involuntário, a nível fisiológico? Isto é, o que acontece no nosso corpo?

Existem, os movimentos involuntários que têm por regra um carácter mais reflexo, totalmente independente da vontade e do planeamento. Enquanto que um movimento dirigido e pensado é ao contrário. Mas nós conseguimos com algumas ferramentas neurofisiológicas até perceber isso. Existem uns potenciais cerebrais, que têm um nome o alemão de potenciais Bereitschaft, que significa, antes do movimento, aquilo que acontece na atividade elétrica cerebral no planeamento. Nós conseguimos distinguir, com recurso a métodos neurofisiológicos um pouco mais sofisticados, estes Bereitschaft, que mostram a diferença entre uma coisa voluntária e uma coisa involuntária, precedendo o movimento em alguns milissegundos. Antes de mexer a minha mão, acontece qualquer coisa no cérebro e conseguimos demonstrá-lo. Enquanto que, pelo contrário, se me picarem e eu fugir, é um circuito diferente e não existe esse potencial preparatório. Isto tem algumas aplicações clínicas, por exemplo, diferenciar se uma pessoa tem queixas de uns episódios paroxísticos em que se mexe, se estão relacionados com uma doença neurológica convencional, são de uma doença neurológica funcional, algo mais no espectro psiquiátrico. Separar crises epiléticas de crises psiquiátricas. Este tipo de métodos neurofisiológicos, em algumas circunstâncias pode ajudar a fazer essa separação.

9. Que tipo de gestos involuntários é que o nosso corpo pode produzir e que distinção há entre eles?

Se falarmos de crises epiléticas, que é o meu terreno de eleição, o repertório motor organiza-se por movimentos simples e movimentos complexos. Nos movimentos simples temos as mioclonias, as clonias que são mioclonias rítmicas e temos os movimentos tónicos que são contrações musculares sustentadas que imprimem uma postura. Depois nos complexos já falei dos automatismos, mais de reproduzirem sequências motoras complexas lentas e organizadas, mas também há um repertório motor complexo hiperomotor, são movimentos mais proximais, bizarros e violentos, pontapés, movimentos de bicicleta. Pode haver riso estranho, anormal, como uma manifestação motora de uma crise epilética. Pode haver crises atónicas, em que o que acontece é uma perda súbita do tonos muscular, onde a consequência potencial é a queda súbita do doente. Raramente há crises motoras negativas que a gente só deteta se estiver a pedir ao doente durante a crise para desempenhar um determinado movimento e ele não conseguir iniciar esse movimento.

10. Na sua opinião, se tornarmos um gesto involuntário numa instrução, isto é, consciencializá-lo, será que se pode tornar voluntário, ou permanece com a sua identidade involuntária?

Confesso que não é uma área da qual tenha um conhecimento aprofundado, mas talvez através dos tais Bereitschaft, estes potenciais cerebrais de planeamento. Há quem discuta a filosofia disto, que é assim: se nós conseguimos encontrar medidas neurofisiológicas no cérebro, um potencial que antecedeu um movimento voluntário, até que ponto é que esse movimento foi mesmo voluntário? Qual é a génese primária desse movimento que fiz? Se eu decido levar o meu dedo esquerdo à ponta do nariz, há aqui uma questão filosófica que é: foste mesmo tu que quiseste fazer isso, ou há outras forças que te empurram a fazê-lo? Portanto, a coisa pode-se complicar nesse ponto de vista filosófico. Ter encontrado isto nos anos 70, acho eu, levantou algumas questões filosóficas interessantes.

11. Poderia explicar, de forma breve, o que é a epilepsia e como pode ser diagnosticada?

A epilepsia é uma doença caracterizada pela ocorrência repetida e espontânea de crises epiléticas. Portanto, ocorre epilepsia em pessoas cujo cérebro sofreu uma determinada modificação que faz com que, sem motivo aparente, possa acontecer uma crise epilética. Este

sem motivo aparente, este tema espontaneamente importante, porque em circunstâncias determinadas, qualquer cérebro, qualquer pessoa, por muito saudável que seja pode ter uma crise epilética. Se eu tiver uma febre muito alta, os meus níveis de glicose ou de sódio ou os componentes químicos do cérebro mudarem muito, posso ter uma crise epilética, ao que chamamos uma crise epilética provocada. Houve ali, claramente, uma alteração da nossa homeostasia que foi suficientemente importante para causar uma crise epilética e isso não faz com que eu tenha epilepsia. A diferença entre ter uma crise epilética neste contexto e ter uma crise epilética num contexto de epilepsia é na pessoa com epilepsia a crise acontece porque sim ou porque não, assim do nada. Portanto, é bom de ver para percebermos a definição de epilepsia, doença caracterizada pela ocorrência espontânea de crises epiléticas, temos de saber o que é uma crise epilética. A definição de crise epilética é a manifestação clínica resultante de uma descarga neuronal (um grupo de neurónios) que é excessiva e anormalmente sincronizada. Temos uma mistura de coisas caóticas e de coisas mais organizadas na nossa atividade elétrica cerebral fisiológica a cada momento. Se numa determinada rede de neurónios no nosso cérebro essa atividade elétrica aumentar e se sincronizar de forma anómala, gosto de utilizar a analogia de um estádio de futebol, onde de repente a bancada norte começou toda a dizer “Ai, ai, ai!”, toda a gente ao mesmo tempo, certamente, isso é algo muito estranho. O que é normal aí é haver alguns padrões e um caos. A analogia aplica-se para as crises epiléticas. Há uma região de neurónios que começam todas a ter atividade elétrica a mais e sincronizada de uma forma que não deviam estar. Disto resultam manifestações clínicas diversas dependendo das regiões cerebrais, do tempo que esta atividade elétrica anormal persiste. Desta definição, vem por um lado relativamente simples, se tiver uma crise epilética que envolve redes cerebrais ligadas ao controlo do movimento, vou ter manifestações motoras, vou ter manifestações de movimento; se, por outro lado, forem redes que têm a ver com pensamento abstrato, vou ter uma perturbação do pensamento abstrato; se envolverem regiões cerebrais ligadas à visão, eu vou ter aquilo que falávamos há pouco, fenómenos visuais durante as minhas crises epiléticas. O diagnóstico é um diagnóstico clínico, não é um diagnóstico feito por exames, ainda depende de um carácter tradicional clínico, que passa por ouvir a história das pessoas, convenceremos clinicamente se aquilo que elas têm foram crises epiléticas que aconteceram de forma espontânea, que os sintomas batem certo com aquilo que a gente reconhece como repertório das crises epiléticas, contextualizar isto na pessoa, se tem factores de risco ou não e chegar a uma ideia clínica se sim ou não. Depois os exames complementares de diagnóstico, como o eletroencefalograma, são para ajudar a confirmar, ajudar a aprofundar e perceber melhor o tipo de epilepsia. As pessoas que têm epilepsia têm de fazer exames neurofisiológicos, como o eletroencefalograma, têm de fazer exames de imagem cerebral para aprofundar mais. O diagnóstico é clínico, ou seja não há diagnóstico apenas com exame. Há mioclonias fisiológicas e há mioclonias patológicas. Um exemplo das mioclonias fisiológicas são as mioclonias de adormecer. Um exemplo de mioclonias

patológicas são as mioclonias que podem acontecer na epilepsia mioclonica juvenil. Mas podem acontecer também noutras doenças neurológicas, também epilepsias mioclónicas progressivas. Mas a grande dicotomia é as fisiológicas e as patológicas

Imagens

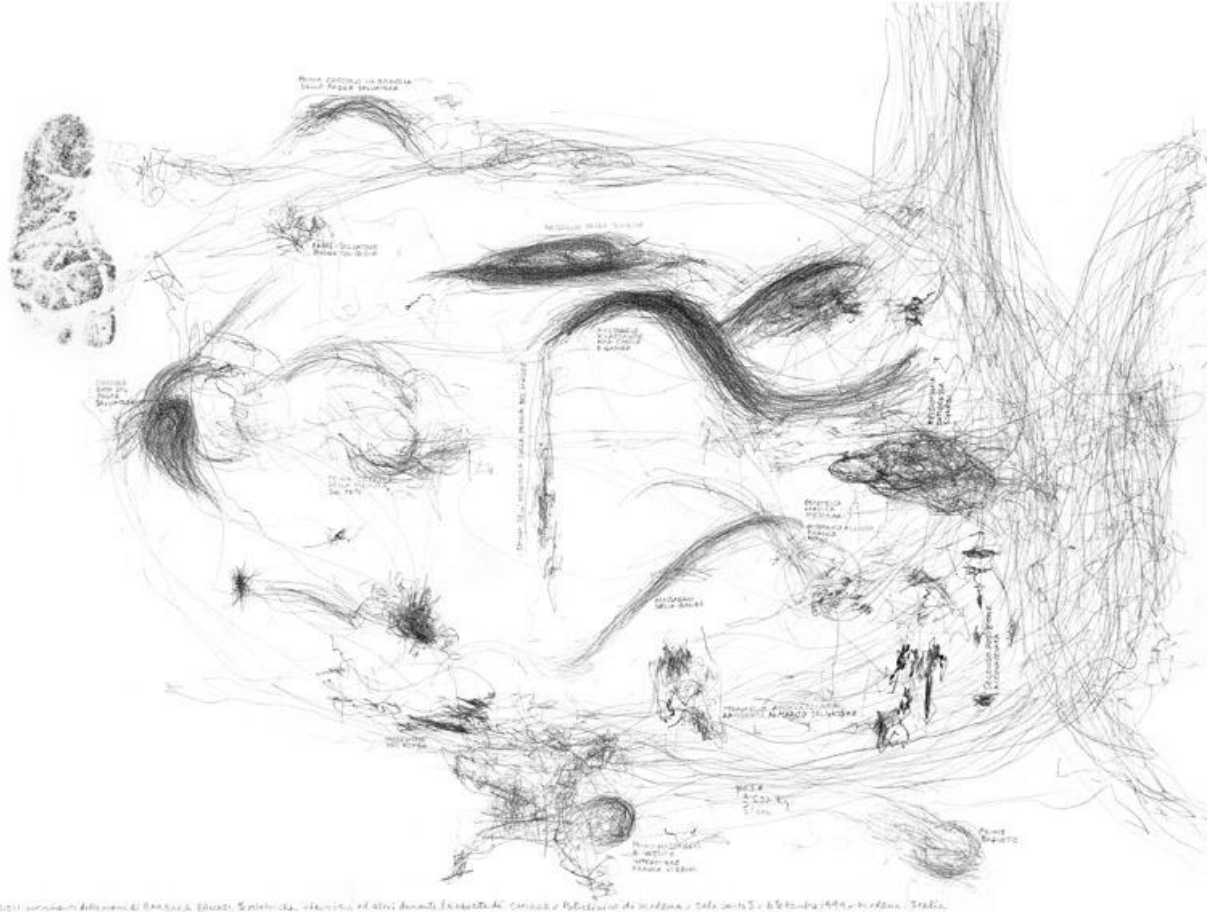


Figura 1
Morgan O'Hara
Live Transmissions: The Birth of Chiara (1989)
29.5 x 41.5 cm



Figura 2
Tim Knowles,
Tree Drawings (2005)
Caneta de feltro sobre papel, ramos de árvores



Figura 3
Tuula Närhinen,
Windtraces (2000)



Figura 4
Tony Orrico
Penwald Drawings (2009)
Performance - grafite em papel
120x120 inches



Figura 5
Giuseppe Penone
Soffio 1 (1978)
Escultura em terracota
147.5 x 71 x 76.5cm



Figura 6
William Anastasi
Pocket Drawings (1969)
Grafite em papel
27.6 x 35.6 cm



Figura 7
Janine Antoni
Slumber (1993)
Performance - fio, máquina polissonograma e tear

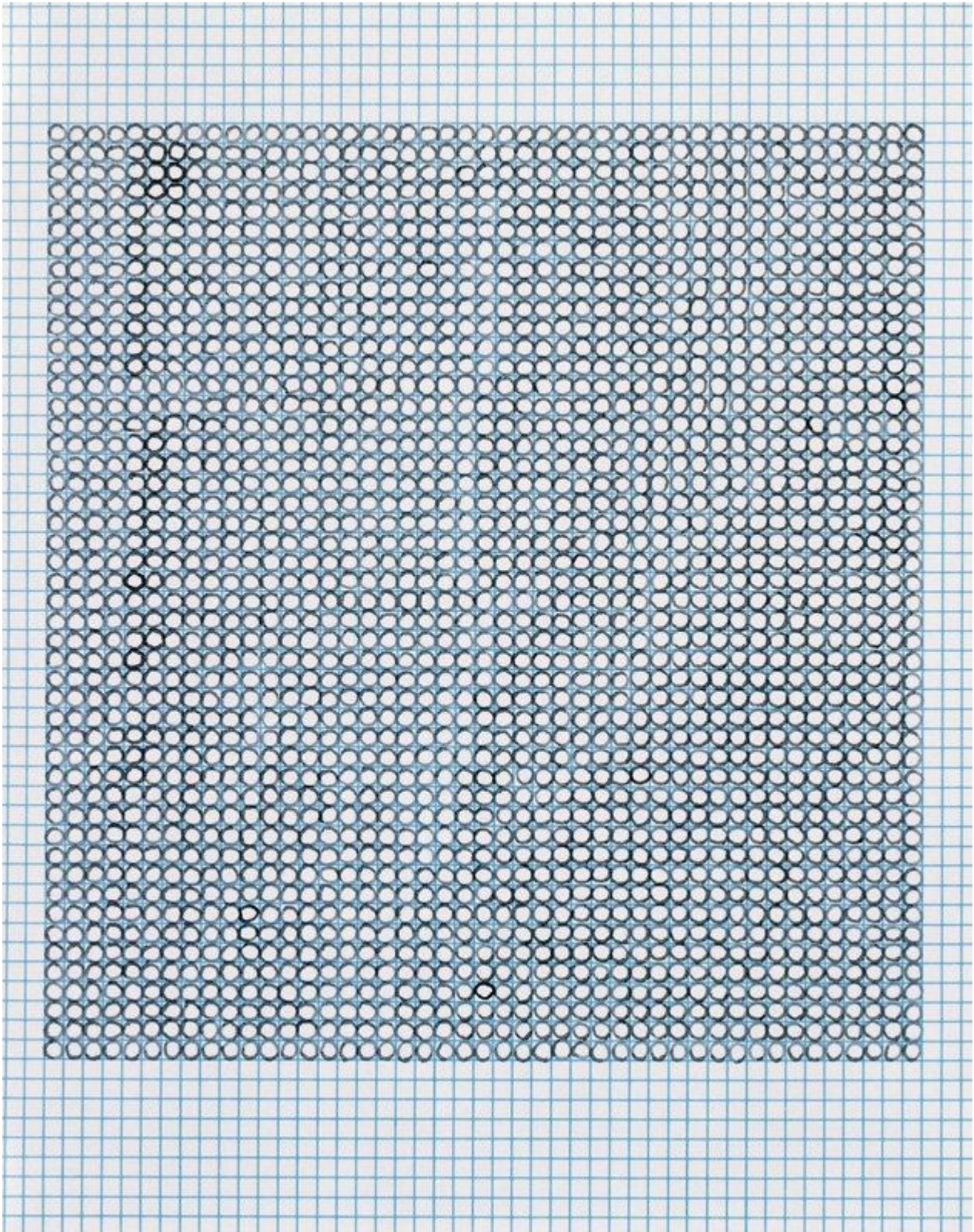


Figura 8

Eva Hesse

Circles and Grids (1936-70)

Desenho em papel

27.8 x 21.6 cm



Figura 9
Gabriel Orozco
Finger Ruler II (1995)
Grafite em papel

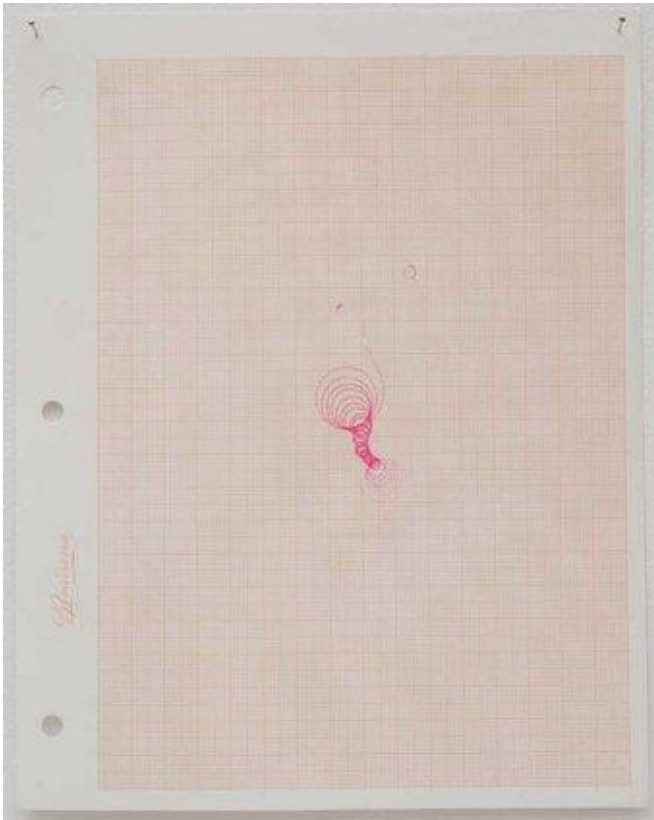


Figura 10
Amalia Pica,
Spinning Trajectory #2 (2009)
Caneta de feltro em papel gráfico

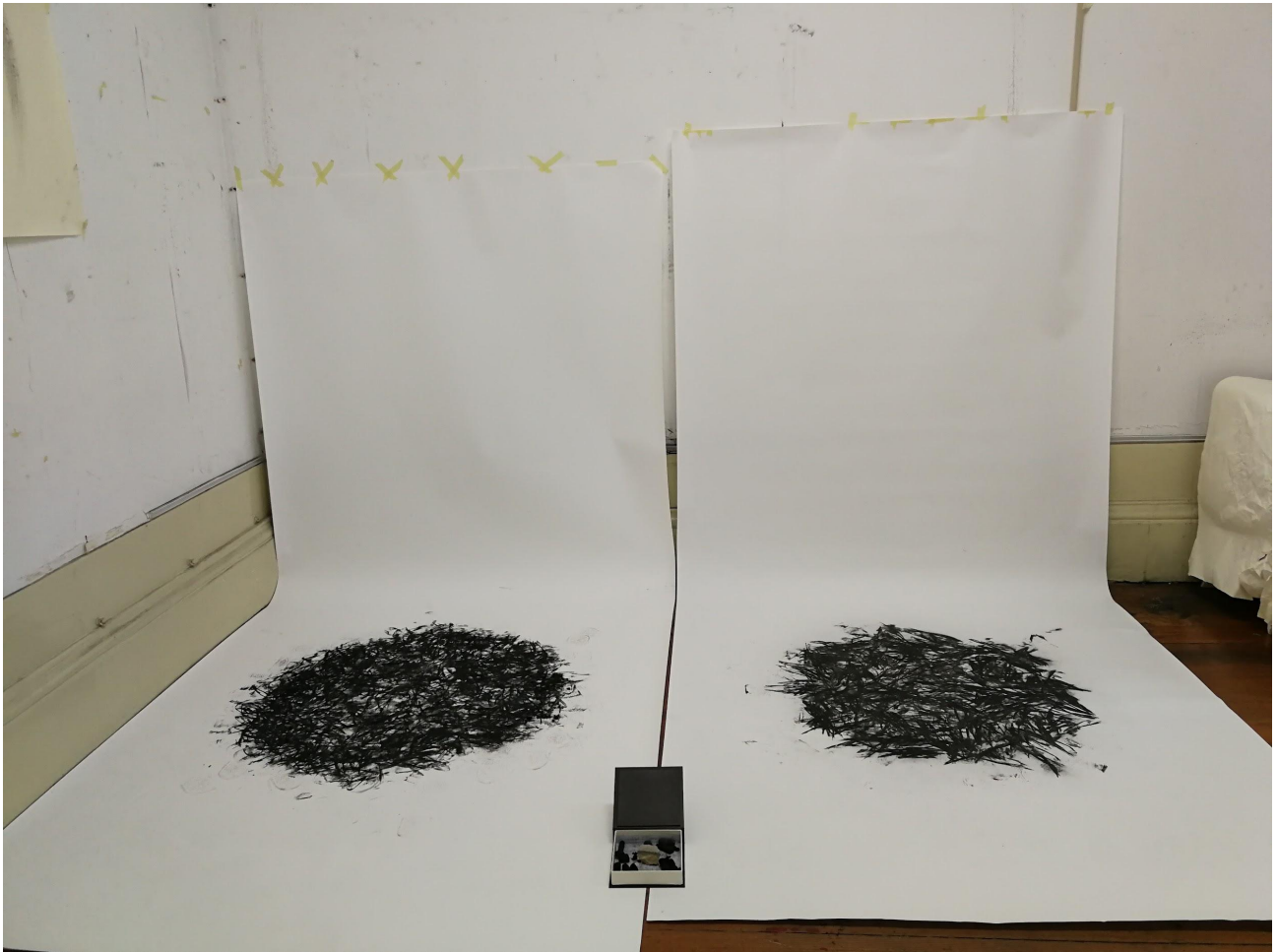


Figura 11

Carolina Sousa

À espera no.1 [esquerda], 2019 / *À espera no.2* [direita], (2019)

Carvão vegetal, papel Accademia Fabriano 300g / Carvão vegetal, papel Accademia Fabriano 200g

150 x 300 cm

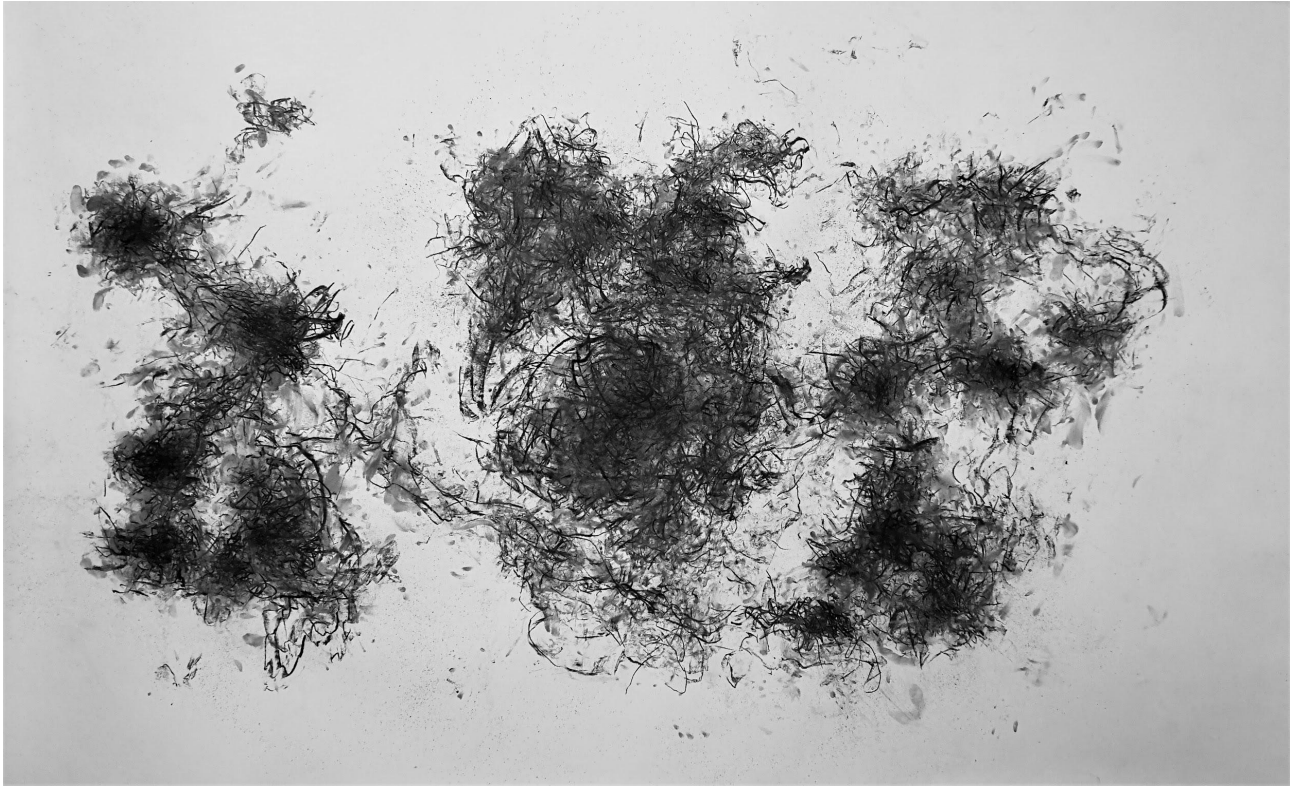


Figura 12

Carolina Sousa

Enxame (2020)

Carvão vegetal, papel Accademia Fabriano 300g

150 x 220 cm

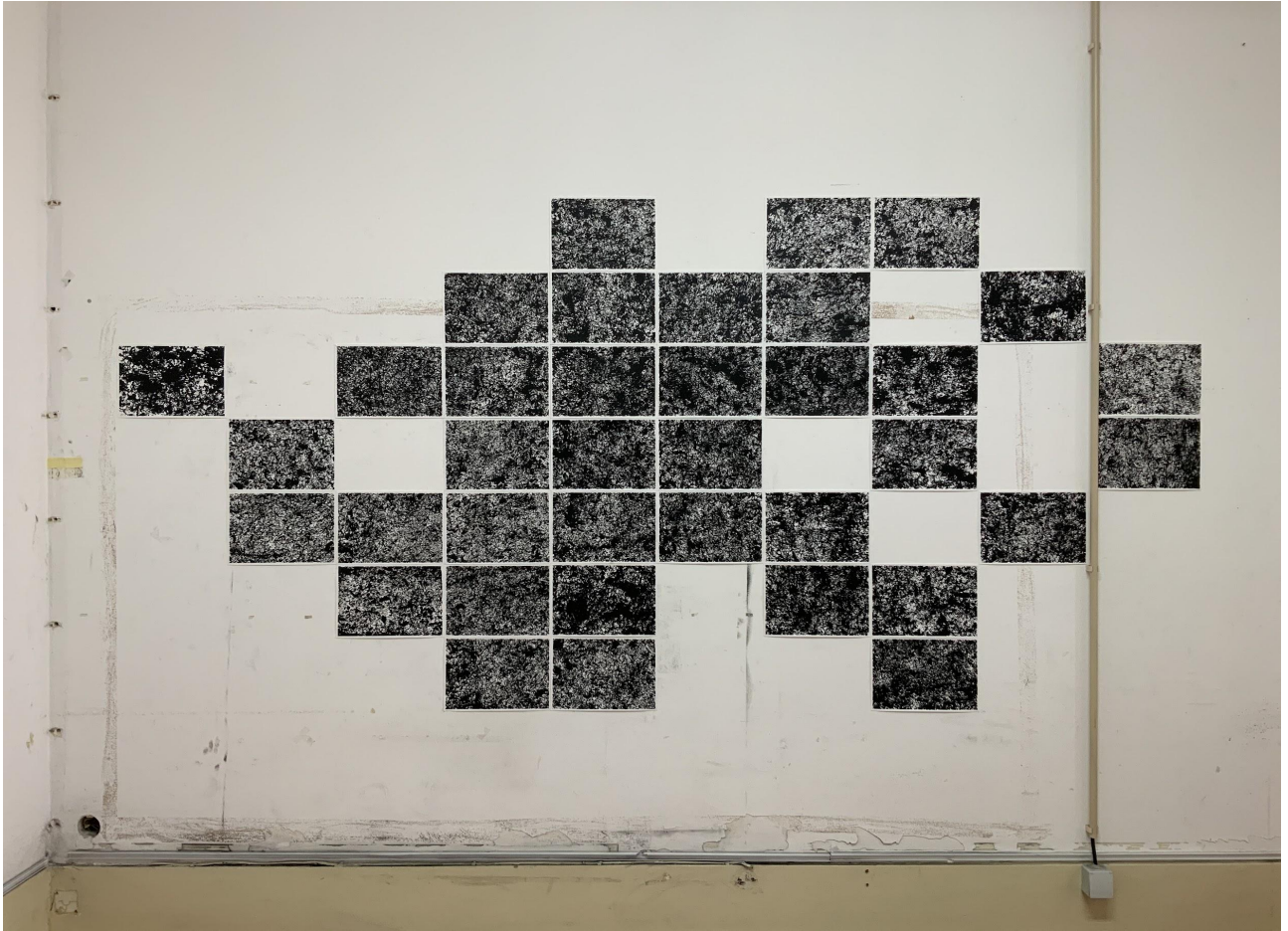


Figura 13

Carolina Sousa

Estática (2020)

Tinta acrílica preta sobre papel

126 x 178 cm



Figura 14

Carolina Sousa

Watching Nature Move (2020)

Caneta preta em papel

A5



Figura 15
Carolina Sousa
Watching Nature Move (2020)
Caneta preta em papel
A5

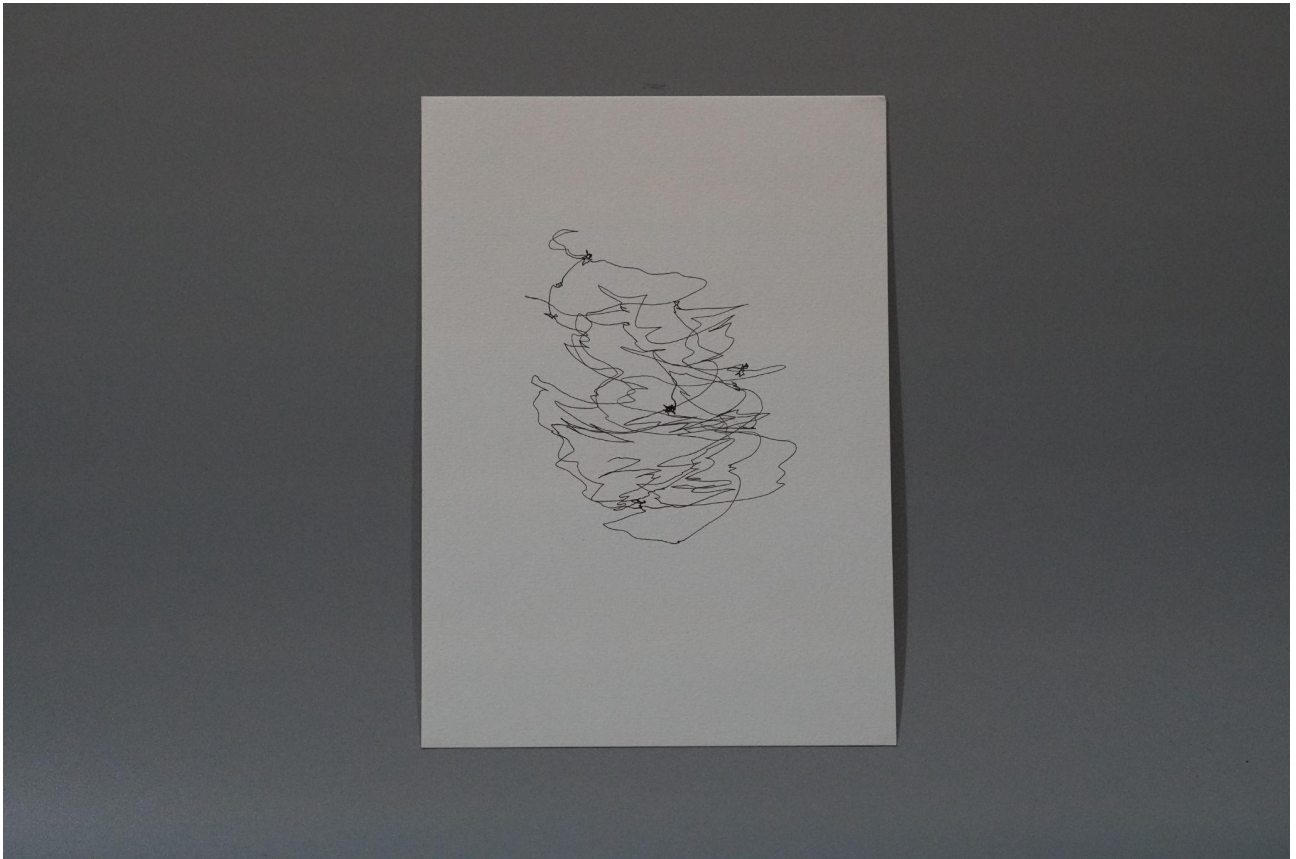


Figura 16
Carolina Sousa
Watching Nature Move (2020)
Caneta preta em papel
A5

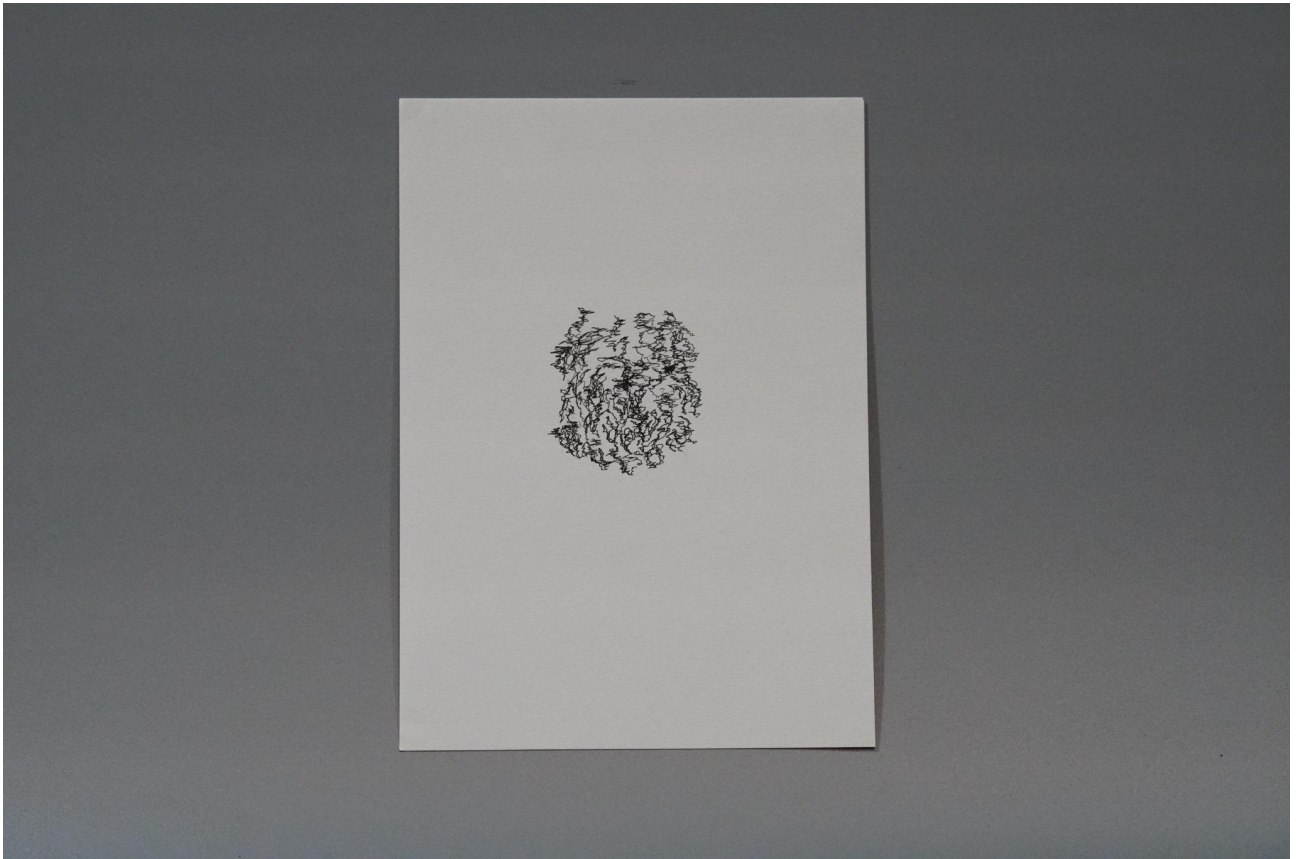


Figura 17
Carolina Sousa
Watching Nature Move (2020)
Caneta preta em papel
A5

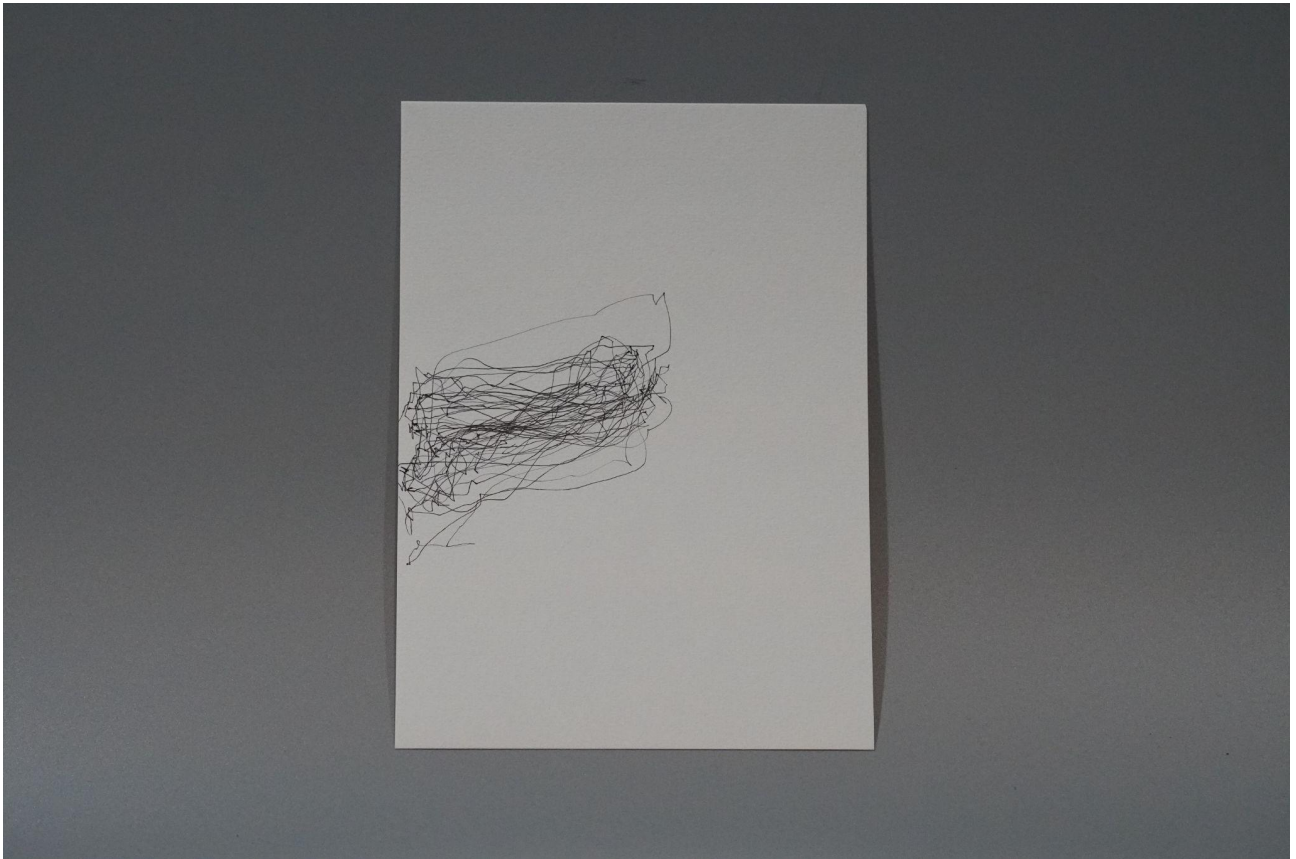


Figura 18
Carolina Sousa
Watching Nature Move (2020)
Caneta preta em papel
A5



Figura 19

Carolina Sousa

Watching Nature Move (2020)

Caneta preta em papel

A5

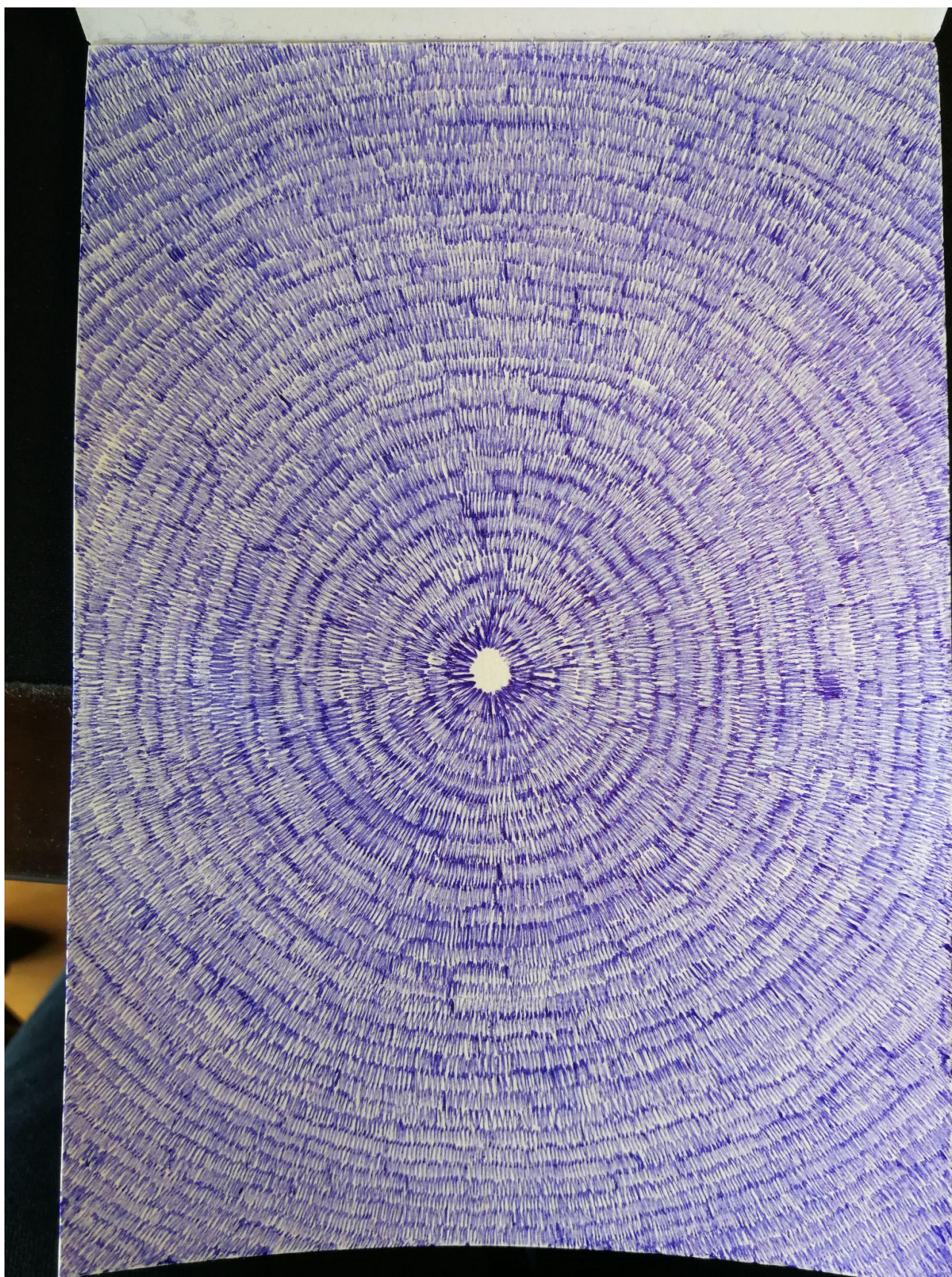


Figura 20
Carolina Sousa
Confinamento Compulsivo (2020)
Caneta Bic azul em papel
A5



Figura 21
Carolina Sousa
Confinamento Compulsivo (2020)
Caneta Bic azul em papel
A5



Figura 22
Carolina Sousa
Diário de Gestos Involuntários (2021)
Caneta pincel preta em papel
A5

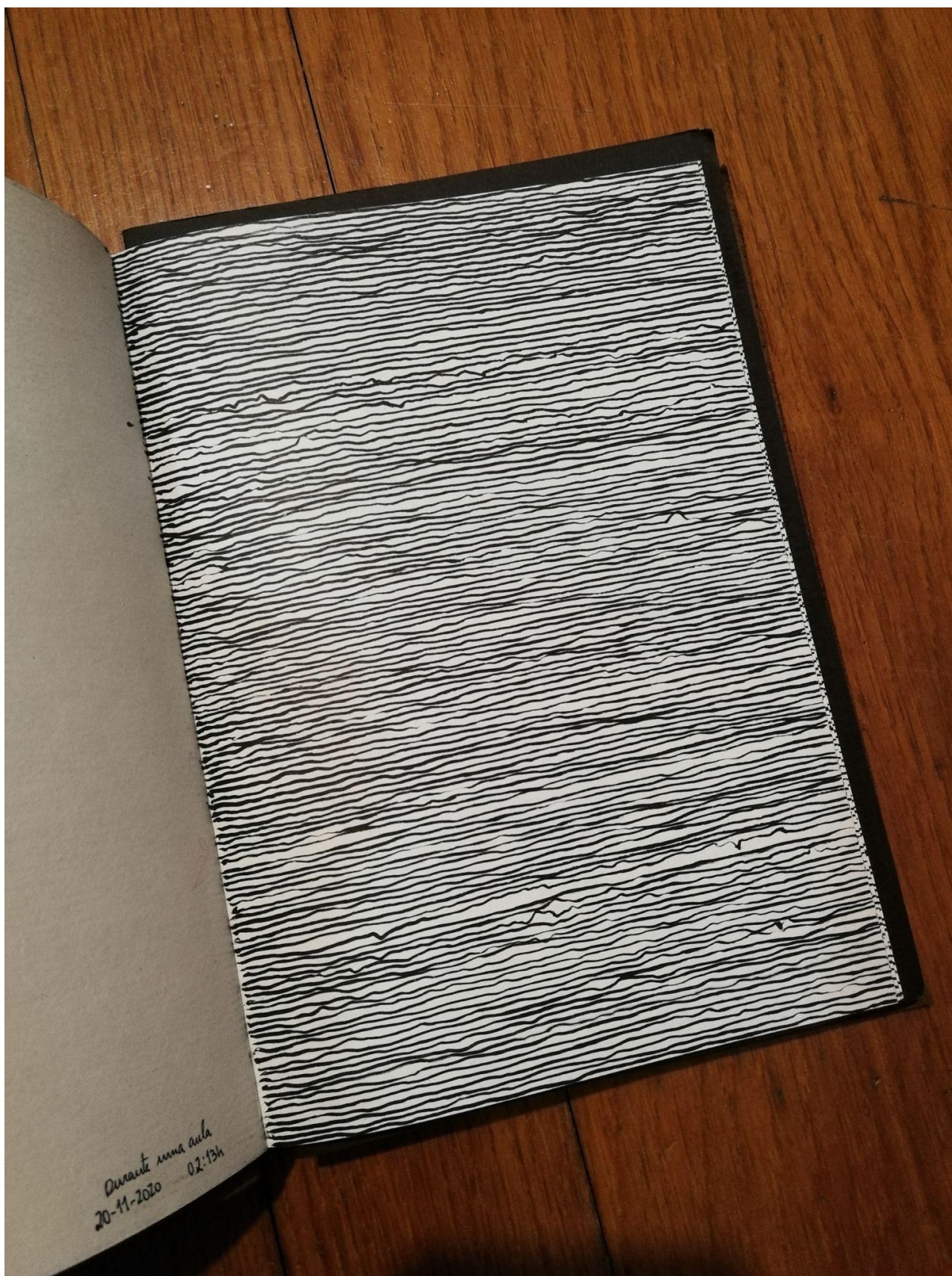


Figura 23
Carolina Sousa
Diário de Gestos Involuntários (2021)
Caneta pincel preta em papel
A5

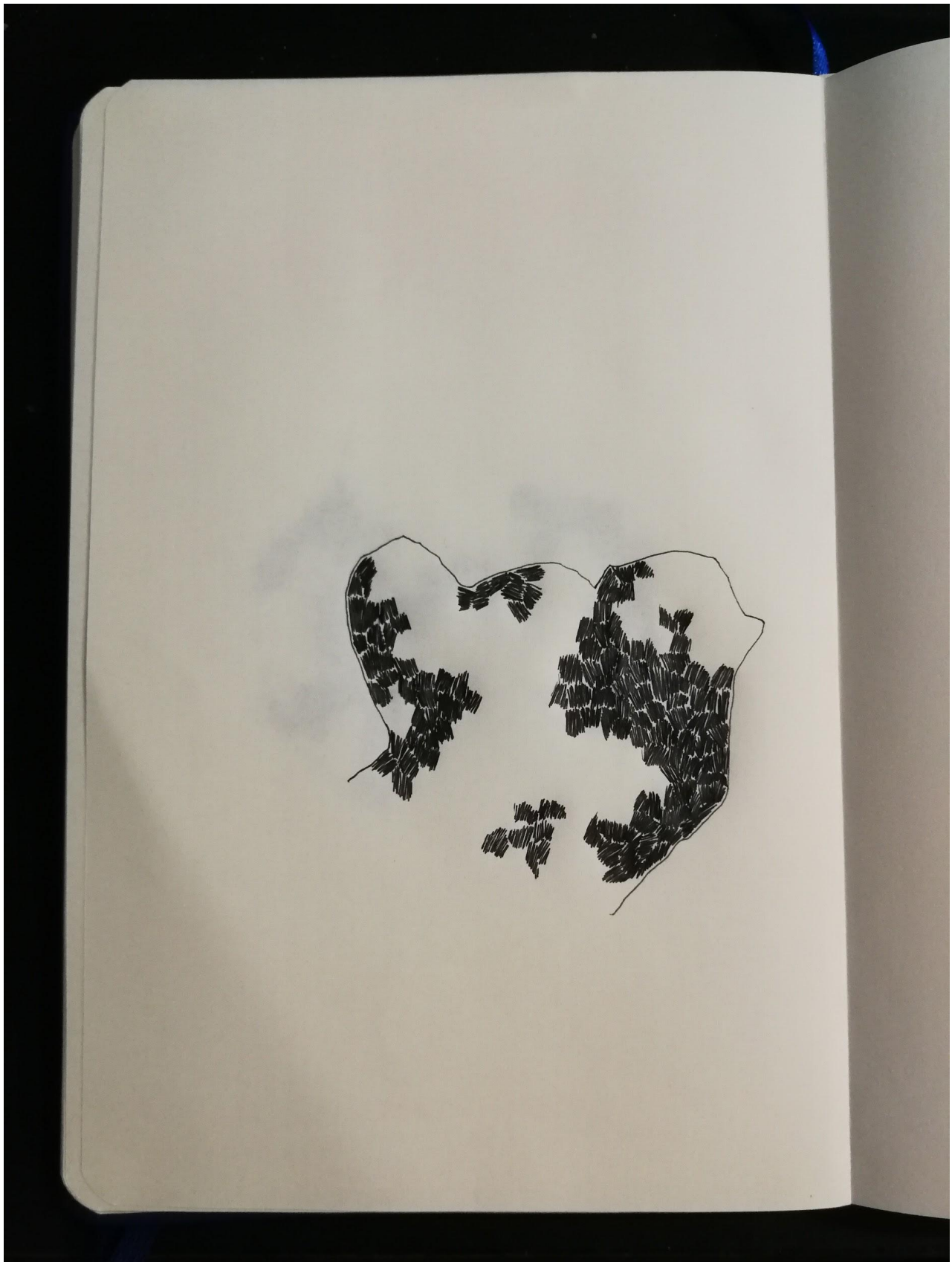


Figura 24
Carolina Sousa
Movimento Contido (2021)
Caneta preta sobre papel
A5

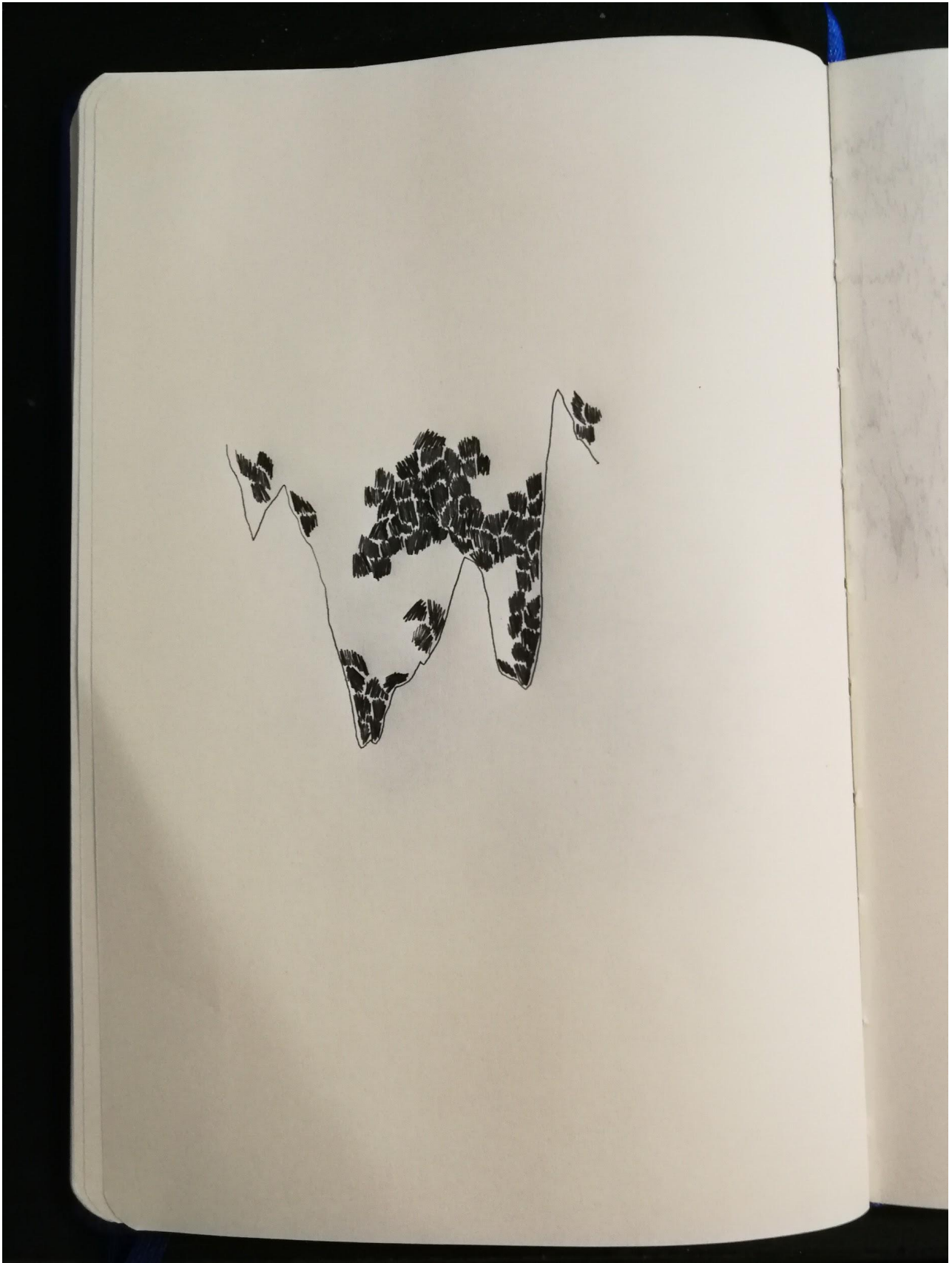


Figura 25
Carolina Sousa
Movimento Contido (2021)
Caneta preta sobre papel
A5



Figura 26
Carolina Sousa
Movimento Contido (2021)
Caneta preta sobre papel
A5

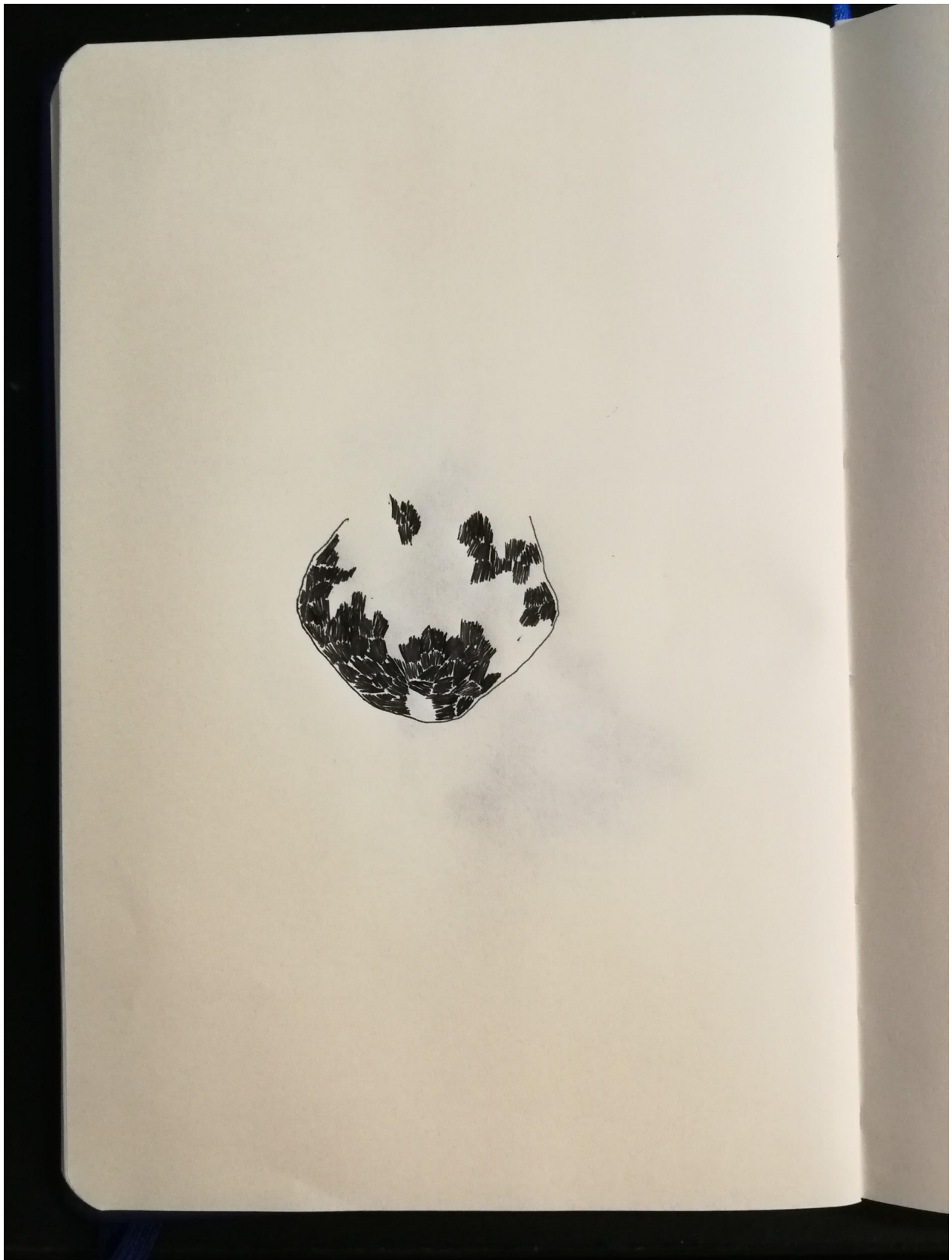


Figura 27
Carolina Sousa
Movimento Contido (2021)
Caneta preta sobre papel
A5

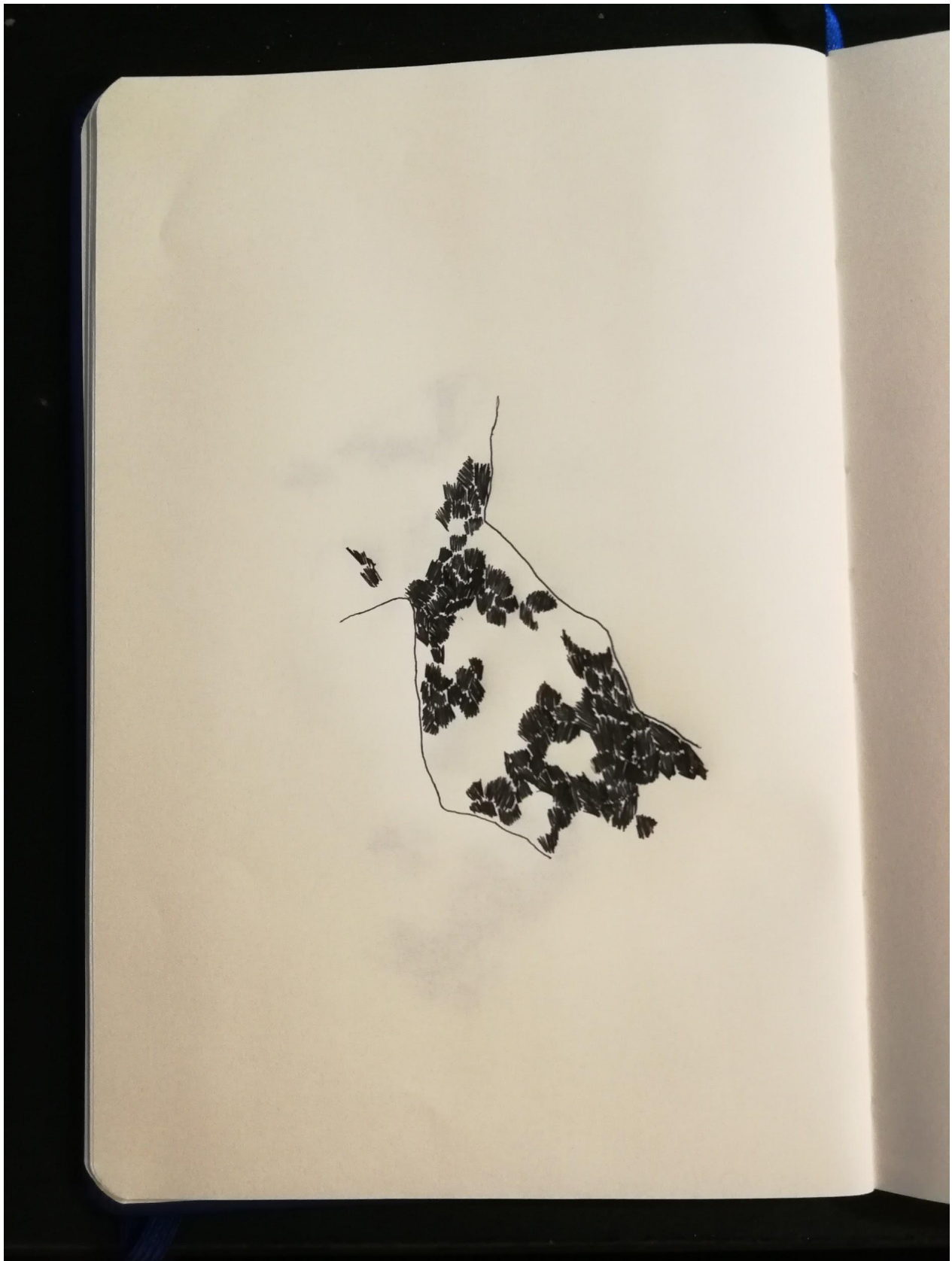


Figura 28
Carolina Sousa
Movimento Contido (2021)
Caneta preta sobre papel
A5

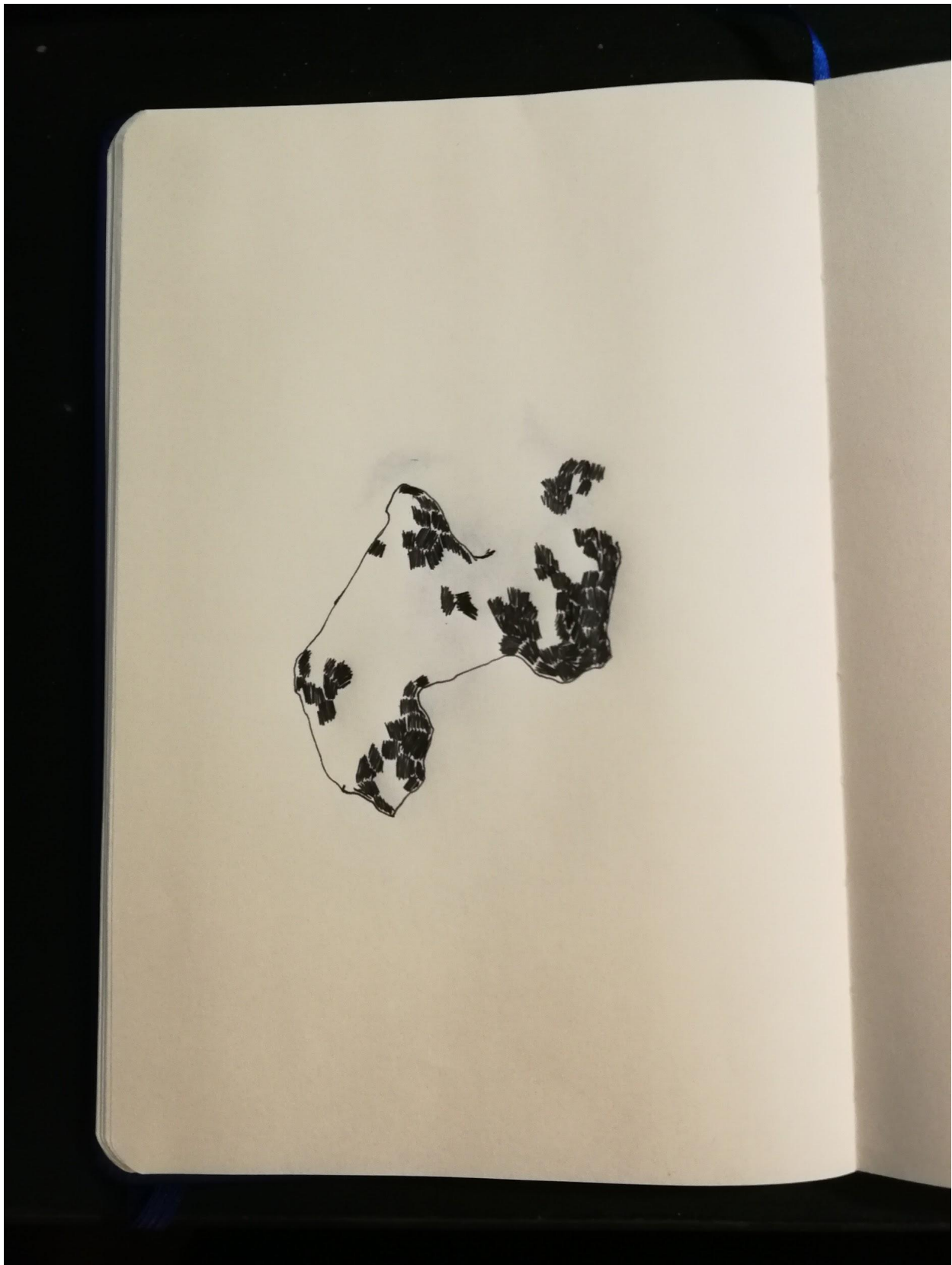


Figura 29
Carolina Sousa
Movimento Contido (2021)
Caneta preta sobre papel
A5

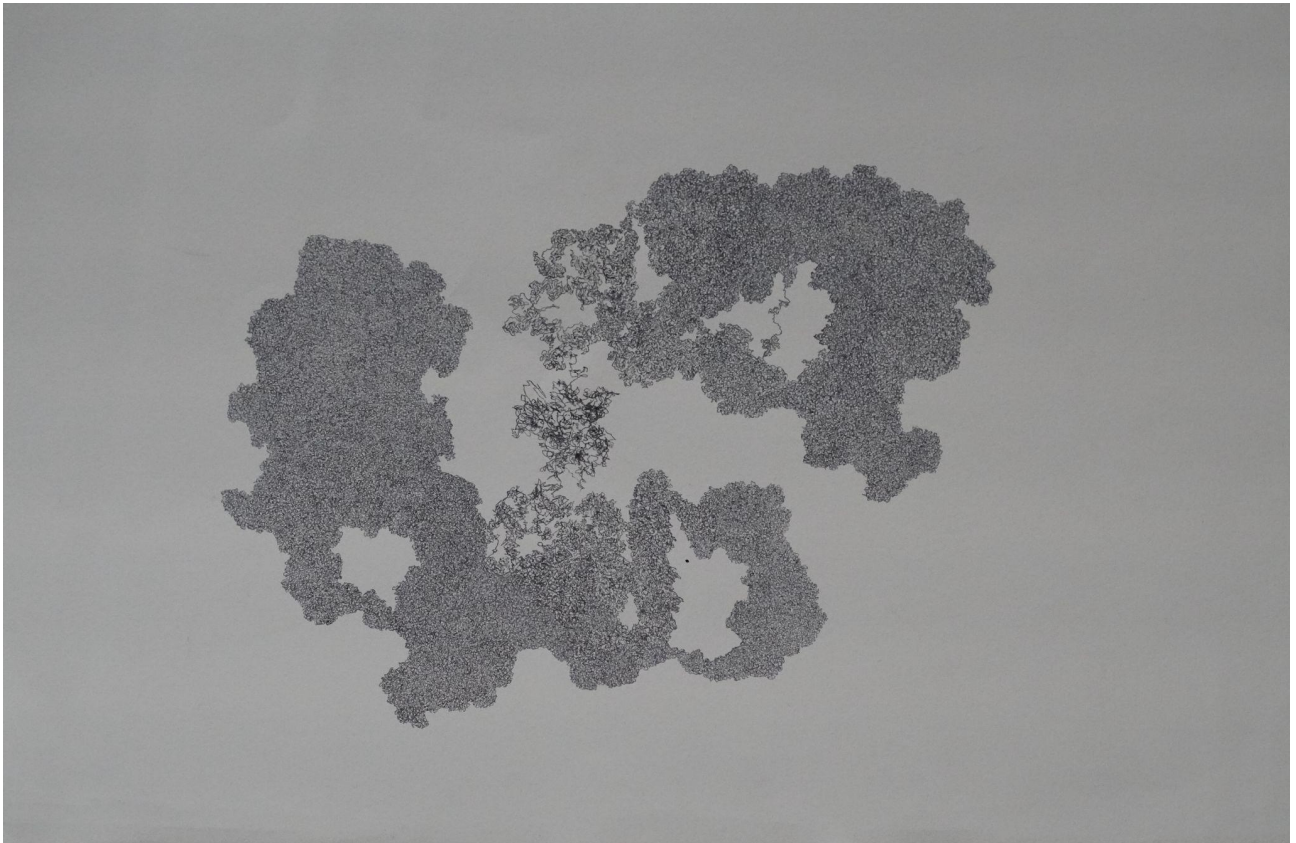


Figura 30

Carolina Sousa

Untitled (2021)

Esferográfica Bic preta sobre papel

A3