M 2024

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

TRAÇOS QUE FALAM

RELAÇÕES ENTRE DESENHO E ESCRITA: UMA APROXIMAÇÃO

ANDRÉ RODRIGUES MARQUES
RELATÓRIO DE MESTRADO APRESENTADO
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARTES PLÁSTICAS—DESENHO

M 2024

TRAÇOS QUE FALAM

RELAÇÕES ENTRE DESENHO E ESCRITA: UMA APROXIMAÇÃO

ANDRÉ RODRIGUES MARQUES
RELATÓRIO DE MESTRADO APRESENTADO
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARTES PLÁSTICAS—DESENHO
SOB ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR EMÍLIO REMELHE

Reacusação, *s. f.* Acto ou efeito de reacusar; recriminação.
Reacusar, *v. t.* Tornar a acusar; recriminar; acusar por sua vez aquele que primeiramente acusou.
Reactivo, *adj.* e *s. m.* Que estabelece reacção; reagente; substância empregada para produzir reacções.
Readmissão, *s. f.* Acto ou efeito de readmitir.
Readmitir, *v. t.* Tornar a admitir.
Readquirir, *v. t.* Tornar a adquirir.
Reafirmação, *s. f.* Nova afirmação.
Reafirmar, *v. t.* Tornar a afirmar.
Reagente, *adj.* Que reage; *s. m.* substância que se emprega nas operações químicas para conhecer os elementos componentes ou certos caracteres dos corpos.
Reagir, *v. i.* Exercer reacção; resistir; lutar; opor-se; protestar.
Real (do lat. *reale*), *adj.* Que existe; verdadeiro; autêntico; (do lat. *regale*), que se refere ao rei; augusto; régio; *s. m.* aquilo que é real; antiga unidade monetária.
Real d'água, *s. m.* Imposto municipal indirecto, que recai sobre certos géneros de consumo.
Realçar, *v. t.* Pôr em lugar elevado; exaltar; avivar; salientar; dar mais brilho a; *v. i.* sobressair.
Realce, *s. m.* Relevo; distinção; saliência; esplendor; elevação.
Realejo (do cast. *realejo*), *s. m.* Instrumento de música tocado por manivela.
Realengo, *adj.* Régio; real; *s. m.* peixe dos Açores.
Realeza, *s. f.* Dignidade de rei; magnificência; grandeza; esplendor; sublimidade.
Realidade, *s. f.* Qualidade do que é real; o que existe de facto; certeza; objectividade.
Realismo (de *real*), *s. m.* Doutrina filosófica, que considerava as ideias gerais como seres reais; tendência de alguns artistas para representar a natureza com o seu aspecto real, com todas as particularidades e minúcias que pode apresentar; naturalismo; crueza; nudez.
Realista (de *real*), *adj.* e *s. m.* ou *f.* Que ou pessoa que é partidária do realismo na filosofia, letras ou artes; pessoa partidária da realeza; legitimista; absolutista.
Realistar, *v. t.* Tornar a alistar.
Realístico, *adj.* Que se refere ao realismo; partidário do realismo.
Realização, *s. f.* Acto ou efeito de realizar; execução; efectuação.
Realizar (de *real*), *v. t.* Pôr em prática; tornar real; executar; conseguir; efectuar; *(gal.)* converter em dinheiro.
Realizável, *adj.* Que se pode realizar.
Reanimação, *s. f.* Acto ou efeito de reanimar.



fig.1: real

11

Agradecimentos

Não havia forma de começar sem ser pelo enaltecimento de quem tanto me ajudou.

No início e no fim, agradeço aos meus pais e irmão pela incansável tarefa de serem porto seguro; a calma e o braço firme nos momentos de desconcerto.

Ao meu pai, que sobrecarregou as suas rotinas para me levar ao Porto, assim como pelo auxílio diário, à prova de bala.

À minha mãe, por ser o suporte último nos momentos de fraqueza, e com quem partilhei ideias tão ricas e conversas tão inspiradoras. Ainda ao meu irmão que me deu motivos para afeto, alento e proteção, no meio do dia-a-dia de arrufos e picardias.

À minha avó Ana, que sempre se mostrou incansável para corrigir textos e me dar sugestões, mesmo com os prazos de urgência de um estudante de Mestrado atarefado.

Aos meus amigos, por nunca me deixarem só.

À prima Cristina, por me ter cedido um lugar na sua casa, no Porto, fazendo-me lembrar o que significa a família.

À Lúcia e ao Mário Rui por me terem feito chegar até aqui, ao longo do percurso académico.

Ao Professor Pedro Maia pela generosidade excedente às funções das aulas, assim como pelo empréstimo de livros e pelas várias horas de ajudas pacientes.

Ao Daniel, por tantos conselhos úteis e valiosos, assim como pelo auxílio e partilhas constantes, mais do que o que seria expectável.

Como nunca poderia deixar de ser, mas que reforço especialmente, ao orientador Professor Emílio Remelhe. Pelo ânimo; pelo auxílio quase diário e incansável; pela proteção e segurança permanentes, pela aprendizagem e partilha de conhecimento que fizeram do Mestrado uma valia particular; enfim, não acabariam os motivos.

Por último, à Mimi, à Inês Soares e à Margarida Bezerra Bastos, porque se alguma coisa sobra é o verdadeiro sentido de termos feito o Mestrado a quatro.

Resumo

O presente trabalho trata da relação entre Desenho e Linguagem e desenvolve-se em regime de Projeto, no âmbito de estudos das Artes Plásticas. É motivado pela produção artística desenvolvida em cruzamento disciplinar e procura qualificar as condições de trabalho concetual e material no estúdio, visando reforçar a atividade experimental e a capacidade reflexiva. Num primeiro momento, debruçamo-nos sobre conceitos relacionados com a linguagem visual e textual, comparando a natureza dos signos, as funções e o funcionamento. Com apoio multidisciplinar – semiótica, filosofia, linguística –, reunimos informação para entender diferenças, proximidades e potencialidades de diálogo. Revisitamos e analisamos exemplos de produção artística, autores e obras representativas do potencial em causa, desde as primeiras vanguardas, passando pela Poesia Experimental, Visual e Concreta, pela Arte Concetual e pela Arte Contemporânea. Num segundo momento, desenvolvemos um conjunto de Unidades de Trabalho em estúdio, reportado através da descrição, explicação e reflexão sobre procedimentos e resultados. Os resultados obtidos permitiram consolidar conhecimentos e ferramentas de trabalho aplicadas à atividade de estúdio, contribuindo para uma prática mais informada e sustentada.

Palavras-chave: Artes Plásticas, Desenho, Linguagem, Escrita, Jogo de Linguagem.

Abstract

This work addresses the relationship between Drawing and Language and is developed in a Project framework, within the scope of Fine Arts studies. It is motivated by artistic production developed through interdisciplinary interaction, seeking to enhance the conceptual and material working conditions in the studio, with the aim of strengthening experimental activity and reflective capacity. Initially, we focus on concepts related to visual and textual language, comparing the nature of signs, their functions, and operations. With multidisciplinary support—semiotics, philosophy, linguistics—we gather information to understand differences, similarities, and the potential for dialogue. We revisit and analyze examples of artistic production, authors, and works that represent the potential in question, from the early avant-garde movements, through Experimental, Visual, and Concrete Poetry, to Conceptual and Contemporary Art. In a second phase, we develop a set of Studio Work Units, reported through descriptions, explanations, and reflections on procedures and results. The results obtained helped to consolidate knowledge and working tools applied to studio practice, contributing to a more informed and sustained approach.

Keywords: Fine Arts, Drawing, Language, Writing, Language Game.

Índice

04 Agradecimentos
05 Resumo
06 Abstract

Introdução
08 Contexto
08 Motivações
08 Objetivos
09 Metodologia
09 Estrutura

PARTE I
11 **Desenho e escrita: uma partilha**
15 **Desenho, funções e funcionamento**
20 **Linguagem, funções e funcionamento**
28 **Fluxos entre escrita e artes visuais**
36 **Casos de estudo**
36Luísa Cunha: interpelar o espectador (a reconhecer o código)
37Helena Almeida: o processo e o jogo como significâncias
37 Jorge Pinheiro: dar a ler a imagem
38 Álvaro Lapa: inscrever e renunciar sob a linguagem
39 António Sena: «heteronímias gráficas»
40 Avelino Sá: desaparecer, pensar com signos
41 Ângelo de Sousa: desenhar para saber
42 Fernanda Fragateiro: o desenho operativo
43 Eugenio Dittborn: desenho ou manifesto

PARTE II
46 **Projeto**
48 Série "Janela de outra (window of another)"
55 Série "A Profissão da Pintura"
73 "Objeto em celebração dos 50 anos do 25 de Abril de 1974"
87 "Fig.1 a casa fig.2: o céu fig.3 outro fig.1:a casa fig.2 céu" (díptico)
92 Série "(Re)unir"
101 "Palavra sombra".
105 "Look (how do you dare)"
110 Exposição final para a Prova Pública. Imagens.

115 **Conclusão**
117 **Bibliografia**

Introdução

Contexto

A relação entre as Artes Plásticas, o Desenho e a Linguagem tem um lastro histórico denso e heterogéneo, tendo atravessado épocas e paradigmas muito distintos. No Renascimento, o desenho alcança o valor instrumental que a palavra detém desde a Antiguidade Clássica, sendo que a palavra o projeta, com a sua capacidade de nomear. Tem nisto relevância a invenção da imprensa.

É também a partir do Renascimento que revigoramos os primados das artes plásticas e da poesia como atividades de igual preponderância enquanto imitações da natureza – "Ut Pictura Poesis" (máxima horaciana: «como a pintura é a poesia»). Muito poderíamos dizer sobre a disputa instalada entre a imagem e a palavra com defensores de uma e de outra relativamente ao juízo de valor, ao poder e ao primado de uma sobre a outra. Retomamos o nosso fio condutor.

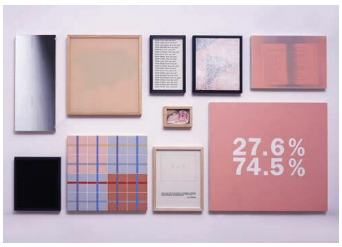


IMAGEM 1. Art & Language. *Homes from Homes, Virus I.* 2002. Fonte: https://www.lissongallery.com/artists/art-language

À data das primeiras vanguardas e, mais tarde, a partir dos anos 50, desde a poesia Concreta, assistimos a colaborações, *fusões* entre palavra e imagem, com enfoque na consolidação da escrita no plano espacial/visual. É com efeito a palavra mais do que o desenho que tem um papel ativo nestas definições. Assim, podemos acompanhar os trânsitos entre poesia, literatura e artes visuais. Não obstante, é na Arte Concetual, do pós-guerra, que a linguagem verbal coopera como objeto central de produções em desenho e noutras linguagens plásticas.

É aqui particularmente relevante a implicação da Filosofia da Linguagem. Na Arte Contemporânea, as articulações entre o textual e o visual, entre texto e imagem, proliferaram através de uma grande diversidade de contextos, tecnologias, suportes e discursos. Fazemos aqui uma aproximação às Artes Plásticas orientada para o Projeto no domínio do Desenho.



IMAGEM 2. Estúdio de Desenho. Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Motivação

O presente trabalho foi levado a cabo no contexto do Curso de Mestrado em Artes Plásticas, com especialização no ramo de Desenho. A investigação recebeu contributos e, por conseguinte, foi iniciada nas primeiras Unidades Curriculares, nas quais fomos confrontados com vários contextos e campos teóricos, levando-nos a amadurecer a produção em desenho.

Salientamos a unidade curricular de Estúdio de Desenho, onde obtivemos orientação especializada em termos de realização de projeto. Desta forma, decidimos trabalhar relações particulares do Desenho com a Linguagem. Foi ainda nessa Unidade Curricular que começámos a lançar sementes do projeto prático que desenvolvemos no contexto deste estudo, e que agora apresentamos.



IMAGEM 3. Estúdio Particular. Guimarães.

Sobre os subsídios relacionados com a linguagem, é importante salientar também a Unidade Curricular de Semiótica da Comunicação, frequentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em paralelo com o Mestrado da Faculdade de Belas Artes.

Objetivos

Através do presente trabalho de investigação e projeto, pretendemos qualificar a prática pessoal de estúdio no domínio das artes plásticas e, em particular, do desenho, na relação com a linguagem, nomeadamente:

- Conhecer património no domínio das Artes Plásticas e do Desenho na relação com a Linguagem, nomeadamente, perceber as diferentes formas desta relação;
- Investigar autores e obras de referência na História da Arte, conhecer as ideias, os propósitos, os meios, os contextos e as circunstâncias culturais;
- Reconhecer particularidades da produção artística, refletir, selecionar, desconstruir e reconstruir informação visual e textual;
- Experimentar meios, materiais, suportes e riscadores, explorar conceitos e conteúdos procurando beneficiar a prática particular em estúdio, na relação entre a escrita e o desenho;
- Reconstituir procedimentos, documentar e reportar processos, organizar e sistematizar ideias e meios de atuação, procurando consolidar a prática experimental e reflexiva.

Metodologia

Investigar em arte coloca-nos face a um conjunto de desafios que têm ocupado quem reflete sobre o assunto de forma especializada e/ou quem se confronta com a necessidade de organizar uma prática e começar a refletir sobre ela. No nosso caso, e considerando a modalidade em que desenvolvemos o nosso estudo – Projeto –, propomos a ideia de *aproximação* (desde logo no título) orientada para uma «aproximação especulativa».

Em termos de metodologia, e para atingir os objetivos propostos, o presente trabalho assenta em dois momentos. Num primeiro momento, procuramos constituir uma base de conhecimento capaz de subsidiar o segundo, o da prática projetual, quer na vertente experimental, quer na vertente reflexiva. Através da recolha, arquivo, seleção e cruzamento de informação, fazemos uma aproximação aos conceitos que diferenciam desenho e linguagem, nas suas funções e funcionamento, mas também às ideias que os colocam em relação. Visitamos e observamos, a este propósito, autores e obras representativas.

Posto este contributo, desenvolvemos o Projeto, desenvolvendo e reportando o trabalho prático, procurando, como aconselha Umberto Eco (2004: 162), "fornecer ao leitor todas as informações necessárias": evidenciando propósitos e ligações concetuais e materiais, reconstituindo, documentando e descrevendo os procedimentos, refletindo a partir da experimentação e dos resultados obtidos. Procuramos ainda evitar o juízo de valor e a interpretação, já que "o autor não deve interpretar. Mas pode explicar porquê e como escreveu" (Eco, 1991: 14).

Estrutura

Em termos estruturais, o nosso trabalho apresenta-se da seguinte forma: a introdução dá conta das caraterísticas do trabalho, evidenciando o contexto, as motivações, os objetivos, a metodologia e a organização estrutural.

A primeira parte trata do estado da arte. Aqui apresentamos alguns conceitos fundamentais relacionados com as Artes Plásticas, o Desenho e a Linguagem; assim como compilamos alguma informação sobre artistas e obras de referência.

A segunda parte diz respeito ao Projeto. Aqui apresentamos um conjunto de trabalhos desenvolvidos em estúdio e o respetivo relato do processo, através de descrições e considerações sobre os procedimentos. A cada unidade de trabalho corresponde uma ficha que explicita as ideias, os meios, as ações, as reflexões que lhe são inerentes. Finalizamos o documento com as respetivas conclusões.

"A metodologia da investigação em arte, no limite, parece replicar o processo da criação em arte, isto é, o método acrescentar-se-á ao processo em organização, sistematicidade e reflexão.

A metodologia da investigação em arte pretenderá, em consequência, desconstruir o processo atribuindo sentido ao sensível. Deste modo, a investigação em arte explica e não explica: explica o que se situa fora dos territórios da arte, mas não explica o território propriamente dito que se situa no seu interior. ***Por isso, investigar em arte é investigar enquanto (uma) possibilidade de aproximação especulativa e que permite uma consciência pertinente do objecto pictural: do objecto produzido, e ou do objecto a produzir.*** *A arte, tanto em estado de teoria como em estado de prática, é o como se faz, mas também é o como se pensa. Teoria que se propõe como ideologia. Prática que se expõe como objecto. A investigação (em arte), tanto em estado de prática como em estado de teoria, é o como se organiza, mas também é o como se dá a conhecer. "*

António Quadros Ferreira et al. Disponível em https://i2ads.up.pt/projetos/bcip/. Acesso em 28.08.2024. (Reforço nosso.)

PARTE I



Desenho e escrita: uma partilha

Tomamos duas ideias de empréstimo para iniciar. Émile Benveniste considera que "o que encontramos no mundo é um homem falando a outro homem, e é a própria linguagem que ensina a definição de homem." (Bénveniste, 1978: 50). Temos então que "graças ao programa instalado nas nossas cabeças pelo alfabeto, inventámos o direito, a história, a geografia, a gramática, a física, a geometria, a astronomia, a arte, a arquitetura e praticamente todos os ramos de conhecimento" (Kerkhove, 1997: 70).

Com estas ideias, aludimos ao espaço de sedimentação do desenho segundo a sua tutela disciplinar, no qual a investigação semiótica dos inícios do século XX tem uma função modelizante. "Enquanto sistemas semióticos, o desenho e a escrita dão acesso ao conhecimento e à construção de sentido do mundo modelizado." (Remelhe, 2023: 628). Neste entendimento, um sistema modelizante constitui o conjunto de regras e elementos que são capazes de organizar determinada atividade. Passamos a considerar qualquer atividade como uma língua, isto é, como sistema particular de significação, segundo notas de Yuri Lotman.

Manfredo Massironi salienta que "as capacidades da forma artística (…) desenvolvida mediante a linguagem verbal [fazem-na desembocar] ela própria (…) suporte linguístico;(…) sistema formal de elaborações cognoscitivas" (Massironi,1983:9).

Neste sentido, sendo que levantamos a premissa de amplificar o desenho aos próprios objetos verbais, podemos ter como fulcral um salto na aparência, na ambiguidade ou nas interferências da própria linguagem (Remelhe, 2023), pela assimilação das codificações entre o dizível e o inefável.

Ao entrarmos nesta análise, atendamos particularmente à investigação de Massironi, para levantarmos determinadas formulações. O autor desenvolve uma conceptualização na esfera do desenho, segundo uma atualização do seu campo de atuação. Assim, dá-nos a considerar facetas comunicativas do desenhar, dentro do seu âmbito disciplinar. Fá-lo a partir do paralelismo com a semiótica, pela constatação de que "[no seu] grande tumulto (…) quando eram procuradas as articulações linguísticas da linguagem figurativa, (essa refletira-se ainda) muitíssimo pouco sobre as potencialidades cognoscitivas, exploráveis e experimentais

No início do século XX, a Língua encontra o seu início científico pelas mãos do semiólogo suíço Ferdinand Saussure. O autor teoriza a Linguística por encadeamento com a Semiologia. É a partir desta que debate o estudo do signo, elemento a ter como mais elementar para a produção de significado. Fá-lo a partir desse mesmo sistema da Língua (em oposição à Fala: utilização subjetiva da palavra). Um signo é sempre uma coisa no lugar de outra. Por exemplo, o signo verbal /cão/ (a ocorrência dessa palavra na língua portuguesa) não representa cada um dos cães. É, tão somente, um código que levanta uma imagem acústica: o que a palavra cão significa na mente quando se pensa nela. Mantendo uma relação convencional, equivalerá a "dog" ou a "chien" e não a "cat". Nenhum sistema passa a ser informado como propriedade representacional de uma dada coisa ou fenómeno.

Assim, na corrente estruturalista, onde se situam as primeiras investigações da Língua, observamos que "(…)todo (o) conceito num dado sistema é determinado por todos os outros conceitos do mesmo sistema (…), nada significa por si próprio. Só se torna inequívoco, quando integrado no sistema, na estrutura (…) onde tem um lugar definido."(Jr., 1967: 43) Ou seja, esta linha de pensamento "decorre do pressuposto de que não há fa(c)tos isolados passíveis de conhecimento, porque toda (a) significação resulta de uma relação." (Jr., 1967:44)

Por sua vez, é em Chicago que, contemporaneamente, Charles Pierce define a abordagem contemporânea da Semiótica—ou seja, o estudo dos signos como objetos de interpretação.

da arte, em geral, e da arquitetura em particular(…)"(Los cit. por Massironi, 1983:10).

É por aí que esboça uma "gramática [desse mesmo] desenhar". (Los cit. por Massironi, 1983:11). Consideraremos adiante as funções do desenho. Será pertinente anotá-las por correlação com funções da linguagem, abordadas por Roman Jakobson no domínio da linguística. Podemos, com efeito, reter o apontamento de que se

> "[na linguagem verbal] o objetivo informativo para que tende a mensagem influencia o nível estilístico-sintático do uso da língua[,] na comunicação gráfico-desenhativa a qualidade do conteúdo a transmitir (ilustrativo, operativo, taxonómico, sinalético, etc) determina[rá] a escolha dos elementos estruturais que constituem a mensagem(…)."(Massironi, 1983: 89).

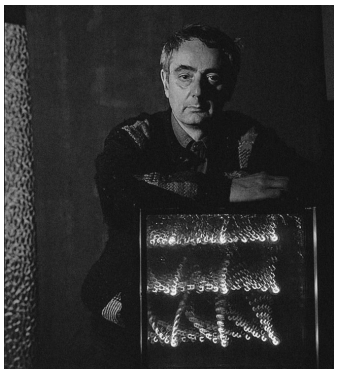


IMAGEM 4. Manfredo Massironi (1937—2011) Fonte: The Mayor Gallery (www.mayorgallery.com).

As respetivas funções do desenho são a ilustrativa, operativa, taxonómica, diagramática e sinalética. As funções da linguagem, por sua vez, dão-se por expressiva, incitativa, referencial, fática, meta-linguística e poética.

Observemos, por conseguinte, breves considerações da origem do desenho e da escrita, para que se possam relacionar ideias quanto ao seu património. Em primeiro lugar, o relato de Plínio, historiador romano, informa a origem da palavra desenho, ainda que dentro de uma dimensão lendária, associando-o ao desejo, impulso ou necessidade. (Remelhe, 2007)

> A questão anda à volta de "(…)como foi inventado o primeiro desenho [que através de um mito retomado por diversas iconografias nos configura a] metáfora da origem, mas também das idades da imagem". (Ferreira, 2015:177). Neste contexto, a imagem obedece a três idades: a sombra, a figura e o desenho.

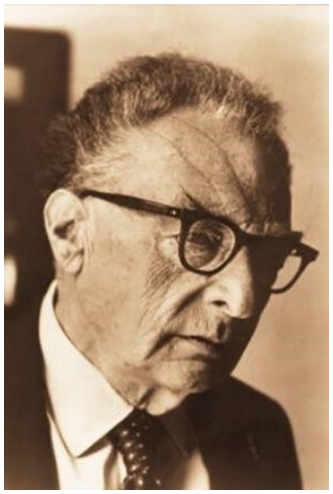


IMAGEM 5. Roman Jakobson (1896-1982) Fonte: Lifeder (www.lifeder.com).

A primeira desenhadora, mulher de nome incerto entre Butades, Dibutade ou Koré, traçou na parede a sombra projetada do seu amado, que iria partir para longe, talvez para sempre. Eis um primeiro momento da imagem: a sombra. Ou seja, um duplicado do corpo, que Butades delineia na parede. A decisão de traçar a sombra do amado remete para a perceção d"a sombra (como duplo primordial) [enquanto] o modelo mais dócil, mais diligente, mais óbvio para reter ou sintetizar uma figura, por natureza fugidia." (Ferreira, 2015: 180)

Consideremos que, sobre a lenda em questão, a origem do desenho pode ser abordada, paradoxalmente, como o suprir de uma partida ou ausência. De facto, Butades só criou o desenho porque o seu amado iria partir. "O desenho instituise (…) como o rasto deixado na procura daquilo que sentimos como carência. E é esta (…) carência (…), que nos induz sempre a actuar, fazendo do acto de desenhar uma perseguição sem descanso de uma coisa que, à partida sabemos como continuamente perdida." (Bismarck, 2004: 6)

Perante o específico da escrita, podemos, por sua vez, perspetivar que "a ideia de que o desenho foi descoberto e a escrita inventada apaziguou um certo modo de olhar o problema das origens. Mas, quanto mais ele é estudado, mais se dilui qualquer forma simplista de encarar o assunto das origens." (Remelhe, 2007:37). Quanto à origem da linguagem, nas palavras de Antonino Pagliaro,

> "a palavra irrompeu como um relâmpago dos lábios do primeiro homem. Mal acabara de articular um breve conjunto de sons, quando a imagem de um objecto lhe surgiu nítida e viva, como se o tivesse diante dos olhos. Deslumbrado, experimentou repetir a mesma série de sons e eis que de novo o mesmo objecto vem até ele e fica ao alcance da mão." (Pagliaro cit. por Remelhe, 2007: 37).

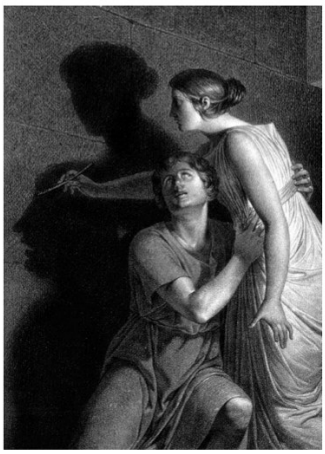


IMAGEM 6. Desenho de Joseph-Benoît Suveé. "A invenção do Desenho (detalhe)". c. 1791. Fonte: "As idades do Desenho" (Ferreira, 2015).

Jacques Rousseau demarca-se, inclusivamente, da ideia da invenção da fala como suprimento de uma necessidade. Como Pagliaro remata, as primeiras carências do ser humano levaram-no a um afastamento, tendo sido, por sua vez, as paixões que o incorrem na descoberta do que fazer pelas palavras.

Com efeito, as sistematizações da palavra escrita consolidaram-se na Antiguidade Clássica. Contudo, é só no Renascimento que o Desenho Moderno vem a conquistar a proficiência da sua atividade, segundo um valor instrumental sem precedentes. A palavra tivera inclusivamente um papel dinamizador, nessa nova definição. Primeiro, com caráter instrumental, a partir das suas capacidades designadoras. Segundo, pelo privilégio da sua função na cultura visual, dado o automatizar da palavra com fortemente implementada com a invenção da imprensa.

Desenho: uma atividade transversal

As ações do desenho, dispersas no quotidiano, ultrapassam o espaço de uma especificidade técnica. Tão pouco surge isolado de outras atividades, não existindo disciplinas que não se tenham valido, em determinada circunstância, dos seus processos comunicativos (Massironi, 1983).

Um simples sinal visível, objeto do desenho, que é "[baseado] nos processos da visão [consegue servir-nos a exigência dos mais variadíssimos fenómenos do Mundo. Vamos] da ilustração das funções taxonómicas das ciências da natureza, às descrições expressivas da ilustração artística; da coordenação dos traçados n [um] projeto técnico até (…)" (Massironi, 1983: 17).

Nos primeiros tratados renascentistas ainda que, de facto, se tenham colocado as organizações do desenho pela implicação com a palavra, tal análise não progredira. Prevaleceram abordagens formuladas na sua "manualística prática e aplicada" (Massironi, 1983:15). Por esse motivo, o seu discurso continuava a ser abordado exclusivamente pela função artística, devido aos trabalhos renascentistas e maneiristas (Massironi, 1983: 15).

Mas qual é a sua natureza? Como funciona? E o que há de específico no desenho, que o diferencia da linguagem? Que tipo de signos o orientam? A fim de uma aproximação, Massironi introduz as categorizações de Charles Pierce: a) ícone, b)índice e c)símbolo na própria abordagem do desenho. Segundo o autor, os três tipos de signo informam a relação entre o processo do desenho e o objeto representado. Podemos, a título de abordagem, levantar as suas atuações para com um sentido correspondendo às questões de semelhança (a), de interpretação (b) ou estando de acordo com um fim explicativo (c), como sublinha Massironi.

Relação do desenho com a palavra

Assim, torna-se relevante salientarem-se as implicações entre o desenhar e o escrever, subjacentes às suas modelizações. Tal como a língua, o desenho é uma atividade que pressupõe a codificação. Porém, ao longo da história da arte e dos processos representativos, a partir das primeiras incursões renascentistas e da sistematização da perspetiva, esteve sempre subjacente outra ideia: uma reprodução verídica do real, ao invés de uma representação que o viesse substituir ou subrogar (Massironi, 1983). Como denota o autor, não é, contudo, lógico verificar-se a relação de qualquer sistema representativo com uma suposta ideia de objetividade do meio de comunicação.

O meio de comunicação é (naturalmente) subjetivo; não por falhas do emissor, mas porque para desenhar/representar, como em qualquer codificação, são necessárias escolhas. Uma particularidade: quando desenhamos, podemos considerar que nos movemos dialeticamente segundo o empenho de duas forças: enfatismo e exclusão. Com isto sinalizamos que, da infinidade de escolhas que o mundo sensível nos proporciona, escolhemos e comunicamos apenas algumas para a realização da imagem. Acentuamos/enfatizamos/transmitimos facetas descritivas e excluímos/omitimos/ignoramos (voluntariamente) outras.

Ainda segundo Massironi, é mais fácil denotarmos o que foi acentuado do que o

que se quis, de facto, extrair como resultado da imagem (ainda que isso seja, em número, bastante superior). Assim, corroboramos "a dependência das qualidades envolventes e absorventes das imagens que, frequentemente, se propõe do ponto de vista cognitivo como um subrogado muito convincente da realidade." (1983:70).

Particularidades do desenho e da palavra

De uma forma geral, o desenho associa-se, no seu domínio mais elementar, com o processo de anotação gráfica. Relevamos, por conseguinte, a denominação de sinal gráfico na atribuição da funcionalidade codificada da linha, pela gestão das capacidades entre o enfatismo e a exclusão.

Não obstante, estes sinais mantêm uma relação diferente com o referente que a relação convencionada da palavra. "Enquanto o signo linguístico envolve uma relação convencional, triangular, entre significante, significado e referente, na qual a ligação entre o primeiro e o terceiro é arbitrária, diferentemente, no desenho, o sinal liga-se ao referente por uma relação isomórfica, assumindo a "caraterística do objeto" que representa." (Remelhe, 2023: 628)

Assim, nesta assunção descritiva, o sinal gráfico pode ser objeto, se evocar as capacidades estruturais do objeto; aberto e isomorfo. Pode ser contorno, se fechar uma forma, separando-a de um fundo. Pode ser ainda sinal-textura, se evocar capacidades sensoriais. Esta última é trabalhada pela repetição de um ou de vários sinais, a fim de se enfatizar a texturização. (Massironi, 1983)

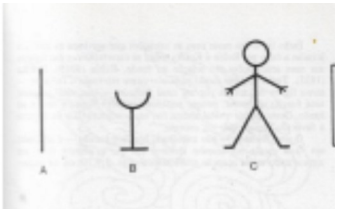


IMAGEM 7.Exemplos de sinais objeto. Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

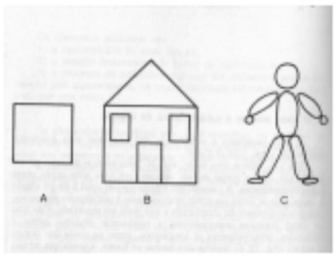


IMAGEM 8.Exemplos de sinais contorno. Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

Desenho, funções e funcionamento

Funções do Desenho

A partir daqui, vejamos as respetivas funções do desenho. Em primeiro lugar, atendamos à sua *função ilustrativa*, para a qual os planos tendem a ser longitudinais, sendo mais frequentes os sinais contorno e textura. Está em questão um enfatismo da situação envolvente, associada ao processo descritivo. Trata-se, nas palavras de Massironi, de "casos de produções gráficas que tornam perceptivamente existente o que foi representado, porque transcrito mediante índices perceptivos descodificados ao sentido da representação da realidade existente". (Massironi, 1983: 53).

Por sua vez, com a *função operativa* já não se convoca um sentido de interpretação, porém a análise objetiva e estrutural do objeto. Isto é, já não descrevemos um espaço, n'"a sugestão de como se fosse" (Massironi, 1983:53), pelo en-



IMAGEM 9.Exemplos de sinais textura. Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

fatismo de uma situação ilustrada, mas "como está sobre"(1983:53). "Desapareceu completamente a sugestão espacial (…), mas surge claro, embora por partes, como estas se compõe." (1983:53). Os planos tendem a ser frontais e os sinais mais usados são o sinal objeto e o contorno.



IMAGEM 10. Exemplo de uma representação ilustrativa. Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

Com efeito, a invenção da Perspetiva auferiu ao Renascimento a possibilidade de inserir os significados isolados subjacentes à representação no contínuo da imagem. A profundidade não é só uma forma de representar tridimensionalidade, mas de inserir os vários significados simbólicos no obediência da hierarquia espacial. Porém, se, por um lado, se conseguira dar a atenção à composição de vários elementos descritivos, o Renascimento volta também a sua atenção para objetos isolados, dedicando-lhes um cuidado analítico, respetivamente ao estudo de determinados fenómenos. De facto, a função taxonómica acompanha o estudo científico de determinados objetos, da anatomia, à zoologia, à botânica (proeminente nos séculos XVII e XVIII). Tenta perceber as capacidades sensoriais e físicas do objeto. O sinal textura é enfatizado. Assinala o papel do desenho como atividade mais reflexiva, pelo enfatismo dos processos gráficos. O plano mais usado é o frontal, sem um fundo. Usam -se também os sinais contorno, que compõe o objeto.

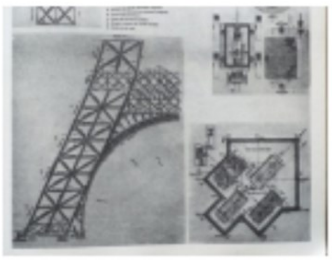


IMAGEM 11. Exemplo de uma representação operativa. Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

O diagrama, por sua vez, é uma anotação abstrata, vetorial e esquemática. São os casos dos vetores para descrever, entre outros exemplos, o movimento de um corpo. Predominam os planos frontais. É também mais frequente o sinal objeto do que os outros.



IMAGEM 12. Exemplo de uma representação taxonómica. Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

Assinalamos, por fim, a função sinalética. Pretende uma comunicação ideográfica. Ou seja, exprime uma ideia que tem de ser facilmente entendida por alguém a reger a sua atuação por determinado código. São os casos das várias sinaléticas no espaço público. É mais comum o plano frontal e os sinais contorno e textura.

Confronto do desenho com a escrita

Dentro destas anotações, podemos aceder sucintamente à ideia de que (Remelhe, 2023: 638):

> "O desenho e a escrita [se] oferecem [como] ferramentas acessíveis e personalizáveis; que assentam em diferentes sistemas e que funcionam segundo regras específcas, mas que interagem na sua capacidade de modelizar, de mediar a

> perceção e o entendimento do mundo; (…) os limites de um convocam o outro, estendendo as hipóteses de diálogo, de refexão (;) na multiplicidade de funções e tarefas que o desenho e a linguagem assumem – desde as eminentemente operativas (…) às de caráter literário e poético – podem alavancar em si e nos outros experiência e refexão relevante."

Assim, retomamos as palavras de Massironi, no que concerne considerações semiológicas, onde os sistemas verbais e icónicos se acumulam, segundo " dar corpo a uma transmissão de sentido" (Massironi, 1983:107).

A sua estruturação pelos dois sistemas traduz os esforços em delimitar uma "região de influência e de afluência entre os dois métodos".(Massironi, 1983:107). A anotação gráfica guia-nos no mundo dos objetos, através do saber comunicar. Uma pessoa sem grandes habilitações técnicas de desenho não é particularmente analfabeta.

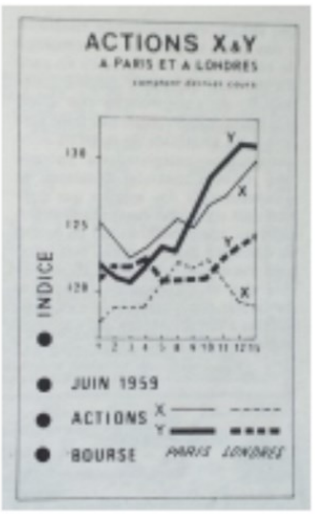


IMAGEM 13. Exemplo de um diagrama. Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

Por sua vez, a comunicação verbal solicita uma aprendizagem mais específica. Aprendemos a falar por códigos determinados e a escrever para descodificar a escrita—assimilando a grafia pela correspondência ao som da palavra, como aliás já pudemos denotar. Logo, no caso da escrita, podemos já verificar o caso do analfabeto total, diferente, contudo, do "não falante". (Massironi, 1983:108).

Com efeito, "a anotação gráfica só tem uma função afirmativa (;)não se pode representar uma superfície como "não vermelha", mas só como "verde". (1983:109). Logo, a ideia de verdade ou falsidade só diz respeito à imagem quando é mediada por informação verbal que consigo articulamos. ("Isto não é um Ticiano", como exemplifica Massironi, 1983: 109).



IMAGEM 14. Exemplo de uma representação sinalética Fonte: "*Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*." (Massironi, 1983).

A imagem é sempre verdadeira segundo a sua própria falsidade — ou seja, é um elemento que privilegia (tão somente) a aparência da coisa. Neste entender, os polos da aparência entre verdade e falsidade são, com efeito, assumidos sem grande consequência. Como afirma o autor, mesmo na fotografia de um homem com um cão, precisamos da legenda "homem com cão" para sentirmos o que vimos atestado: a informação toma, por conseguinte, a sua consequência. Ou seja, entramos no campo do compreensível para além do reconhecível. Logo, a imagem, quanto ao seu domínio formal, é perspetivada enquanto realidade.

Ou seja, é a forma do que quisermos dentro das escolhas representativas, de

uma coisa ou de uma coisa tida em imaginação. A forma, em termos fenomenísticos, apenas revela a sua «imediatidade atual» (Massironi, 1983:110), como salienta o autor. Falsificar uma forma é criar sempre outra forma.

Por exemplo, sabemos que o cartão de identidade designa uma pessoa por convenção—segundo o traço verbal—e por uma imagem com um grande grau de motivação, cujo referente é a aparência da própria pessoa, como corrobora Massironi (1983). Ora e para fecharmos o tópico, para falsificarmos um cartão de cidadão só é sensato fazê-lo pelo traço verbal, nunca pela imagem.

O autor ilustra este caso inclusivamente com o exemplo das máscaras.

A imagem, ao ser falsificada, mostra-nos, invariavelmente, outra imagem, a partir da qual conseguiremos reconhecer o erro. Por sua vez, o traço verbal, apontará para a designação de alguém, não para a distinção entre uma ou outra entidade.

Deste modo, como aliás manifestado, no prosseguimento desta investigação, analisaremos processos conceptuais da utilização da palavra, num jogo criado com as assimilações do sinal gráfico. A partir daí, perspetivaremos aproximações entre texto e imagem, que pretendem pôr em questão o que Foucault refere como as "[grandes] oposições da nossa civilização alfabética" (Foucault, 1981: 34, tradução nossa). "Mostrar e nomear, figurar e dizer, reproduzir e articular, imitar e significar, olhar e ler." (Foucault, 1981: 34, tradução nossa).

Refletimos, de seguida, sobre considerações pragmáticas na coexistência de um código com outro, segundo o jogo de linguagem. Nesta perspetiva, interessar-nos-ão processos retóricos de maior entrosamento dos traços com as palavras. Podemos enfim considerar, muito particularmente, o meio de se receber o segundo código, pela sua capacidade tanto poética como de tautologia.

Como refere Michel Foucault (2000: 63-64), "a representação moderna, segundo as lentes da significação, vem "desenha[r] o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam [a] sua antiga aliança; as similitudes [decepcionam], (…) as coisas (…) não são mais do que o que são; as palavras (…) não marcam(…) as coisas".

O signo verbal

Consideremos os processos da semiologia saussureana, a propósito da palavra, do signo verbal. Com a ajuda de Foucault (2000: 59), percebemos que "[é] a partir do século XVII, [que a] disposição dos signos [se torna] binária, pois que [é] definida (…) pela ligação de um significante com um significado. Foucault prossegue dizendo que (2000: 59), "no Renascimento, a organização [era] ternária, já que apela[va] para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas

designadas; porém, como a semelhança é tanto a forma dos signos quanto [o] seu conteúdo, os três elementos [resolviam-se] numa figura única."

Com esta passagem, onde as palavras assentam no repertório social a ter por (cada uma das) língua(s), sinalizamos um novo problema. De facto, como passamos a identificar a designação do signo pelo que ele pontua? Foucault, na sua conceção, esclarece-nos dizendo que "a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação." (2000:60).

O signo "é [portanto] uma coisa em função de outra coisa que representa, caracteriza, indica, ou da qual faz a vez." (Fidalgo, 1999: 9). É a constatação de um código, que funciona para quem saiba corresponder um significado. Se perceber português sei o que significa /cão/. Se perceber inglês, sei que é o mesmo que / dog/, extrínsecos a cada um dos cães do Mundo. Neste sentido, o exemplo do signo /cão/ é uma palavra convencionada na língua portuguesa, que serve para se referir a outra coisa.

A palavra é, antes de mais, som. O som não apresenta nenhuma relação analógica com o elemento que identifica. Logo, cada um desses sons só se torna palavra, se, sobre cada uma, soubermos reconhecer um significado atribuído. Podemos pôr em perspetiva que a língua fora investida culturalmente, como meio de comunicação, a partir do Mundo pré-existente. Portanto, cada uma delas sinaliza essa relação convencional para com as coisas do Mundo. Logo, a palavra não é propriedade da coisa real — de facto, noutra língua o som "cão" não está para representar nada. A palavra por si não representa o cão real, mas significa aquilo em que pensamos sobre o conceito de "canidade" (Eco, 2017).

O(s) signo(s) segundo Charles Pierce

Para além das investigações saussureanas, vejamos a contribuição de Charles Pierce, que nos apresenta uma diferente consideração sobre os processos de significado. É, a partir desta análise que anotamos um subsídio empírico, segundo o qual versaremos a palavra como objeto da representação, sobre o trabalho de artistas a ser reatado. O autor define três categorias de signo: o ícone, o índice e o símbolo. O signo passa a cumprir as funções de interpretação, numa cadeia infinita que só dependerá de um sujeito interpretante.

A linguagem verbal é, naturalmente, uma faculdade humana.
Contudo, é no início do século XX que a Língua encontra o considerado estudo sistematizador.
Ferdinand de Saussure estabelece, no foco desta consideração, uma distinção clara entre língua e fala.
Se, por um lado, a língua é um repertório social onde as palavras dispõe, horizontalmente, a fala respeita o uso pessoal que se faz da língua.

A língua, segundo estas informações—dadas na consolidação modernista - é definida como objeto científico. Por sua vez, a fala é um elemento de análise subjetivo, (logo) de outra (in)consequência (segundo a clara sectorização, a ter em primeira análise).

Como afirma Roland Barthes, em "Elementos de Semiologia" (2006: 28), sobre a investigação saussureana, "[passa a se afirmar que] existe uma categoria geral Língua/Fala, extensiva a todos os sistemas de significação."

Todos os sistemas estão, com efeito, relacionados entre si, pelo contexto do signo, como unidade estrutural. Ou seja, como elemento "(…) dotado de caracteres próprios" (Eco, 1992:21).

Deste modo, a sistematização língua/fala poderá ser marcada, com efeito, além da comunicação verbal.

Haverá uma organização língua/fala na moda, na culinária, no automóvel e no mobiliário, etc. (Barthes,2006), como em todos os sistemas de signos.

Segundo Saussure, o signo é composto por um significante e por um significado.
O significante é tido pela ocorrência de uma palavra numa dada língua. Por sua vez, o significado corresponde à noção geral que se forma na cabeça do sujeito falante, sobre qualquer palavra em questão.

Por um lado, o ícone é um dado elemento que mantém uma relação de semelhança visual com a coisa. São os exemplos de uma representação figurativa, como determinadas pinturas ou imagens ideográficas. É igualmente o exemplo do resultado da sombra delineada por Butades, que significa a semelhança visual com o próprio perfil do amado.

O índice, por sua vez, é uma coisa que implica a presença da primeira, porque deriva dela. Aponta assim para a própria coisa. Acarreta-a. São os exemplos das fotografias, de uma pegada ou de uma impressão digital. Igualmente, a figura formada por Butades, que acarreta a presença do seu amado: a imagem só se forma porque ele estivera presente e implicado.

Por último, o símbolo circunscreve os casos de uma relação exclusivamente convencional e abstrata com o referente. Ou seja, funciona pela tal arbitrariedade convencionada, caso exemplificativo daquilo que retivemos da linguística saussureana. São os exemplos da palavra, da moeda, ou da pomba da paz. (Eco, 2017). Não obstante, o signo formado por Butades, na presença do desenho, "sendo representação, é construção, logo, cultura, convenção— ou seja, é, também, símbolo." (Ferreira, 2015: 183).

Linguagem, funções e funcionamento

Funções da linguagem

Podemos depreender, ainda com Saussure, que uma ideia de língua tão destrinçável, como se as palavras, assentes na distinção da língua/fala, fossem usadas sempre de uma forma objetiva, está por determinada hipostatização "da comunicação efetiva" (Eco, 1992:26). De facto, a palavra tão somente adquire a sua importância e a sua perspetivação no discurso.

Atendamos ao Modelo de Comunicação jakobsoniano. Este mesmo modelo é proposto nos inícios da investigação linguística moderna: a partir de um conjunto finito de elementos, construímos possibilidades infinitas e potenciais de significação, intrínsecas à comunicação verbal. Percebamos então em que assenta o modelo.

Na comunicação, podemos definir quatro constituintes: o locutor, o interlocutor, a mensagem e o canal de comunicação. Os primeiros dois, o "eu" e o "tu" da enunciação, são chamados de "embraiadores do discurso" (Yaguello, 1997:23). Ou seja, existem apenas para tornar explícita uma lógica de comunica-

ção, na qual alguém fala para outra pessoa, pela qual se geram agenciamentos entre o locutor que comunica algo ao interlocutor. Assim, esses dois agentes não se implicam na mensagem, apenas a tornam representável.

Se a ênfase da mensagem recai no locutor, ou seja, na forma que tem de se remeter por meio da entoação, temos a *função expressiva*. Alguns exemplos são frases com "interjeições; onomatopeias; […ou] formas exclamativas;" etc (Yaguello, 1997: 25). Se, porventura, com a mensagem se pretende interferir na atuação do interlocutor, temos uma mensagem incitativa. Por exemplo, ao dizer-se "vai estudar" pretende-se modificar a realidade de alguém.

A *função referencial* implica a menção de algo, envolve uma mensagem informativa. Contudo, nenhum sistema de linguagem é absolutamente neutro ou referencial.

Através da *função fática* é assegurado o canal de comunicação. Se se pergunta "tudo bem?", no início de uma conversa, não se pretende uma resposta. Pretende-se estabelecer uma relação enunciativa de (bom) funcionamento social.

Na *função meta-linguística*, a linguagem descreve-se a si própria. Enquanto todos os outros meios podem ser extrínsecos à linguagem verbal, este é o único que, dependente de si, pretende e capacita a interpretância (Yaguello, 1997). Ou seja, permite a capacidade de se fazer versar. São exemplos o nome: nome, ou o falar-se em cinema dentro do próprio filme.

Por último, temos a *função poética*. Esta função está implicada na composição formal do discurso. Estão em questão jogos de linguagem como formas de se escapar à redundância, ao estereótipo e a tudo o que funcione como automatismos da linguagem. (Yaguello, 1997). Esta função informa os princípios de prazer do texto. Sobre uma carta que Jakobson redige, "O que é a poesia?" (Jakobson, cit. por Foster et al., 2016:37), podemos assim depreender que:

> "(a poeticidade) está presente quando a palavra é sentida como palavra e não como representação do objeto denominado (…), quando as palavras e (…) o seu sentido (…) adquirem um peso e um valor por si próprios em vez de se referirem indiferentemente à realidade. Sem a distinção (entre signo e objeto) (…) a relação entre conceito e signo torna-se automatizada." (cit. por Foster et al., 2016:37).

Sintática, Semântica e Pragmática em Charles Morris

Importará agora atender a determinadas capacidades no estudo da palavra que

serão pertinentes para uma reflexão a considerar com as imagens. A partir daqui poderemos esboçar contornos na abertura da linguagem, segundo a qual texto e imagem se relacionam.

O semioticista Charles Morris propõe três modos de considerar o signo: a semântica, a sintática e a pragmática. Debruçado sobre a questão do signo, Umberto Eco anota que "na semântica, o signo é considerado em relação àquilo que significa". (2017:33).
Por sua vez, a sintática diz respeito à conjugação do signo numa cadeia com outros. Compreende inclusivamente o estudo da estrutura interna da parte significante do signo (por exemplo, "a divisão da palavra em unidades menores" (2017:33).

De uma forma diferente, importa-nos a dimensão pragmática, a cumprir a dita elasticidade da linguagem. Na observação pragmática, "o signo é considerado quanto às próprias origens, aos próprios efeitos sobre os destinatários, aos usos que dele se fazem, etc." (Eco, 2017: 33-34), o que remete para o papel do sujeito que interpreta.

Debruçado sobre a questão da interpretação e dos seus limites, Umberto Eco apresenta, em simultâneo, que os múltiplos sentidos decorrentes da interpretação da palavra seguem, em parte, da constatação de um sentido literal. Dá-nos o exemplo de uma frase de Ronald Reagan, que dizia, a determinado momento, *"daqui a poucos minutos dareis ordens de bombardear a Rússia".* (Reagan cit. por Eco, 1992: 31). Posteriormente, pressionado pela comunicação social, o presidente esclarecera que estava a brincar. Ou seja, que "(…) dissera aquela frase mas não pretendia dizer o que ela significava" (Eco, 1992:31).

Como continua Eco, as críticas que, sensatamente, decorreram, assentavam no facto de que, mesmo tendo Reagan seguido a negar a frase, não podemos apagar que a proferira. Isto porque, invariavelmente, com a sua ação delineara "a possibilidade poder dizê-lo, de ter a coragem de dizê-lo e, por razões de performance ligadas ao seu cargo, de ter o poder para fazê-lo." (1992:31)

Para concluir esta ideia, Eco diz-nos que, para se configurarem todas as possibilidades de sentido decorrentes da proposição, temos, primeiro, de aludir ao

que Regan disse, "gramaticalmente falando" (1992:33). Isto é que "pretendia bombardear a URSS." (1992: 32) Ou seja, sem percebermos o que afirmativamente disse, pelas suas palavras, não podemos configurar os significados de uma plausível brincadeira.

Com esta particularização, Eco (1992) define diferenças semânticas ou críticas face ao papel do leitor na receção da obra. Com base na sua proposta, podemos distinguir uma interpretação semântica (ou semiósica), de uma outra interpretação, crítica (ou semiótica). Na primeira, o destinatário *enche* um texto, considerado de forma linear, com os seus significados. Na segunda, o destinatário "tenta explicar por que razões estruturais o texto poderá produzir aquelas (ou outras alternativas) interpretações semânticas." (Eco, 1992, 35).

Por conseguinte, sobre as considerações entre linguagem e desenho, observemos as seguintes páginas da obra "Antes do Desenho" de Bruno Munari (2008), a título de exemplo. O autor faz questões lançadas a uma observação pragmática das representações pelas linhas e manchas do desenho.

Jogar com a linguagem

No "Tratado Lógico Filosófico" (2002 a), Ludwig Wittgenstein procura a "redução da verdade ao imediato intuitivo, vivenciado, experimentado" (Wittgenstein, 2002 a: 11), subjacente a uma definição da linguagem. Neste entender, postula a linguagem relativamente aos seus limites, como uma "forma de expressão [do nosso conhecimento] da realidade. Ou seja, como "estruturação do nosso conhecimento do mundo, que pré-existe." (Wittgenstein, 2002 a: 11 e 23). Na obra, o filósofo salienta que "a proposição mais simples, a proposição elementar, afirma assertoricamente a existência de um estado de coisas." (2002 a :71).

Como aliás anota, nas suas decorrentes "Investigações Filosóficas" (2002 b), "se alguma coisa, por conseguinte, não existisse, então não poderíamos usá-la no nosso jogo de linguagem. (…) O que parece ter de existir, pertence à linguagem". Assim, o autor postula a linguagem como o acontecimento possível, a ser presentificado pelo jogar. Ou seja, pelas várias fórmulas contextuais, pelas quais geramos a compreensão. Logo, "a essência do jogo (…) e assim da linguagem"(Wittgenstein, 2002 b: 227), segundo as quais sublinha um campo alargado na possibilidade, é como se se tratasse de "parecenças de família [s]" (Wittgenstein, 2002 b: 228).

A pragmática é uma lente que exprime uma ideia mais obscura que as outras duas considerações, como indaga Umberto Eco, em "O Signo" (2017):

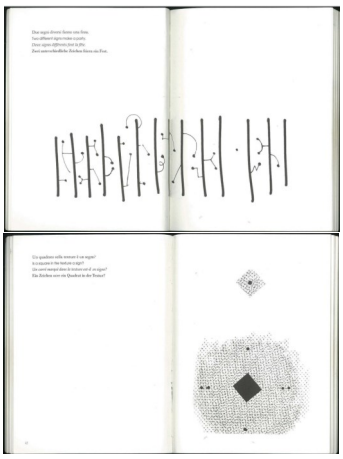
Ou seja, por exemplo, será que "o facto de a palavra /morte/ evocar em mim um sentimento de temor é um fenómeno pragmático ou depende do poder semântico do termo?"(Eco, 2017: 34).

De acordo com isto, as funções pragmáticas abrem espaço para as condições que um agente deve poder reconhecer no significante, a fim de o tornar em signo.

A pragmática torna-se, neste sentido, objetiva segundo uma análise behaviorística, segundo a qual os signos e inclusivamente a própria "prescrição (…) semântica têm como fim um comportamento a induzir." (Eco, 2017:156)

Ou seja, o que seria o signo (com as suas regras semânticas) "(…) fora de um sistema de usos previstos e desejados?" (Eco, 2017: 156).

Estamos a depreender que a linguagem, como todos os códigos, é o lugar da plurivocidade, da abertura, e da ambiguidade semântica. Sem a pragmática, a função semântica diz unicamente respeito ao registo da denotação mais óbvia de um significante, "(…) para o uso dos compiladores de dicionários de bolso"(Eco, 2017: 157) e para a função mais primária de tradução de uma dada língua noutra.



IMAGENS 15 E 16. Páginas da obra "Pima del Disegno". (Munari, 2008: 16,17,42,43).

Por entre as famílias, existem similitudes que se herdam e outras que se perdem, assim como nos jogos. Neste contexto, o autor diz-nos que, então, podemos associar o jogo de linguagem a muitos fenómenos que nada têm em comum (o jogos das cartas, o jogo da cabra cega, andar de patins, etc). Contudo, reconhecemos, porém, nas suas camadas, uma particular sinergia, pela qual sabemos o que é jogar. Por exemplo, se olharmos para os jogos de tabuleiro, encontramos muitas semelhanças com os jogos de cartas, mas perdem-se outras. Se compararmos, a seu turno, esse ao jogo da bola, outras capacidades mantém-se e outras se perdem. Por sua vez, em todos os jogos ganhamos? Se uma criança estiver a lançar a bola há uma semelhança com o jogo da bola, mas perde-se essa variante da competição e por aí adiante.

Para o autor, o jogo de linguagem é considerado como se fosse um jogo de xadrez, pensando as palavras como peças de tabuleiro e o utilizar-se cada uma delas como uma jogada, um lance que se empreende.

Assim, podemos analisar muitos outros grupos de jogos pelos quais as parecenças se vêm aproximar ou desaparecer, subjacentes às potencialidades da linguagem, ou das linguagens, sendo que, para o autor, existem várias. A ação de jogar é, de facto, ilimitada como princípio. Os jogos relacionam-se, destarte, em virtude de uma aparência, pela qual englobamos todas as decorrentes considerações, mesmo que, todavia, expressem muitas formas distintas.

Ecfrase

Subjacente à palavra que se dá a ver e à imagem que convoca o verbal, podemos ter em conta o conceito de écfrase. Presente nas gramáticas ocidentais desde a Antiguidade Clássica, a écfrase informa uma disposição para as palavras despoletarem imagens e vice-versa, segundo determinadas capacidades. Vejamos quais os percursos desta informação. O termo deriva de *ekphraseis*, palavra grega, significando descrição. Aparece a primeira vez na retórica de Dionisos de Halicarnasso, tornando-se num meio de aprendizagem sobre como descrever pessoas e lugares, de forma virtuosa (Medina, 2010).

Quanto ao *locus classicus,* mencionamos os casos de Homero ou Vírgilio, que se fazem valer da ecfrase na descrição das suas epopeias. Numa outra perspetiva, estão em questão "descrições epigramáticas" de obras de arte, de pinturas e esculturas como "la galeria de Marino e muita poesia emblemática." (Medina, 2010). Conforme o "E-Dicionário de termos clássicos" (Medina, 2010) da autoria de Carlos Ceia,

> "por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. O termo foi delimitado por alguns estudiosos à descrição de objectos de arte, (com) detalhes visuais significativos. Seria, portanto, um exer-

> cício ou mecanismo de retórica que permitiria a relação directa entre um medium artístico com outro, i.e., funcionaria como um género de "ponte" entre duas esferas artísticas (e.g. pintura e literatura, pintura e escultura, literatura e escultura), definindo e descrevendo as respectivas essências e formas de maneira a ilustrar um objecto artístico de forma vívida através de um medium distinto."

De uma forma simplista, além da variedade dos meios artísticos, o termo acaba por sintetizar as relações particulares da imagem com a palavra. De facto, segundo Peter Wagner, o termo abarca, na sua melhor definição, os casos em que as palavras e as imagens cruzam e ultrapassam as suas fronteiras disciplinares, além da considerada oposição entre os dois modelos. (Medina, 2010) Este autor aborda ainda que, "na verdade, o termo ekphrasis foi e é alvo de várias definições e vários fins sendo que a sua definição acaba por depender apenas do argumento particular que se discute." (Wagner cit. por Medina, 2010).

Prosseguindo, segundo outras definições mais abrangentes, o termo concerne, na sua grande estruturação, a capacidade de descrever verbalmente a realidade física "(objectos, sentidos, pessoas)" (Medina, 2010) com "o intuito de evocar uma imagem mental tão intensa como se o objecto real descrito estivesse perante os olhos do leitor". Leo Spitzer esclarece a abordagem do termo como "um género literário ou, pelo menos, um topos que tenta imitar em palavras um objecto das artes plásticas." (Medina, 2010)

Esta abordagem informa, contudo, ideias polémicas que promulgaram uma dependência da arte pela literatura, ao longo das idades clássicas.

Inclusivamente, o poeta romano Horácio, com a sua expressão "Ut Pictura Poesis" ("como a pintura, é a poesia"), pensava a literatura como uma forma assemelhável à pintura e vice-versa, todavia como práticas de imitação da natureza. Não obstante, a sua frase traduz igualmente a ideia da "iluminação mútua das duas artes ou"[d']as artes irmãs" (Wagner cit. por Medina, 2010, tradução nossa). Ou seja, presentifica a ideia das duas artes de acordo com uma igual importância atribuída, problema que foi retomado e bastante discutido no Renascimento.

Com efeito, "a relação entre palavra-imagem foi sempre uma relação de tensão que continuamente fez surgir debates sobre quem imita quem ou de o que é que imita o quê." (Medina, 2010). Na obra *Laocoonte*, G. E. Lessing levanta os

"Apesar de [a expressão "Ut Pictura Poesis"] não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. A afinidade entre as duas artes já fora mencionada por Plutarco [:] "a pintura é poesia calada e a poesia, pintura que fala" (Plutarco cit. por Escarduça, 2009). Na mesma obra (...), Plutarco esclarece ainda que tal comparação se baseia no facto de pintura e poesia serem, supostamente, imitações da natureza, princípio este que se revelaria fulcral nas reformulações sofridas pela analogia entre ambas as artes

domínios de uma delimitação dos dois territórios, argumentando que "a escultura imita a poesia. A poesia tem um medium mais amplo pois é feita de símbolos linguísticos de natureza arbitrária, usa um método de representação que é progressivo e sequencial no tempo." (Medina, 2010)

Por sua vez, a pintura e a escultura são artes do espaço, que não desenrolam temporalmente."Representam corpos que representam acções" (Medina, 2010):

> "De um ponto de vista fisiológico, a apreensão imediata de um quadro ou uma escultura é possível. Porém, a poesia, devido à sua natureza sequencial, tarda mais em descrever acções e a formar imagens, é a arte da memória, sendo que Lessing se mostra algo céptico em relação à capacidade de apreensão de um poema. É, portanto, possível uma inversão de descrições sendo que o termo ekphrasis não se pode limitar apenas a denominar a descrição literária de um objecto das artes plásticas." (Medina, 2010)

ao longo da Antiguidade clássica." (Escarduça, 2009). Esta expressão adquire principal relevância com a "conquista do espaço pictórico" por Giotto, que auxiliou a aproximação do indivíduo aos textos bíblicos (Escarduça, 2009). No Renascimento "a simile Horaciana" (2009) leva a uma valorização igual das duas áreas, ressaltando-se inclusive o papel da pintura na produção poética, sendo caso disso "a poesia descritiva", que permanece até finais do século XVIII. Com efeito, Leon Alberti, um dos pensadores fulcrais sobre as relações entre ambas as artes no Renascimento, vem pegar em específico nas teorizações de Cícero, inscrevendo-as na análise da pintura. "A excelência do pintor, segundo Alberti, passa assim a estar direcamente dependente da sua capacidade de impressionar o indivíduo, tal como o bom orador deve ser capaz de mover os seus ouvintes. " (Escarduça, 2009)

O conceito de écfrase é também considerado por Martin Heidegger reformulando, no domínio da ontologia, as ideias de Lessing. Em oposição às necessidades de se definir o que é significativo de cada uma das áreas, Heidegger, "busca (…)a verdade oculta nas coisas [,] não como procura do belo, mas sim do verdadeiro." (Medina, 2010).

Tendo como medida o conceito de Mundo heideggeriano, postulamos a experiência artística como tudo o que se abre nele, que, por sua vez, se instala na terra, lugar da produção. (Medina: 2010).

Assim, a *ekphrasis* é um termo que se revela significativo de novas abordagens além de si mesmo: "é no combate entre mundo e terra que a obra de arte pode existir"(…)re-figurando e re-simbolizando constantemente este combate (…) através de uma infinita *ekphrasis* do mundo (humano) pela terra (natureza) e desta por aquela" (Baptista cit. por Em Medina, 2010).

Enunciado-mote: "A Chave dos Sonhos" de René Magritte

Como descreve Michel Foucault em "Isto não é um cachimbo", (2007:39, trad. nossa) "sobre a pintura ocidental, do século quinze até ao século vinte (…) afirma[-se] a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui)."

Os dois sistemas tendem a não se confundir, durante este percurso. A imagem aproxima-se pela semelhança. A palavra afasta-se por exercer uma relação convencionada com o objeto. A imagem tende, então, a ser a ilustração da palavra e esta a explanação do que se está a ver, para que as suas disparidades não as façam esmorecer.

John Berger inicia, por sua vez, "Modos de Ver" (1972 :7, tradução nossa) a dizer que, porém, "Ver vem antes das palavras. A criança vê e reconhece e só depois fala." Segue a explicar que, embora possamos explicar o Mundo com palavras, só a visão no-lo revela. É a visão que nos orienta no Mundo. Logo, "a relação das duas nunca é estabelecida" (1972:7, tradução nossa).

Para o efeito, analisemos esta obra do autor. Como afirma Magritte, "a forma como vemos é afetada pelo que sabemos" (Magritte cit. por Berger, 1972 :8).
Para o fim, mostra-nos imagens de uma forma muito particular: são quatro imagens claras, ilustrativas e que mostram bem o que representam. Estão divididas por uma grelha, como uma janela, recortadas de um fundo e legendadas ("the ...").



IMAGEM 17. René Magritte. "A Chave dos Sonhos." 1935. Fonte: Momma (www.momma.org)

Remetem-nos para os livros didáticos, em que aprendemos a ler uma palavra acompanhada de uma imagem. São, contudo, aqui pertinentes aqueles casos em que nos apercebemos que a criança vê a imagem, mas não lê o que lhe corresponde, dizendo outra palavra à qual a imagem possa corresponder. Em vez de dizer, por exemplo, automóvel, diz carro.

Se, por sua vez, dissermos a outra criança, que esteja a aprender a falar, que /door/(ou /porta/) é o nome de uma coisa que ela reconhece visualmente à qual chamamos /horse/, ela não tende a negar se não souber o que significam essas duas palavras. Não há nenhuma relação de analogia entre a sonoridade da palavra (da qual a grafia é só um outro processo de convenção) e os objetos reais (neste caso, representados visualmente).
Sabemos, todavia, pelas convenções estabelecidas na língua inglesa, que só a última imagem ilustra corretamente a sua palavra. Mas também podemos saber que /valise/ não significa da mesma forma que, por exemplo, /suitcase/, além de um mesmo referente.
Na língua inglesa, é, precisamente, mais comum dizer-se essa última palavra. Pela forma como somos acostumados a encontrar significado tendo a imagem

ao serviço da linguagem (pelos quais aplicaremos, adicionalmente, a significância metafórica), temos tendência a preencher, portanto, as lacunas nos três primeiros casos. Contudo este sentido cairá por terra com a última associação.

É por aqui que Magritte vem traduzir, respetivamente a fulgores modernistas, a ideia de um espectador que interpela para receber e habitar o trabalho. Nessa vertente, cria renovadas possibilidades de jogar com a linguagem, partindo das articulações do respetivo significado verbal com a imagem.

Dessa forma, convoca-nos como espectadores para um *trompe l'espirit*, na qual o jogo compõe o ambíguo sedimentável dessa linguagem.

Fluxos entre escrita e artes visuais

As Vanguardas

Como já referimos, o desenho abrange diversas atividades, sendo particularmente vinculado ao fazer artístico e ao científico, ao longo da História. Por um lado, nas artes plásticas, é, desde o Renascimento, uma ferramenta para a construção da pintura e da escultura, ditando-lhes, porém, o molde para os meios operativos. Por outro, as áreas científicas delegaram-lhe as funções da representação, com exclusividade (Remelhe, 2007).

Nas vanguardas europeias, o desenho acaba por se libertar dos constrangimentos da figuração, segundo os quais a pintura e a escultura obtinham as funções da representação. Com a invenção da fotografia, essas áreas viram-se desimpedidas de uma necessidade representacional tão vocacionada, como no percurso antecedente. Como refere Terizio Pignatti (1981), sobre o exemplo dos cubistas, os seus desenhos cumpriam informações vinculadas à especificidade estética e de decomposição plástica segundo a qual desenhavam.

Não obstante, outras vanguardas como o surrealismo ou o dadaísmo acentuavam o papel da função, além do caráter particularmente formalista. Assim, do desenho, à escrita, a outras motivações, os vários meios processuais anunciavam uma mediação linguística particular (com as relevâncias especificadas do jogo).

Surrealismo

Por um lado, o Surrealismo apresentava uma abordagem desde a palavra, à escrita ou a outras atividades plásticas, segundo as formas da (livre) associação. Seguiam da omnipresença do sonho e da aparência irrefletida do processo psíquico. A obra emanava desse mesmo automatismo, sem um comando racional ou sem outros controlos de índole estética ou moral. O caso da escrita automá-

A última obra analisada, de Magritte, espécie de mote para a investigação das imagens a considerar, levanta uma capacidade conceptual, partindo do jogo de linguagem. A sua tendência ilustrativa, segundo a qual a capacidade se exprime, é desregulada pela ambiguidade nas correspondências entre imagem e palavra.

tica propunha-nos o exemplo do *cadavre exquis*, onde a mesma fluía das composições textuais às formas do desenho, descartando qualquer composição sintagmática. (Remelhe, 2007)

Dadaísmo

Por sua vez, o dadaísmo, fundado em Zurique, desde escritores a artistas plásticos, desenvolvia projetos artísticos enquanto anti-arte. Assim, dirigia-se de encontro a todas as considerações artísticas e estéticas nas bases da dita tradição. Para esse fim, explorava o absurdo, o ilógico e o irracional, a partir do aleatório como processo conceptual.

Com efeito, um dos efeitos do uso da palavra — além do desenho — na produção artística é o da diluição de fronteiras disciplinares. Poetas como Lautréamont, Mallarmé e Apollinaire abrem o caminho para o cruzamento destes fluxos vanguardistas, em rutura com modelos e padrões estéticos precedentes.

Poesia Concreta, Visual e Experimental.

A poesia concreta surge no Brasil e na Europa, nos anos 50 do século XX. Deriva, por conseguinte, tanto das vanguardas do início do século, como dos antepassados barrocos e renascentistas e ainda medievais e greco-alexandrinos. O poeta passa a ver "a palavra em si mesma (…) contra a organização sintática perspetivista" compreendendo uma dialética de formas sistemáticas, (…) "arrimando numa tradição histórica ativa". (Haterly, 1990:5). Como Ana Haterly refere, o pólo europeu do Movimento, Eugen Gomringer, salienta-nos que a forma visível do poema "é também a sua estrutura"(Haterly, 1990:5).

De facto, ao estruturar o poema como constelação, mais do que a se criarem novas imagens, o que se está, na verdade, a propor é uma "nova pluralidade da leitura da imagem." (Haterly, 1990:5). Assim, o nome "concreto" informa, sobre a poesia, a consideração da palavra como objeto autónomo, tornando radicais as considerações de Jean Paul Sartre sobre a própria construção poética. Torna-va-se máxima e literal a expressão da poesia, onde as palavras são signos, por oposição à prosa, onde as palavras são coisas. Neste contexto, os concretistas interessavam-se por um sistema "verbivocovisual", usando uma denominação de James Joyce, ou seja, relacionado a "palavras dúcteis, moldáveis (e) amalgamáveis, à disposição do poema". (Po.ex net).

Avançados alguns anos no movimento, os concretistas passam a incorporar, na sua poesia, linguagens como a performance e a arte *high tech*.

Aquilo a que hoje nos referimos como poesia visual deriva desse primeiro Movimento. Posteriormente, alarga-se à poesia experimental, nos finais dos anos 50, sendo das primeiras a se desenvolver na Europa. A poesia visual não pretende uma "continuidade ou metamorfose" das suas "raízes milenárias" (Hatterly, 1990: 5). Embora seja, de facto, um dos géneros-artísticos literários mais persistentes não só do ocidente europeu e americano como do Médio-Oriente, o que pretendera fora, contrariamente, um processo de rutura com o passado.

A Poesia Experimental, por sua vez, encontra a sua fase "heroica" (1990:6) nos anos 60 a 70, enquanto verdadeira vanguarda, pelo processo de rutura tanto ideológica e artística como social. Deriva da descoberta dos contextos internacionais das poesias concreta e visual, sedimentando em Portugal o que se define ser uma prática, mais do que uma corrente literária.

Os autores distanciavam-se de determinadas tendências como o pensamento "onírico-psicologista" dos surrealistas e as suas atuações de subjetivismo e das ideias do autor individualizado. Por outro lado, focavam-se "na palavra como valor substantivo e absoluto" (Torres et al, 2008: 3). Questionavam igualmente os valores tradicionais da poesia portuguesa, o seu sentimentalismo e discursivismo, e as construções rígidas da métrica e da rima. Assim, consideravam a palavra numa perspetiva objetivista pelo empenho do trabalho coletivo, dissonante das posturas estéticas dominantes em Portugal, de fomentação ao individualismo.

De facto, as facetas da poesia experimental renunciavam ao saudosismo vigente, questionando pensamentos dominantes na fruição estética do considerado status quo, tornando-se, inclusive, um ato de subversão política. Nesse entender, lançaram um novo "construtivismo do discurso, apoiando-se sobretudo no poder da comunicação visual" (Torres et al, 2008:6). Como afirmam Rui Torres e Pedro Reis, uma grande vontade do experimentalismo, subjacente a estas tendências, relacionava-se com (Torres et al, 2008: 5) "a necessidade de renovação da comunicação literária, indo a contra-corrente dos padrões literários estabelecidos, à desmontagem do discurso do poder instituído".

O Desenho (pós-)Moderno

Dirigimos, agora, a atenção para os percursos modernos do desenho. Gary Garrels (2005) descreve algumas das suas caraterísticas, na obra "Drawing from the Modern, 1945 to 1975."

Vejamos algumas delas:

Por um lado, denotemos as considerações de Ana Haterly, sobre uma prática ancestral, de séculos de " experiências de texto-imagem" (Torres et al, 2008:3) da Poesia Visual, a partir da informação dos hieróglifos, criptogramas, ideogramas e diagramas.

Por outro, assimilemos um primeiro momento de consolidação a partir da Poesia Concreta, "(onde damos) por encerrado o ciclo histórico do verso, inaugurando o espaço gráfico da página enquanto agente estrutural, e não apenas linear-temporal, como nos caligramas e ideogramas estudados por Hatherly". (Torres at et al.,2008)

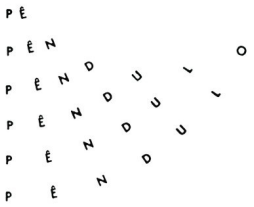


IMAGEM 18. E. M. de Melo e Castro. "O Pêndulo". Fonte: "Concreta, experimental, visual : poesia portuguesa 1959-1989." (Hatterly, 1990)

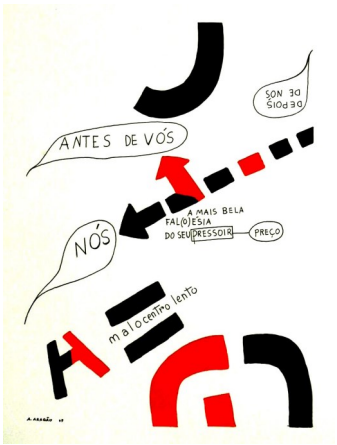


IMAGEM 19. António Aragão. "Antes de vós." 1967.Fonte: "Concreta, experimental, visual : poesia portuguesa 1959-1989." (Hatterly, 1990)

Os experimentalistas interessaram-se particularmente pelas teorias do texto e da comunicação dos anos 60, sendo fulcrais a investigação da teoria da informação, da semiótica ou do estruturalismo (Torres et al, 2008).

"A capacidade da linguagem se considerar em meta-linguagem é anexa-

***Gestualidade**:* o desenho como um gesto primário. As marcas deixadas no suporte, ou seja, o gesto como manifestação de si mesmo e o processo como parte integral da imagem, tornam-se os sinais de uma manifestação subconsciente. Por um lado, os Expressionistas Abstratos celebraram o vigor deste mesmo desejo plástico, sobre o qual o desenho apresenta uma imediatez considerável. Por outro, artistas como Lucio Fontana ou Piero Manzoni acabaram por conceber atividades críticas da gestualidade além da sua presença, exclusivamente, formalista.

Caligrafia: numa outra abordagem, artistas europeus e americanos como Leon Ferrari , Brice Marden ou Henry Michaux trabalham "analogias entre desenhar e escrever" (Garrels, 2005: 22, tradução nossa). Destacam-se os trabalhos realizados com tinta, usando caneta ou pincel pontiagudo, relembrando os carateres linguísticos asiáticos (pelo menos para uma observação ocidental). Trabalha-se um gesto baseado na escrita, sem, porém, serem definidas letras. Com isto não se pretende dizer que o desenho por si só não cumpra uma significância. Apenas se trabalha a transferência da legibilidade da letra para a forma da sua conceção manual, confluindo variadas dimensões de textualidade (do legível para a mão e para o corpo).

Grafitti: alguns artistas modernos, de Joan Miró a Jean Dubuffet, de CY Twombly a Michel Basquiat, transportaram a atividade do graffiti (do grego *graphein*, escrever) para uma outra dimensão plástica. Em termos históricos o graffiti vem da "inscrição privada de marcas no espaço público" (Garrels, 2005:24, tradução nossa) do desenhar à escrita. Segundo a apropriação da sua linguagem pelos artistas plásticos em questão está associado o desejo de "inventar um vocabulário artístico novo (…), uma forma do artista "desaprender" como desenha ou pinta". (Garrels, 2005:24, tradução nossa).

Transferência: associamos a transferência, "processo de empréstimo de uma imagem encontrada, reposicionando-a inversamente num novo suporte" (Garrels, 2005:26, tradução nossa), a Robert Raucshenberg. Rauschenberg lidava com imagens da esfera reconhecível do seu uso quotidiano, por um claro sentido de apropriação. Surgem no seguimento dos processos cubistas de *papiers collés* e das "técnicas surrealistas de aceder ao inconsciente, partindo dos (…) encontros com objetos aleatórios." (Garrels, 2005:26, tradução nossa). No

da pela subversão da ordem da escrita e do discurso, assim como nas suas estruturas lógicas e psicológicas" (Torres et al, 2008:9) .

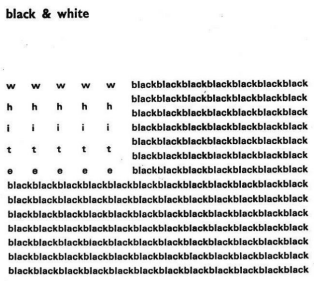


IMAGEM 20. Alberto Pimenta. Black and White. 1977.Fonte: "Concreta, experimental, visual : poesia portuguesa 1959-1989." (Hatterly, 1990)

trabalho de Rauschenberg, os objetos aparecem como aquilo que já são, convocando a vida para dentro da linguagem artística.

Signo: Como Garrels refere, "a inclusão dos signos na Arte Moderna e Contemporânea desafia a ideia de autonomia das formas visuais, relembrando-nos que o processo de significação é complexo e multifacetado." (Garrels, 2005: 30, tradução nossa). Como reflete, os signos não cingem apenas os fundamentos verbais. Segundo as considerações clássicas da semiótica de Pierce, as linhas que estreitam os ícones dos índices dos símbolos também os fazem imiscuir segundo a forma como funcionam. Na voz de Garrels, as palavras, ocorrências simbólicas, ao serem escritas, também acarretam a presença da mão que as escreveu, ou seja, preservam a sua indexicalidade. Exemplifica ainda que um ícone relembra um objeto, mas também pode deter um significado simbólico, partindo do caso da Cruz para os cristãos.

Ainda, sobre o caso do índice, ao exercer semelhanças visuais com o elemento que o originou, preserva uma significação icónica. É o caso da impressão deixada por uma mão. Por concomitância, ainda que a palavra nunca tenha sido, naturalmente, um dos elementos fundamentais na representação visual, determinados artistas passam a incorporá-las no espaço do seu trabalho, como o caso particular de Edward Ruscha. Garrels propõe-nos o trabalho de "Hey with curled edge", de 1964, desse mesmo artista. De facto, a palavra funciona como "significante puro no apelo a uma ação ("Hey"), enquanto a imagem representa a materialidade do próprio suporte onde assenta a palavra" (Garrels, 2005:30, trad. nossa). Ou seja, representa a ponta enrolada de um papel, que acaba por arredondar também a letra nesse mesmo papel.

Garrels salienta, inclusivamente, que cada "símbolo pode também funcionar como uma imagem, quando incluído num trabalho artístico, assim como qualquer índice pode funcionar como um símbolo. Uma pincelada, por exemplo, pode ser um símbolo na dimensão pictórica" (2005: 30, trad. nossa).



IMAGEM 21. Edward Ruscha. "Hey with curled Edge". 1964. Fonte: Momma. (www.momma.org)

sistemas, índices (cadernos de anotações): entramos, agora, em novas camadas do desenho que apresentam uma vertente "notacional, diagramática e redutivista, [dando] forma às ideias." (Garrels, 2005: 37, tradução nossa).
Garrels salienta a dimensão conceptual dessas ferramentas a partir de Joseph Helfenstein. O historiador diz-nos, então, que o desenho, enquanto ferramenta de fácil aproximação, permite a transmissão de "ideias abstratas por formas percetíveis, por traduzir e sintetizar a complexidade dos conceitos e processos em algo imediato e tangível." (Helfenstein cit. por Garrels, 2005: 37, trad. nossa).

No início da carreira de Edward Ruscha, o autor intitulava-se como "artista abstrato… que lida(va) com matéria de discussão." (Gagosian, 2024, trad. nossa). De facto, o autor cedo se distanciou das tendências expressionistas abstratas para incorporar na sua obra motivos da publicidade e palavras trazidas (desses contextos gráficos) - "enquanto forma, símbolo e material" (Gagosian, 2024, trad. nossa), que postula na vanguarda de meios como a pintura ou como o desenho.

Com efeito, a ideia autoreferencial do gesto e das marcas deixadas pela mão do artista (Garrels, 2005) torna-se posta em causa pelos autores dos anos 60, da Arte Minimal e Conceptual. De facto, o desenho torna-se particular objeto de pensamento e convoca linguagens de uma não composição, das grelhas às formas geométricas, à anotação gráfica e à povoação do signo como contrapontos à subjetividade das marcas gestuais. "São frequentemente lúdicos, (…) abertos, subtis, (…)delicados."(Garrels, 2005: 37, trad. nossa).

Desta forma, o ***índice*** — signo que, segundo Pierce, mantém uma "relação física com o referente" (Garrels, 2005: 38, trad. nossa) — questiona na História de Arte, "a suposta mestria da mão" (Garrels, 2005: 38, trad. nossa) para a qual já remetêmos na especificidade da produção artística.

De facto, artistas como Rauschenberg enfatizam a indexicalidade inerente à imagem. É o caso de um trabalho em que o artista alinha folhas ao longo de uma estrada, pedindo a John Cage para conduzir um carro por cima delas, com as rodas pintadas. Num mesmo sentido, Marcel Duchamp pinta sombras de *ready-mades* - obras que define segundo a apropriação e requalificação de objetos do quotidiano - ao lado da sombra de um esfregão de garrafas que fixa inclusivamente na própria tela. Como prossegue Garrels (2005), o artista vai ainda mais além quando pede a um pintor de letreiros comerciais para representar uma mão a apontar no meio da tela. Como Duchamp indaga, o artista não precisa de fazer a sua própria obra.

Por sua vez, com os ***sistemas***, o artista existe enquanto mediador de um "modo cerebral de produção artística"; estão em questão, entre outros exemplos, "grelhas, diagramas, gráficos" (Garrels, 2005: 40, trad. nossa). Considerando o exemplo dos desenhos de parede de Sol LeWitt, os mesmos podem ser feitos por qualquer pessoa em qualquer parte do mundo, por instrução do artista. Trata-se de um desenho geométrico, feito com materiais de traçar, segundo o qual o artista tão somente deixa a clara instrução de como é realizado. A marca do artista torna-se irrelevante: o desenho é sistemático, existe quanto a si.

Neste contexto, o conceito torna-se mais importante do que o resultado veiculado. Segundo a repetição de linhas, letras, números e outros elementos gráficos, geralmente em papel, emanam processos de "linguagem visual intelectualizada" (Garrells, 2005: 40, trad. nossa), existindo pela consideração da lingua-

O seu trabalho é repleto de" humor e sagacidade (pelos quais) oscila entre o signo e a substância, colocando o sublime nas paisagens tanto naturais como artificiais". (Gagosian, 2024, trad. nossa)
O artista norte-americano é contemporâneo do pós-guerra e da arte norte-americana, da qual sublinhamos a Pop ou a Arte Conceptual como referências bastante implicadas.
O seu trabalho, define-se, porém, de forma bastante autónoma, ainda que numa relação bastante estreitada com os imaginários e com a linguagem da *pop*. Nesse sentido, através da sua produção visual, dá corpo a uma dimensão visual de palavras, ambígua porém retórica, pelas quais ficamos retidos na forma significante desses mesmos signos. Palavras muitas vezes curtas, como interjeições ou palavras pontuais, trazidas de narrativas *pop*, que, ao serem ressignificadas, são colocadas numa situação teatral. Sobre o caso dos seus desenhos, assistimos ao dar corpo dessas mesmas palavras, como se fossem formadas por papeis vincados ou por manchas de água. Assistimos, no plano da imagem formada, a um lento simular da palavra. É um trabalho de construções visuais no qual se promove um contagiar dos limites entre texto e imagem.

gem enquanto tal (a linguagem do número, da letra, da linha,...). Nesta mesma linha de raciocínio, a própria linguagem e o desenho alcançavam um meio de consolidação partilhada, na sua mediação dialética e visual.

Linguagem no processo epistemológico da Arte Conceptual

Mel Bochner afirma que a compreensão visual nunca é, de facto, alienável daquilo a que podemos ter em conta pela palavra Linguagem. Ou seja, que não existe "perceção visual autónoma" (Garrels, 2005: 42, trad. nossa) e que "todo o significado é interligado com as implicações da Linguagem" (2005:42, trad. nossa). Na segunda metade do século XX, as relações entre desenho, linguagem verbal, pensamento e forma alcançam, como vem sendo explicitado, um crescente envolvimento, segundo processos críticos relacionados com estratégia.

Os artistas conceptuais põem em evidência alguns pormenores da natureza e dos limites da imagem, no cruzamento das noções da linguística moderna saussurreana, como da literatura e da filosofia da Linguagem. Esta última detém, particularmente, um papel preponderante para os artistas do pós-guerras, de acordo com as investigações das capacidades enunciativas. Subjacente às suas renovadas considerações, António Cerveira Pinto (Pinto cit. por Remelhe, 2007: 87), destaca, inclusive, a ideia de uma "nova paisagem para o conhecimento", no foco da filosofia de Wittgenstein, conforme o que dela já abordamos.

Nesta lógica, os artistas conceptuais denotam o espaço de progressão entre a palavra como objeto isolado, segundo Saussure, e a linguagem de acordo com múltiplas possibilidades de entrada e atuação. Conforme reflete Garrels, o trabalho da linguagem verbal no campo das Artes Plásticas põe em pleno, além de outras coisas, as considerações modernas da Arte como linguagem autónoma, que vimos constatando.

De acordo com isto, os artistas trabalham com a tautologia, "sobreposição ou repetição de uma ideia ou forma." (Garrels, 2005:42, trad. nossa) A tautologia pretende salientar a receção de determinado signo ou ação, pelo qual se corrobora a circularidade, o absurdo, o contraditório, o repetitivo, etc.

Por exemplo, no trabalho de Mel Bochner denotamos esse intenção de gerar contradição pelo caso particular de "Language is not transparent" (1970). O artista escreve esta frase com giz branco, material alusivo ao quadro da escola, que anota e permite apagamento, por cima de uma mancha de tinta preta, pintada na parede, da qual caem respingos. Verifica-se esse jogo entre representar visualmente algo a que se alude no plano verbal, sendo que, neste, o que é des-

crito permite várias linhas de raciocínio e de significado. A imagem acentua, neste entender, a intenção conceptual do artista, pelo jogo representacional.



IMAGEM 22. Mel Bochner. "A linguagem não é transparente." 1970. Fonte: "Mel Bochner: Thought Made Visible."(Bochner, 1966).

Observemos, neste contexto, as palavras de Joseph Kosuth sobre a questão da tautologia. O autor utiliza-a como elemento interno, de (auto) descrição:

> "As obras de arte [como] propostas analíticas, [que] vistas dentro do contexto – como arte – não fornece m qualquer informação seja sobre que factos for.Uma obra de arte é [assim] uma tautologia na qual está uma apresentação da intenção do artista" (Kosuth cit. por Ruhrberg, 2005: 535)".

Consideremos, por conseguinte, o desenhos de Bruce Nauman, que atuam como processo particular de pensamento. Os desenhos começam sempre com lápis, sendo uma atividade próxima ao escrever, ou seja, de linhas rápidas, notacionais e repetitivas. De facto, "frequentemente têm um aspeto crú e inacabado (.) Correcções, apagamentos, densas áreas indecifráveis que indicam constrangimento—todos os signos do processo mental do artista são ainda visíveis." (New Museum, s/d, trad. nossa)-. O artista desenha tanto como forma de projetar outra obra (a sua prática atravessa vários *medias* da escultura, vídeo, instalação, néon, e o retomável desenho), como, de facto, também o faz após essas obras, suscitado por elas. Presentifica esta contínua ação processual, tomada pelo absurdo e pelo obsessivo, como meio de criar uma cadeia contínua de pensamento e de linguagem. O desenhar adquire um valor instrumental, pelo que projeta o fluxo entre as suas peças até ao considerado absurdo , fruto da repetição. Nele, utiliza bastante a palavra, numa relação umbilical entre processo gráfico e significância.



IMAGEM 24. Joseph Kosuth. "Uma e três cadeiras." 1965. Fonte: Momma (www.moma.org)

Um dos casos em que isto se verifica é a obra "O meu nome como se fosse escrito na superfície lunar", de 1967, pelo qual especificamos a ideia. De facto, o trabalho consiste na colagem de fotografias de desenhos, como que formando um percurso contínuo do desenho e de escrita.

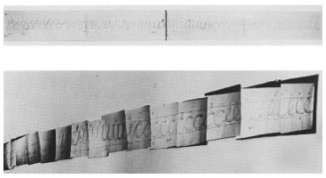


IMAGEM 25. Bruce Nauman. "O meu nome como se fosse escrito na superfície Lunar.Bbbbbbbbbbrrrrrrrrrruuuuuuuuuccccccccccceeeeeeeeee", 1967. Fonte: Drawings 1965-1986. (Nauman, 1986).

Esse percurso respeita a palavra "Bruce", onde cada uma das cinco letras é repetida dez vezes, em sequência, até se fechar a palavra. Ao ser arrastada pela repetição das letras, vemos enfatizado o significante e particularmente desafiado o significado. A palavra é investida em visualização, sendo que a repetição a transforma numa espécie de vibração.

Apresentamos de seguida alguns artistas que materializam, por um ou outro motivo em particular , investigações contemporâneas envolvendo a linguagem.

Outro caso também pertinente prende-se com o desenho da palavra *raw*, que por uma relação anagramática, se tranforma em *war*. Assim, as implicações que podemos estabelecer entre as duas palavras são consideradas pelo privilégio desse jogo formal, apenas verificado na língua inglesa. Se, por sua vez, conseguimos estabelecer implicações semânticas entre "crú" e "guerra", é igualmente ambígua a relação (Remelhe, 2007). O desenho, enquanto meio de pensamento, utiliza essas palavras como elementos de passagens e dinamismo

Casos de estudo



IMAGEM 26. Bruce Nauman. "Eat Death", 1972. Fonte: Drawings 1965 -1986. (Nauman, 1986).

Luísa Cunha: interpelar o espectador (a reconhecer o código)

O trabalho de Luísa Cunha, transversal a vários meios, focaliza a sua importância no enunciado linguístico, que nos é dito ou falado.

É, de facto, desde 1994, que passa a introduzir a sua voz gravada, sempre invariavelmente a sua, como elemento fundamental das suas obras. Não obstante, a linguagem sempre estivera presente na sua produção, como é o caso das instruções para as esculturas, que as geravam. Não estando em questão qualquer sentido compositivo, o objeto era o resultado do que tinha destinado fazer.

Como afirma Ricardo Araújo, autor do texto "Fazer coisas com as palavras" (2008: 5),nos elementos que Cunha apresenta, "interessam-lhe os atritos, as perdas de sentido proporcionadas pela repetição de frases e palavras, as inflexões patrocinadas pelo emprego de diversos tons.[etc]" Prosseguindo, "a voz gravada implica [ainda] o espectador, desenvolvendo com ele uma estranha intimidade e levando-o a encarar-se sempre como sujeito envolvido." (Araújo, 2008:5)

De facto, nestes trabalhos o que parece mais central é "confrontar o espectador com o seu próprio acto de percepção, incorporando claramente como um elemento muito importante do trabalho a questão da sua recepção; no fundo, a inclusão do espectador na obra." (Nicolau, 2008:6) Para o efeito, nesses enunciados que Cunha grava, é comum a repetição. Esta repetição cria inflexões de significado, como denota Nicolau, que nos informa da consciência "de nós mesmos como sujeitos percebem". (Nicolau, 2008:6). Com efeito, as suas introduções rítmicas, assentes nessa repetição, relembram postulados e imperativos. As injunções são carentes de explicação. A sua eficácia reside na clareza e na sucintez. Logo, não pretendem que o interlocutor perceba ou concorde. Pretendem que, tão somente, reconheça o código (Nicolau, 2008).

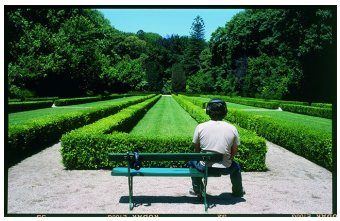


IMAGEM 27. Luísa Cunha. 2004. "Words for gardens."
Fonte: (Cunha, s/d). https://www.luisacunha.com/

Assim, consideremos o exemplo da instalação "Words for gardens", 2004, que, primeiro, fora feita para ser apresentada num espaço de jardim, sendo, posteriormente, apresentada numa sala com o mínimo de estímulos visuais. Na obra a artista começa por dizer, em inglês, "You cannot draw" (não consegues desenhar). Como segue concluindo Nicolau, "a partir da[í] a artista descreve uma forma de registo (muito comumente aplicada no seu desenho), e que consiste menos numa superação daquela primeira paralisia – não poder desenhar – que num seu activo sublinhar." (Nicolau, 2008: 7) O som das palavras, sob a expressão da voz humana, que, nesta caso, lhe agrega o sentido, torna-se o meio mais

evasivo como ocupação ativa desse mesmo espaço. A sua repetição é tida como meio plástico. O espectador é, iminentemente, convocado a perceber, pela proposição do código e da forma a considerar.

Helena Almeida: o processo e o jogo como significâncias

Os interesses de Helena Almeida, por sua vez, desaguavam no desenho e na pintura. Não obstante, "o seu chão era a fotografia" (Juglair, 2023). Como a artista esclarece a Isabel Carlos, "a fotografia não é importante. O importante é o processo" (Almeida cit. por Juglair, 2023).

Isto é, a fotografia era o meio segundo o qual conseguia atingir a imagem que pretendia, para os cruzamentos visuais da performance com os questionamentos lançados à pintura e ao desenho.

Nas palavras de Hugo Dinis, (s/d) "o uso da fotografia como um meio de juntar imagens permitira uma análise de disciplinas (…) artísticas como a pintura e a escultura [expondo] problemas formais desses campos, nomeadamente: a tridimensionalidade, a narrativa, (…) a cor e a linha, entre outros.". Por sua vez, a única vez que o trabalho de Almeida passa pela palavra concerne alguns trabalhos com as injunções "Ouve-me" ou "Ouve". Como nos diz Dinis, a artista produz uma imagem, composta por 16 fotografias, que pretendem entrar em conflito com a sua própria representação.

Em todas as fotografias vemos o mesmo plano de detalhe da boca da artista com a palavra "ouve" escrevinhada nos lábios. "Esta injunção escreve-se ou escrevinha-se como uma linha de sutura que cose os lábios e impede a saída da voz." (Carlos, 2010). Efetivamente, as fotografias representam uma sucessão de movimentos da boca, como que a tentar comunicar algo, com a palavra sempre presente (como signo). Como Dinis (s/d) também reflete, esta "quebra entre a palavra e o seu sentido conta a história deste silêncio ruidoso, que convoca a fisicalidade performativa do trabalho". Tenhamos, por sua vez, em consideração que "há uma performatividade n[o] jogo com a câmera, quando Almeida usa o próprio corpo para criar um espaço ficcional de expressão (…) em que explora modos de se relacionar com o gesto pictórico, com modos de representação e com o espectador." (Juglair, 2023).



IMAGEM 28. Helena Almeida. "Ouve-me." 1979. Fonte: Ouve-me. Culturegest. (Dinis, s/d)

Jorge Pinheiro: dar a ler a imagem

Segundo Eduardo Paz Barroso (2014:20), inscrevemos na fase abstrata de Jorge Pinheiro um "relevante conjunto de pinturas sem título dos anos 70 constituí-

das por semi-círculos, arcos e pontos que formam uma trama visual invulgar [que ocupam] um lugar único no imaginário das relações entre escrita e artes plásticas."

Podemos descrever esse mesmo trabalho de tramas a partir da "essencialidade" saussurreana, pela qual "a justificação da escrita pela linguagem." (Barroso, 2014: 20). Podemos então considerar a "predisposição para o signo"(Barroso, 2014:20). "[Denotamos-lhe] um tipo de racionalidade onde o linear e o gráfico organizam uma dimensão plástica do discurso disposta em grelha"(Barroso, 2014:20). Esses elementos rememoravam inclusivamente "conjuntos de modulações acústicas [ou] pautas imaginárias". (Barroso, 2014:20) .

De facto, é a partir do seu conhecimento musical, da estética barroca e da ideia de variação, que aproximamos Pinheiro ao concretismo e à poesia visual, onde o esquema compositivo parte quase como de uma construção matemática.

A partir disto, associamos o trabalho de Pinheiro a autores como Sol LeWitt e Robert Morris. As suas tendências minimalistas fizeram-nos enveredar pelos caminhos da composição e do ritmo, por desenhos que se materializavam a partir de uma espécie de equação. Assim, renunciavam formas como o retângulo quando encaradas apenas por si, sendo na ideia de articulação que adquiriam significância. Barroso salienta também o caso de Donald Judd, que "recusa elementos ortogonais porque remetem para aspectos humanos, e o que lhe interessa não é o factor descritivo, mas a essência constitutiva do mundo." (Barroso, 2014: 20)

Assim, subjacente ao rigor do trabalho de Pinheiro (como João Pinharanda enfoca), temos em questão uma necessidade em "compreender o que está por trás da pintura, quais as suas regras", como realça Barroso (2014: 20). Consequentemente, o que está por trás diz respeito à "solidariedade" entre ver e ler uma imagem (Barroso, 2014:21):

> "Em suma o artista opta por partir de um grau muito baixo ou até nulo de conotação, para chegar a uma possibilidade de poesia que é também apropriação do discurso e redistribuição do discurso. (…) Aliás a impossibilidade de atribuir um final, qualquer que ele seja" coloca este trabalho no campo do "discurso duchampiano" (Pinharanda cit. Por Barroso, 2014), raciocínio que podíamos perfeitamente aplicar a um trabalho de Ana Hatherly, de António Aragão ou de Melo e Castro (Barroso, 2014: 23)."

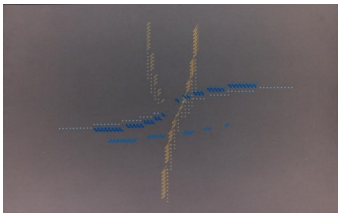


IMAGEM 29. Jorge Pinheiro. "Mensagem Inequívoca VI. 1977." Fonte: Fundação de Serralves. (www.serralves.pt/a-colecao-serralves/)

Álvaro Lapa: inscrever e renunciar sob a linguagem

Recorremos ainda a Eduardo Paz Barroso (2014) para concebermos considerações do trabalho plástico de Álvaro Lapa, no qual podemos reunir uma "semiótica das formas" (Gil cit. por Barroso, 2014) "que abarca também palavras, certas palavras ou, fundamentalmente uma determinada maneira de as pronunciar silenciosamente." (Barroso, 2014: 23) Esta condição da palavra tem, com efeito, influência na pintura chinesa, pela qual identificamos o estado de ascese do autor, isto é, uma "demanda pelo vazio" (Barroso, 2014:23), que se compõe formalmente. As manchas negras da pintura oriental têm, consequentemente, uma ligação umbilical com esta procura. De facto, o negro, quando aparece, vem pela capacidade de um vazio:

> "Equilíbrio no desequilíbrio: o negro abriu definitivamente uma rotura no espaço pictórico. O vazio primordial de Álvaro Lapa produz tempo" (Gil cit. por Barroso, 2014:23). Esta necessidade do tempo remete para uma transmutação da pintura em escrita, mediante a qual surge um dispositivo semiótico específico, a solicitar um conjunto de equivalências entre o signo e a sua ocultação, entre o preenchimento do mundo e o vazio nuclear." (Barroso, 2014:23)

Lapa envolve-se num emaranhado de sentidos. Salientamos a polissemia das suas unidades elementares. O autor torna, neste provir, "o signo material, coisificado, por oposição a um sentido que se imaterializa, até pairar por fim o silêncio (Barroso, 2014: 23).

António Sena: «heteronímias gráficas»

A investigação de Eduardo Paz Barroso que temos vindo a abordar ("Gesto, Signo, Escrita na Pintura Portuguesa do Século XX", 2014) atribui casos onde o gesto gráfico e a escrita se imiscuem nas produções pictóricas. Contudo, os cruzamentos de linguagens, gestos e signos articulam-se natural e inevitavelmente com o desenhar, ferramenta sempre apta a novas definições e ao cruzamento.



IMAGEM 30. Vista da exposição "Lendo Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura", Culturgest. 2020. Fonte: "Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura." (Culturegest,2020).

Como aliás podemos reter em "Beside the Lines of Contemporary Art: drawing ambiguity"(Sawdon e Marshal, 2015 :2, trad. nossa),

"[sobre] a relação ambígua entre linguagem e visualidade, quando nos expressamos pela escrita, estamos a remeter-nos ao desenho, (…), as palavras nunca são independentes do gesto."

Neste caso, trazemos António Sena por um consecutivo sobrepor e emaranhar da escrita "que se [apresenta] como novelos de obscuro sentido, arquétipos de palavras chave, ou de algarismos dispostos em séries cabalísticas" (Barroso,

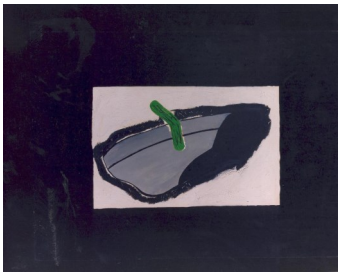


IMAGEM 31. Álvaro Lapa. "Buraco quase lírico." 1971. Fonte: Fundação de Serralves. (www.serralves.pt)

2014: 3), num processo exaustivo de ocupar a memória. Sena trabalha, por conseguinte, "uma ideia de tempo ao longo do qual se repetem gestos, inscrições, uma quase paciência do dizer (etc). (Barroso, 2014: 3).

"Estamos [portanto] perante a demarcação de tradições modernistas, pois a pintura enriquece-se com a incorporação de episódios de escrita. Conciliar a banalidade quotidiana das anotações e a excecionalidade da pintura faz parte da preocupações deste artista que se "distancia (…) da apologia de autonomia romântica do gesto e da expressão poética associável às linguagens expressionistas ou informais" (Barroso e Fernandes cit. por Barroso, 2014: 4).
Assim, do trabalho de Sena emana, simultaneamente, tanto uma autografia como uma heterografia. Ou seja, "entre o escrever-se, na acepção que leva aquele que pinta a revelar-se, e expor-se (uma grafia do "eu") e uma heteronímia gráfica, a escrita relativa a outros sujeitos ficcionados no teatro dessa mesma pintura" (Barroso, 2014: 4).

Concluindo, na sua pintura interrogamo-nos sobre as relações entre escrita e desenhar que, ao serem reveladas em pintura, originam um cruzamento ativo de linguagens, como se a comunicação já não fosse mais comunicável. (Barroso, 2014) "A contínua reflexão sobre as possibilidades e as práticas de uma pintura manuscrita converte as grafias de Sena numa permanente interrogação metapictórica e matalinguística, numa experimentação incessante dos seus possíveis limites" (Fernandes cit. por Barroso, 2014: 5).

Avelino Sá: aparecer; desaparecer; pensar com signos

Avelino Sá trabalha, com assiduidade, relações plásticas na representação da palavra, assim como de outros elementos alfabéticos. Palavras desenhadas, que flutuam nas suas pinturas, ao lado de letras que nos rememoram, entre outras, a tipografia *stencil*, linhas em pautas, contornos e sinais objeto que terminam em meios arcos, camadas de tinta raspadas e acumuladas, etc. Existe, com efeito, o que Bernardo Pinto de Almeida reflete no filme "Avelino Sá Na floresta"(Galeria Fernando Santos, 2022) como a presença ressonante do livro. "O livro está presente. Não como referência, no sentido representável, [não são] páginas de livros, mas são ecos de livros, têm uma ressonância."

Na reunião das suas obras reside, umbilicalmente, a referência a autores, por entre a literatura e a filosofia, com os quais Sá se relaciona por humildade. Ou seja, a humildade que se prenha neste sentido da aprendizagem constante.



IMAGEM 32. "JT MM 1." 1982.
Fonte: Fundação de Serralves.
(www.serralves.pt)

Nessa mesma atitude, vem a considerar autores a que afetuosamente apelida de marginais ou de vagabundos. “São aqueles que estão um bocadinho na margem. Ou seja, o trabalho é pouco visível e não fazem parte do espetáculo da arte e da cultura.” (Galeria Fernando Santos, 2022). São autores que trabalham e convocam o conhecer num estado do que chama meia luz, além dessa cultura luminosa “(…)que por vezes também cega” (Galeria Fernando Santos, 2022).
Uma referência que o autor vê como premente é Álvaro Lapa, seu antigo professor. O que mais lhe interessa no trabalho de Lapa não é todavia o aspeto formal, “mas a sua postura perante a Arte, o pensamento dele, pensamento filosófico, de questionamento, etc”. (Galeria Fernando Santos, 2022)

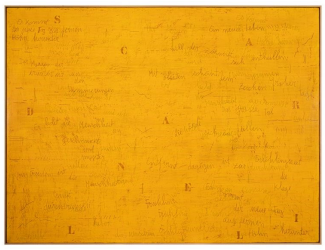


IMAGEM 33. Avelino Sá. “Scardaneli”, 2021. Fonte: Galeria Fernando Santos. (galeriafernandosantos.com)



IMAGEM 34. “Avelino Sá Na floresta”. Vídeo, Galeria Fernando Santos, 2022.

Por sua vez, Bernardo Pinto de Almeida sublinha do seu trabalho a questão do fazer como processo alquímico. De facto, Sá trabalha a partir do fogo, pelo meio da encaustica. Segundo o testemunho do artista, a técnica permite um adicionar que também pode sempre ser raspado e retirado de secagem instantânea; alquímico. Podemos enfim relacionar, na forma de um comentário, esta imagem aquecida no fogo com o calor do verbo, que não obstante ainda se aproxima mais para nos ser tocado como imagem. Nesse trabalho plano e subtil onde, não obstante, vemos as tais camadas sobrepostas, raspadas, subtraídas ou adicionadas, como uma sucessiva reverberação, assistimos a uma conversa até à imagem.

Ângelo de Sousa: desenhar para saber

“Como partes para o desenho?” A esta pergunta de Bernardo Pinto de Almeida, Ângelo de Sousa responde da seguinte forma:

> “(a partir de) Uma folha de papel… Mais nada. Começa-se a ver… vê-se, lá no papel, nos riscos, e vai-se seguindo os riscos ou as manchas (…) Quando vou fazer desenhos não sei o que vou fazer, nem sei o que vai aparecer. Simplesmente quero fazer desenho. Às vezes, para relançar o motor, pego em desenhos antigos, ou feitos há meses atrás, ou anos, só para retomar qualquer coisa e depois daí por diante deriva para outra coisa qualquer, quando corre bem. E depois dá para estar assim uns meses a fazer isso – e em quantidade eventualmente.” (citado de Faria por Marques, 2015: 268),

No desenho de Sousa, parece perdurar, como próprio fim, a ideia transversal de que “desenhar é experimentar.” (Gil cit. por Marques, 2015: 268). É uma experimentação que se projeta, com efeito, para as suas esculturas, instalações ou

vídeos. Nesse sentido põe "tudo à prova, explorando incessantemente 'o novo', novas formas, novos espaços, novos materiais" (Gil cit. por Marques, 2015: 267,268).

Neste sentido, como prossegue Marques, o desenho está sempre presente, sendo transferido para as suas tiras em aço, no prolongar-se de um suporte para um espaço habitável. É assim um meio primordial, que agrega um sentido construtivo da forma e que o leva a conceber as suas modulações espaciais, videográficas, etc. Contudo, como conclui Jorge Marques (2015:268),

> "ele não mostra o processo de formação da forma mas, singularmente, analisa esse processo tratando a forma como um dos seus elementos, dado desde o início. Não descreve só como surge uma árvore, situa também a forma – árvore dentro do processo: o que de algum modo tira toda a importância à árvore (como referente da imagem, e como representação);"



IMAGEM 35. Ângelo de Sousa. Sem título. 1983. Fonte: Fundação de Serralves. (www.serralves.pt)

Fernanda Fragateiro: o desenho operativo

Como afirma Fernanda Fragateiro, numa entrevista dada ao Museu do Azulejo (Museu Nacional do Azulejo, 2024), o seu processo de trabalho, de principal expressão escultórica, "tem a ver com o plano. É um processo [que] tem muito a ver com o desenho e com a construção do espaço através do plano." A autora chama inclusivamente desenho às suas peças tridimensionais. Isto é, o desenho como pensamento, que vem antes da palavra, que "está no cérebro e [que faz] passa[r] para a mão e (…) para a ação, sem [lhe] ser mediado." (Museu Nacional do Azulejo, 2024)

Com efeito, os espaços escultóricos da autora assentam na capacidade de serem "espaços de uso" (Sardo, 2005), que encontram na "arquitetura a sua condição transcendente de possibilidade." (Sardo, 2005) , partindo das referências construtivistas do início do século XX.

Neste sentido, a autora apresenta, pela primeira vez em 2005, a obra "Caixa para guardar o vazio". Uma grande caixa em madeira, aço e espelho, "fechada como uma fortaleza" (Culturgest, 2019). A caixa espera pelas pessoas que venham entrar, sendo mais do que um objeto, "um acontecimento" (para) olhar, (…)dançar, (…)interpretar, (…)descobrir e (…)sentir" (Culturegest, 2019), numa descoberta individual ou coletiva. A peça é ativada pelo corpo de dois bailarinos, numa coreografia de Aldara Bizarro, convidando o público à descoberta e ao

diálogo.

Paralelamente a esta peça, onde o corpo atua, Fragateiro apresenta "Caixa para pensar"(Fragateiro, s/d). É uma publicação, da qual constam páginas quadrangulares em papel duro, que saem dentro de uma capa preta, aberta dos lados.

É uma espécie de "(…) jogo, explorado através da memória que guardamos da escultura Caixa para guardar o vazio [,onde] encontramos ideias e imagens que vão ajudar-nos a conhecer, interpretar e imaginar esta e outras obras de arte." (Fragateiro, s/d)

É uma peça de caráter educativo, lançada, principalmente, ao público infanto-juvenil.

Dela constam verbos no imperativo; desenhos de caráter configurador; alguns conceitos da atividade artística segundo os quais se fornecem resenhas; imagens de peças como "Caixa para guardar o vazio" (2005) a ser ativada e utilizada entre outras obras. Com efeito, há, precisamente, uma relação implicada entre essa primeira ancoragem dos verbos: "abre, constrói, desloca, separa, faz, desmonta, vai, dá, tira, respira, ri, tenta, sente, adiciona, subtrai, pensa, move, muda, repete, esquece, vê" (Fragateiro, s/d) com a forma do desenho mobilizar o pensamento, sobra interpretação da primeira experiência (da Caixa para guardar o vazio).

Sublinhamos, aqui, o caráter especulativo das palavras, que se relacionam com as experiências possíveis da Caixa para Guardar o Vazio, com a implicação empreendida pelo desenho, transversal aos processos da sua obra. Ao ter uma função operativa, onde a linha e a forma registam relações contidas no movimento e nos possíveis comportamentos dos corpos, configuram a função incitativa da forma verbal (pelo que podemos continuar a pensar nas possibilidades do interior da Caixa). O desenho, existindo ancorado pelos verbos, torna visível outra ideia do fenómeno a considerar, corroborando uma simbiose da escrita com esse mesmo registo gráfico.

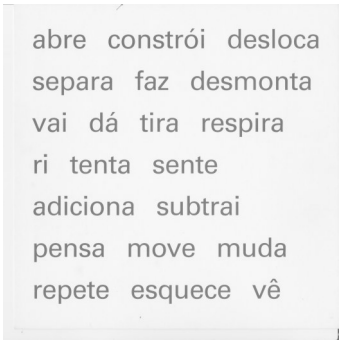




IMAGEM 36 E 37. "Caixa para Pensar." Fernanda Fragateiro. (s/d)

Eugenio Dittborn— desenho ou manifesto

O artista chileno Eugenio Dittborn apresenta, desde 1983, as pinturas de correio aéreo. Consistem em pinturas realizadas, a determinada altura, em TNT (tecido não tecido), que dobra em dezasseis avos, sendo colocadas em envelopes feitos especificamente para as mesmas. Dittborn envia os trabalhos do Chile para os vários países da exposição, onde são desdobrados e colocados na parede.

Com esta ação, o autor questiona a globalização do Mundo da Arte, sendo, com

efeito, uma forma de resistência à ditadura de Augusto Pinochet, "brutal e autárcica" (Allsop, 2021).

Os seus trabalhos são, por conseguinte, produzidos com materiais leves e modestos.

Como o próprio artistas refere, "a questão não é tanto a de ler o que está na pintura de correio aéreo do que em ler o que as pinturas estão incessantemente a fazer: a viajar". (Museum Het Domain, 2013) Dittborn afirma inclusive que "[as] Pintura[s] [são] o que é para ser visto entre duas viagens." (Museum Het Domain, 2013)

Assim, nelas, estão frequentemente evidenciadas as dobras do tecido. Estão igualmente presentes alguns desenhos de linha, evocando as representações infantis, assim como manchas planas, ou textos descritivos, sobrepostos a imagens fotográficas de rostos (postos lado a lado como um padrão).

As imagens são cosidas, coladas ou imprimidas sobre a superfície e mostram o rosto de vítimas e remetem para casos de injustiça ou violência política e social. A dimensão visual das fotografias, representadas como um padrão com marcas gráficas sobrepostas, associa-se ao caráter veiculativo da imagem: uma imagem produzida para circular, trazendo para a viagem os seus documentos, as suas imagens particulares.

Depois de observar estes exemplos, concluímos a primeira parte do nosso estudo e passamos, de seguida, ao Projeto.

Nos envelopes, juntamente com a pintura, vêm informações como "[a ficha técnica], um endereço de email, a história ou itinerários das suas exposições e algumas linhas de texto manuscrito sobre o trabalho"(Allsop, 2021).



IMAGEM 38. Eugenio Dittborn. The 18th History of the Human Face (Eyes of Glory) Airmail Painting No. 109 . 1993 Fonte: The Airborne Art of Eugenio Dittborn. (Allsop, 2021) (www.apollo-magazine.com)

Ditborn levanta uma questão particularmente discursiva na imagem, tendo, de facto, um contexto muito particular.

Assim, colhendo analogias, qualquer imagem que se associa à função referencial da comunicação, assentará plausivelmente nos subsídios críticos do signo, que presidiram à codificação da mensagem.

De facto, as imagens das pessoas que se escolheram expor são cautelosamente utilizadas no processo de representação, segundo o que sublinhamos a natureza pragmática do signo.

De facto, a função referencial, ao nunca ser isenta— a forma como se quer dizer algo implica a subjetividade do discurso e as relações de poder entre locutores— busca da função poética a circunstância exprímivel (ou não) do próprio signo.

PARTE II

Projeto

Neste momento, apresentamos o projeto prático, que sinaliza uma parte significativa de todo o trabalho levado a cabo. É um projeto que se fez no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas, ramo de Desenho, pelo que optei pela variante teórico-prática. Assim, assinala parte da produção da Unidade Curricular de Estúdio de Desenho, como do trabalho que envolve as aulas de Práticas de Estúdio e de Investigação e daí para a frente.

Até aqui, viemos a considerar alguns conceitos chave, assim como determinados autores cujo trabalho entra em diálogo com várias formas de se debruçar os signos linguísticos, plásticos, etc. Tendo em conta um ecossistema que se decidiu inscrever, que tanto abarca a palavra como outros motivos gráficos, interessou-nos circundar várias notas e contextos dentro da sua abrangência, mais do que atender à necessidade de tomar algo por absoluto.

Depois desses trabalhos analisados, decidi criar outros em que usava papeis rosaspina, offset, de cenário e cartão, além de um trabalho de vídeo. Usaram-se também materiais abrasivos, sendo o mais utilizado a grafite, colagens com vários papeis, lápis de cor, marcadores e pasteis, assim como tinta acrílica, ou óleo. Este tanto era usado para as monotipias, como para trabalhar uma pintura onde, por cima, se afixa um pedaço de papel com pionés.
O trabalho que logo reunimos assinala o culminar de várias linhas distintas, segundo séries e objetos isolados. Assim, tivemos a necessidade de o organizar por números de um a sete, onde se tratam sete linhas específicas de trabalhos, feitos entre outubro de 2022 e julho de 2024.

Deste jeito, decidimos dividir o projeto em sete unidades. Para cada uma, mostramos imagens de todos os trabalhos, assim como pormenores. Enumeramos igualmente ações-chave e conceitos respetivos à forma de desenhar e de representar. Referimos inclusivamente a ficha técnica dos trabalhos, assim como o procedimento detalhado de cada novo desenho e ainda considerações a ter.

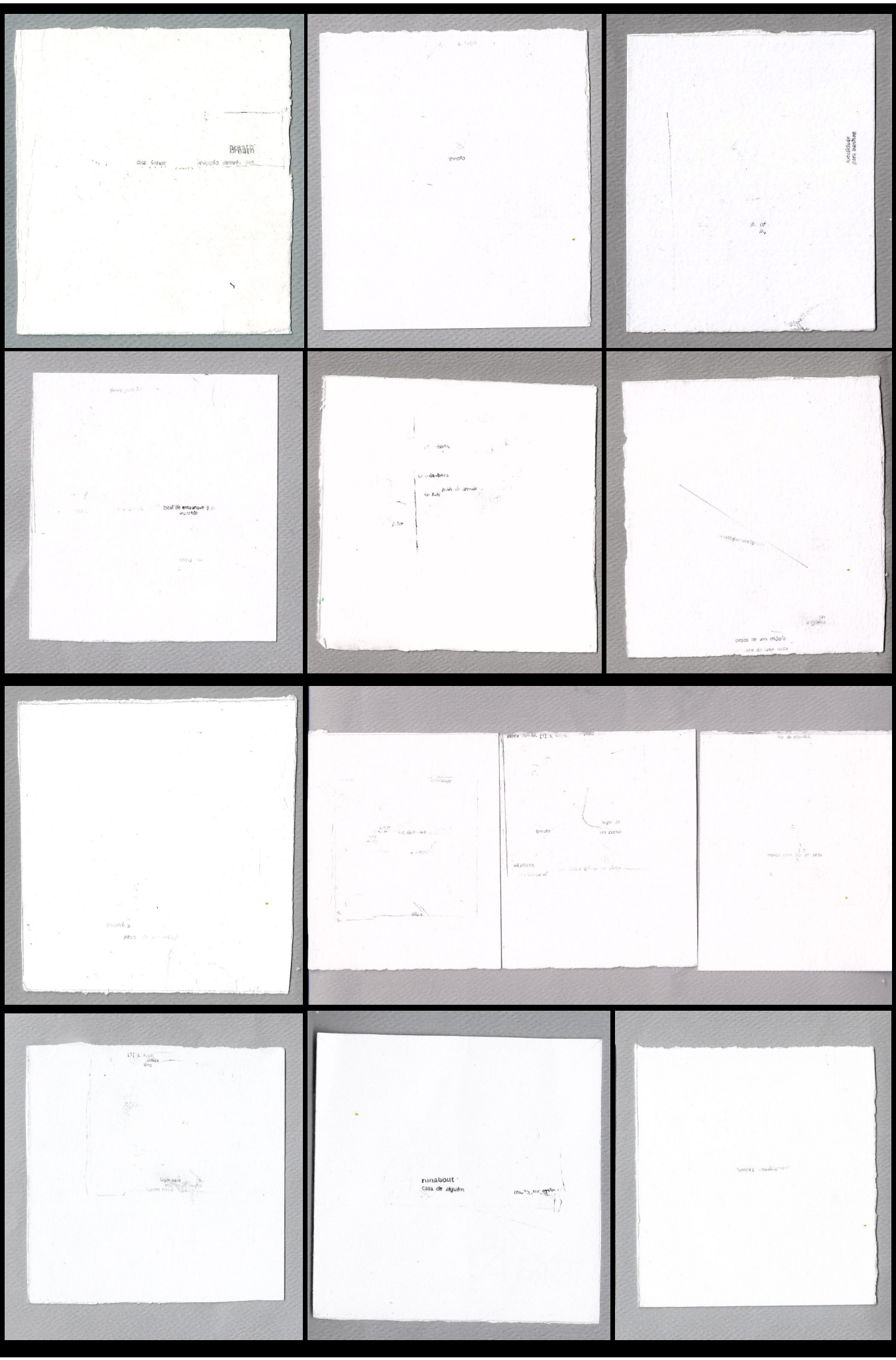
Neste sentido, tivemos o objetivo de trabalhar a palavra como objeto representável e que acompanha as formas de representação. A escrita tanto é trabalhada como desenho, sobre suportes plásticos e a povoar o espaço físico; como designa taxonomias e jogos segundo provocações explícitas; etc.

É um trabalho plástico e analítico, onde as palavras são selecionadas e desenhadas com cuidado e minúcia. Podemos, neste sentido, assimilar as análises pragmáticas do signo, pela escolha de cada uma das palavras. De acordo, as palavras pretendem levantar papeis substantivos face à representação, no qual o espectador é convocado a receber o código.

Deste modo, como aliás já abordado, este capítulo divide-se nas sete fichas dos trabalhos. Em cada uma, primeiro, mostram-se páginas onde estão inventariados todos os trabalhos. São-nos mostrados pela sua ordem de execução. Depois seguem as ações-chave e os conceitos alfabeticamente (primeiros as ações depois os conceitos). De seguida, as fichas técnicas; os procedimentos e as considerações.

1. Série *Janela de outra (window of another)*


pintura
céu.
grão de cevada,


breath
runabout
casa de alguém



Série “Janela de Outra (window of another)”. Conjunto de 50 desenhos sem título. Outubro, 2022, a janeiro, 2023. Monotipia por tracejamento com tinta de óleo, a partir de recortes de um dicionário bilingue (português-inglês) sobre papeis rosaspina e canson offset. Dimensões compreendidas entre 10 x 20 cm e 17,5 x 22cm.

Escolher
Folhear [um dicionário]
Pintar
Posicionar
Rasgar
Recortar
Tracejar
Transfer

Procedimento

Escolhi produzir os desenhos sobre papel fabriano rosaspina e sobre papel canson offset branco. No papel rosaspina, usei tanto o modelo branco como, semanas mais tarde, decidi experimentar o de cor marfim. Cada desenho teve as suas dimensões próprias, pela forma descomprometida como fui cortando o papel.

Primeiro, comecei por recortar o papel em dimensões mais aproximadas ao retângulo standard: a tender para o A5. Para realizar este procedimento, fui dobrando cada uma das folhas com a régua, sobre a sua simetria vertical. A folha de papel rosaspina tinha 100x70 cm e a de canson era A4. Vinquei as dobras e cortei o papel sobre a régua, pressionada sobre o vinco. Apercebi-me, contudo, que esta proporção conferia aos desenhos maior convencionalidade. Então, fui cortando as folhas em pequenos papeis mais quadrangulares (medidas entre os 10 e os 14 cm) sobre a régua, pressionada sobre o vinco.

Numa das arestas da folha fabriano rosaspina, correspondia também uma marca de água: “Fabriano”, em relevo negativo. Fui cortando essa parte, fazendo uma margem com a régua.

Muito naturalmente, foram surgindo proporções, como mencionado, mais quadrangulares. Quanto ao papel canson, cortei-o a fim de conseguir proporções mais irregulares, umas diferentes das outras.

Neste entender, para fazer os desenhos, repeti uma ação matriz, vezes sem conta. Porém, sempre de forma diferente. Usei a técnica de “monotipia de tracejamento”. Tinha, no meu ateliê, um dicionário antigo português-inglês, que o meu avô me oferecera. Decidi apropriar-me dele.

Então, fui abrindo o dicionário, mais ou menos aleatoriamente.

Dispunham pequenos enunciados, ou conjuntos de enunciados, postos, lado a lado, pela disposição alfabética. Fui, por conseguinte, encontrando trechos de enunciado próximos a outros que cumpriam funções diferentes ou referiam-se a objetos diferentes.

Dessa forma, existiam na própria organização do dicionário:

- linhas e pontuações que separavam diferentes informações.
- Exemplos específicos para descrever uma informação.
- Duas colunas verticais de texto – ou seja, texto à esquerda que não continuava,

Para realizar a monotipia por tra jamento, pus um pedaço de papel por cima da superfície de contacto, sendo que o lado do pedaço que toca tem uma camada de tinta espalhada. No meu caso, usei tinta de óleo.
Prosseguindo, com um meio riscador, desenho do lado do pedaço que fica voltado para cima. Quando o retiro, fica imprimido um desenho pela pressão do traço sobre a tinta que contacta o papel.

mais à frente, na direita.

- Palavras que se repetiam.
- Informações que se davam em inglês — quer na óbvia tradução do conceito quer no exemplo fornecido — com a correspondência em português; etc.

Concomitantemente, para o processo, recortei pequenos fragmentos do dicionário, sem grande precisão no recorte. Às vezes rasgava com as mãos. A informação a transferir era a que ficava circunscrita a esse recorte. Recortavam-se, não obstante, palavras a meio. Depois de já feitos alguns desenhos, comecei a reciclar recortes, usando-os várias vezes, formando disposições espaciais diferentes, pelo que os motivos verbais se tenderam a repetir em diversas configurações.

Para elaborar a monotipia, passei com um pincel sintético uma camada fina de óleo preto do outro lado do recorte selecionado. Com a prática comecei a retirar pouca tinta com o pincel, sem o uso de médiuns, pelo que esbati a tinta sobre o recorte, insistindo com o pincel até que o papel a absorvesse, a fim de criar uma camada bem fina. De seguida, pousei o fragmento sobre uma zona da folha escolhida com cuidado, a fim de se criar uma boa ocupação do espaço. Tracei certas palavras e texturas da página ou dos seus limites rasgados.

A partir daí, fui explorando diversos ritmos visuais – palavras, pontuações, linhas e texturas, de forma mínima.

Foi por aqui que houve necessidade em reduzir quer o excesso de tinta, quer a quantidade de palavras a transferir. As palavras tinham de ser finas para serem lidas.

Considerações

Esta série de desenhos assinalou o primeiro momento mais consequente do projeto, na maturação da sua natureza experimental.

Como em grande parte dos meus processos, tudo começou com uma ideia de instrução, que me decidi a esmiuçar vezes sem conta.

O esmiuçar conduziu-me sempre a novas ideias, que, no início, não era capaz de configurar.

Neste caso, a ideia foi a de intervir num dicionário, desfragmentando-o. Nesse sentido, folheei o dicionário e interessei-me por uma palavra inglesa, cujo significado não percebia. Tentei transferi-la e ao seu significado. Por serendipidade, transferi outras palavras, que também estavam no recorte. O recorte foi, inclusivamente, feito de forma irregular e com buracos. Interessava-me transmitir a

impressão da presença do recorte, como uma espécie de bússola para a minha apreensão. Para atender a esse fim, tracejei os limites do recorte e as palavras que ficaram nas pontas, inteiras ou interrompidas.

O meu avô tem um espaço de escritório com porta em frente ao meu ateliê. De vez em quando, vai-me dando coisas antigas que vem acumulando durante décadas. Oferecera-me um dicionário bilingue bastante antigo. Num determinado dia, pensei que pudesse ser uma boa ferramenta de apropriação, levando-me a conceber a instrução para a série. Com isso, aproveitei-me dele de uma forma diferente à que o meu avô concebera, mas, para mim, não menos prestigiante.
Assim, tornei-o num objeto no qual vinha a intervir, para que o continuasse em desenhos.

Com o decorrer da série, fui diminuindo as palavras que transferia e o excesso de tinta. As palavras passaram a compor o espaço, ao invés da linearidade sequencial de um sintagma. Por consequência interessaram-me, por exemplo, expressões como “aberração” ou “dance macabre dance” (resultado de palavras que se encontravam lado a lado no dicionário que não eram do mesmo sintagma) em vez de – consideremos - “rosa vermelha” ou uma palavra mais descritiva e inequívoca. A palavra abria imagens particulares, ocupando o espaço como desenho, por ambiguidade. Podemos ter em conta que me interessavam palavras que abrissem lugar para a polissemia e para o *non sense*.
Com este processo, fui levado a refletir que queria trabalhar as importâncias textuais pelos mecanismos visuais do desenho, que, em contradição, partiam de um elemento altamente pragmatizador como o dicionário. A textura, a variação tonal e a impressão do recorte pelo decalcar eram camadas de leitura que organizavam a receção do signo.

Do enquadramento espacial no recorte subtraído ao dicionário que usei, formei uma “janela de outra (window of another)”. Ou seja, selecionei um novo enquadramento, a partir de um primeiro: das palavras reunidas no dicionário em questão.

2. Série *A Profissão da Pintura*

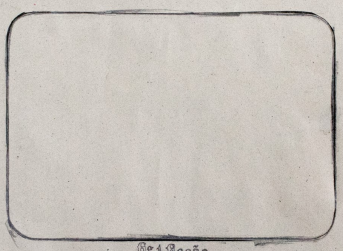


fig.1 lição

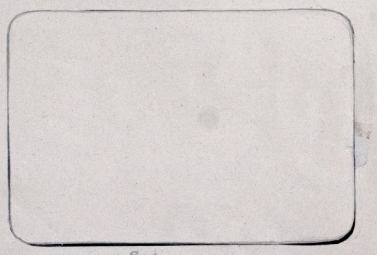


fig.1: _____



fig.1: canto



fig.1:

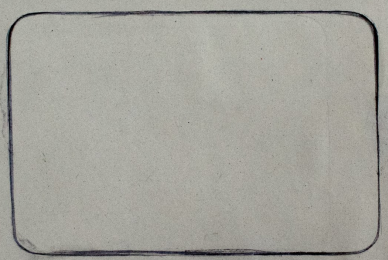


fig.1: entrar

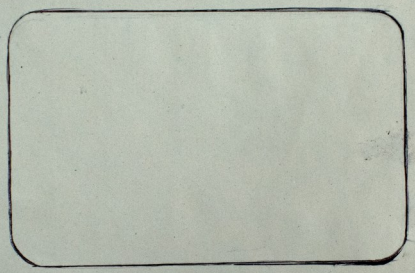
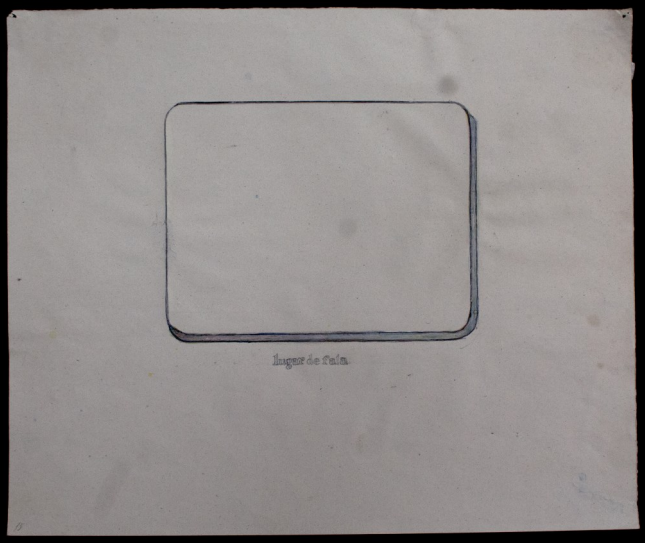
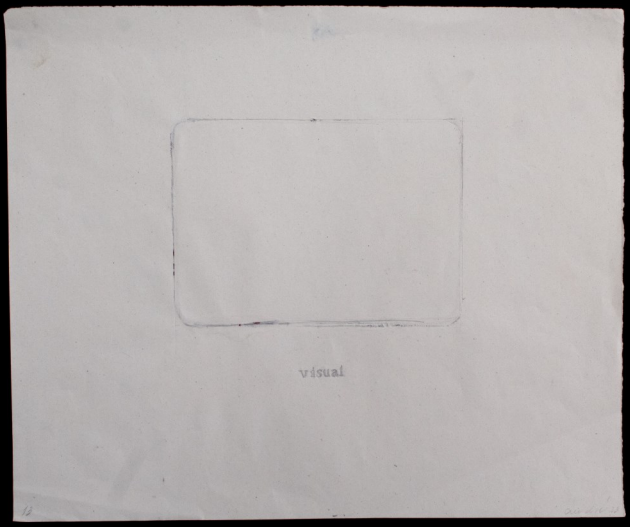
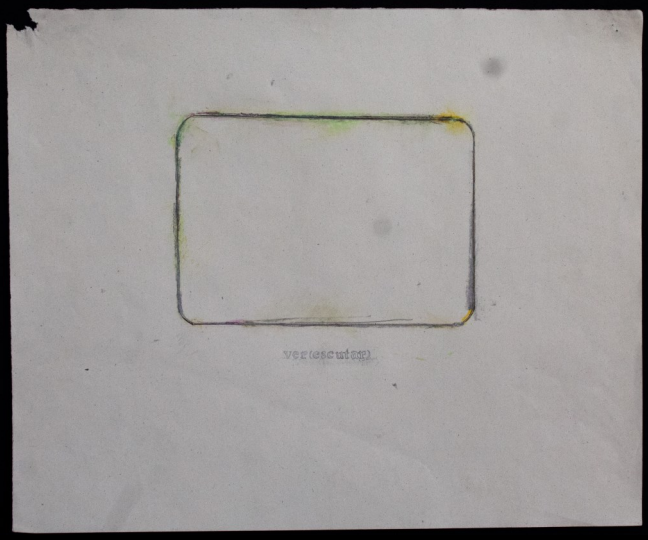
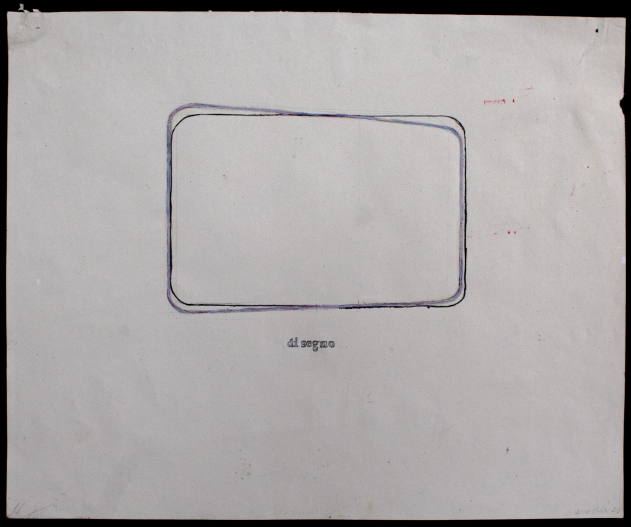


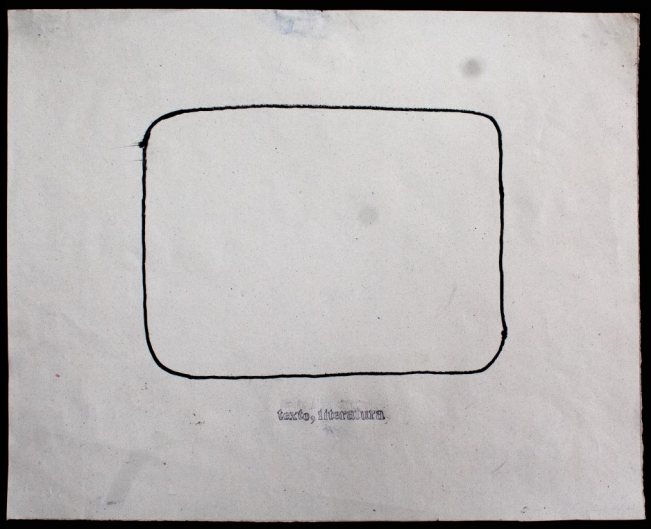
fig.1: real


luogo de fatto


visual


ver(escuta)


di segno


texto, literatura

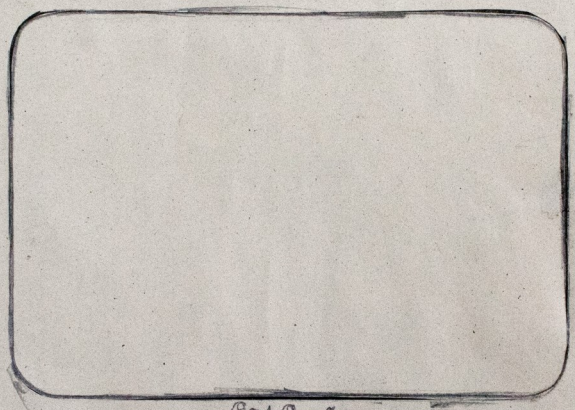


fig.1 ficção

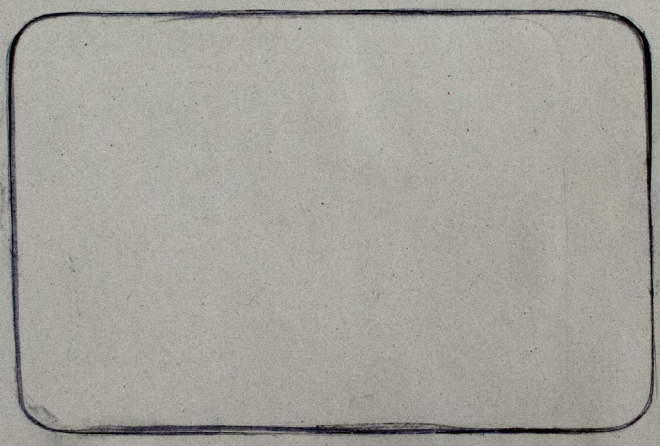
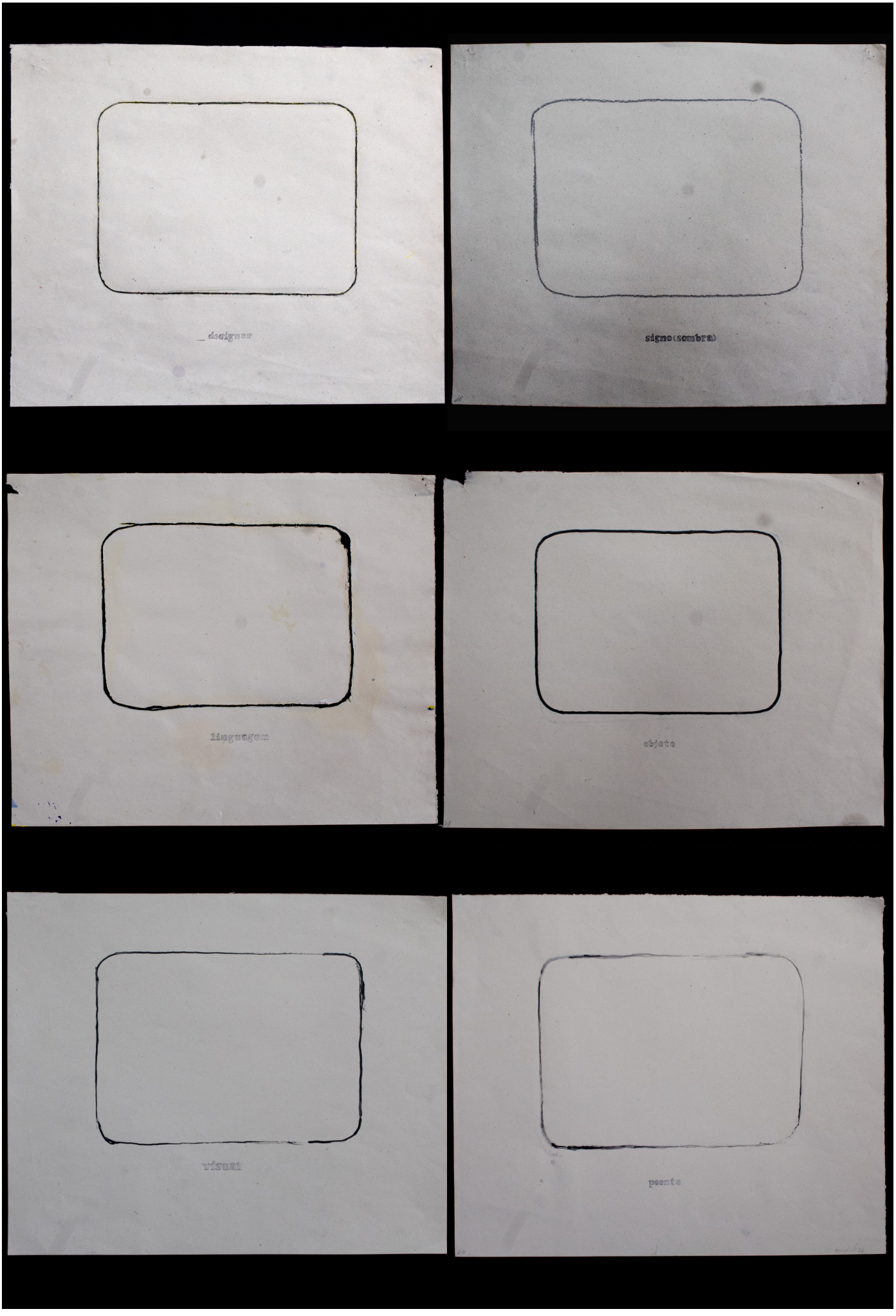
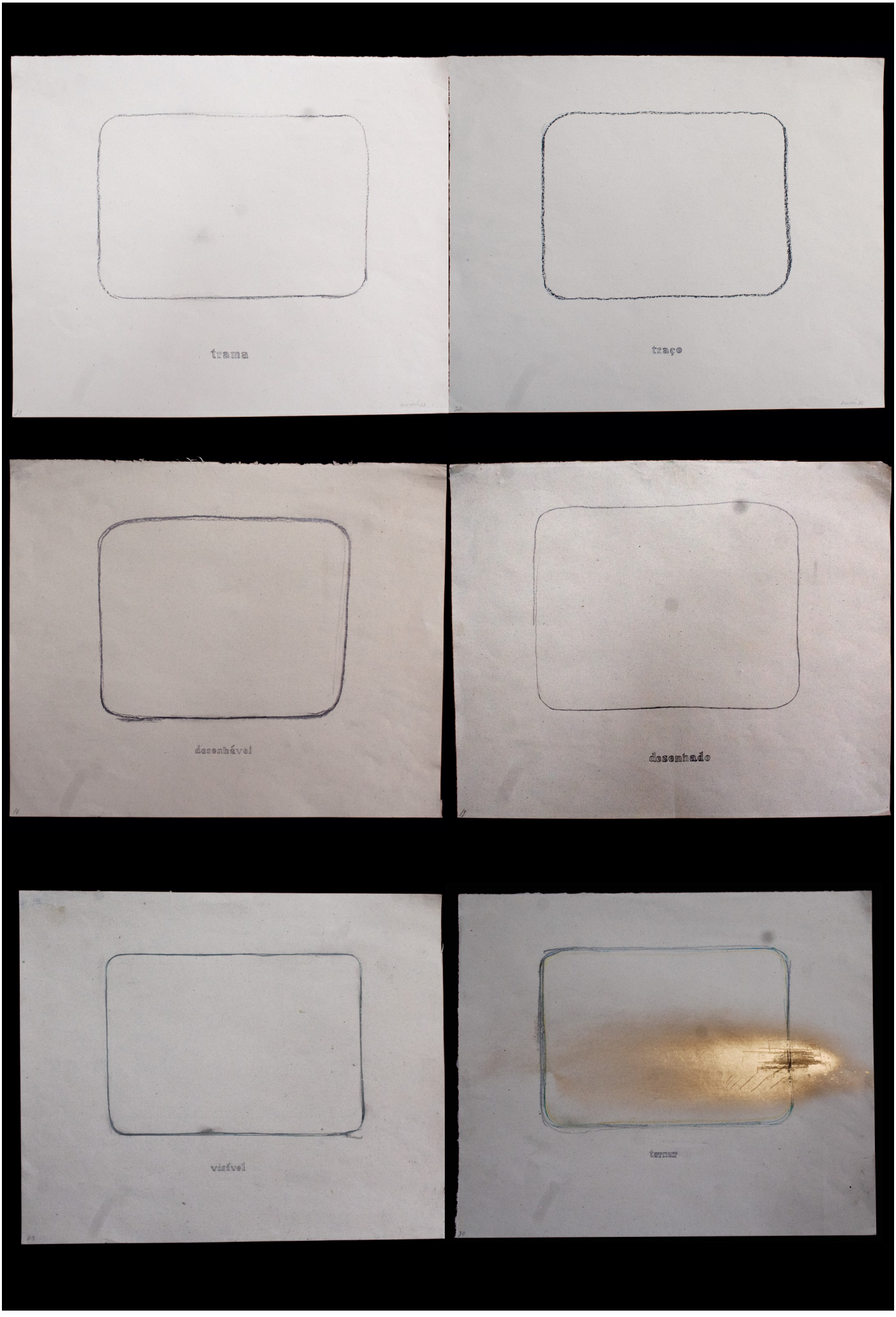
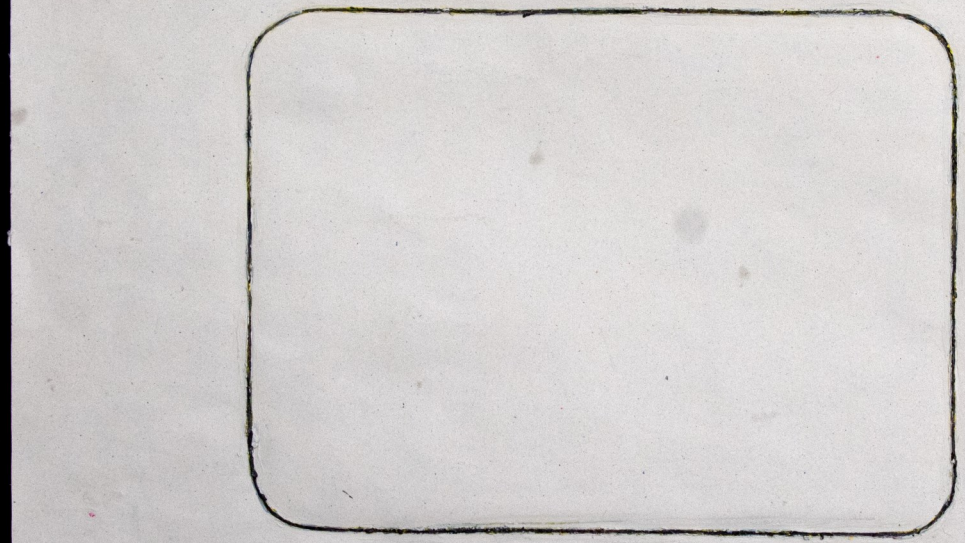


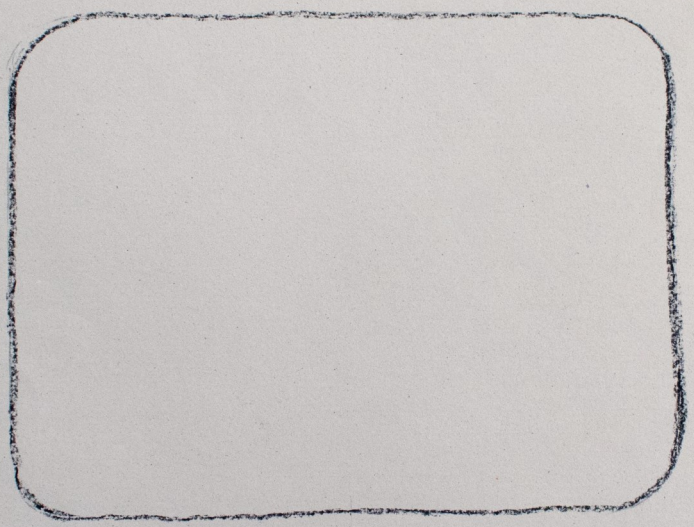
fig.1: entrar


_ designar
signo (sombra)
linguagem
objeto
visual
ponto

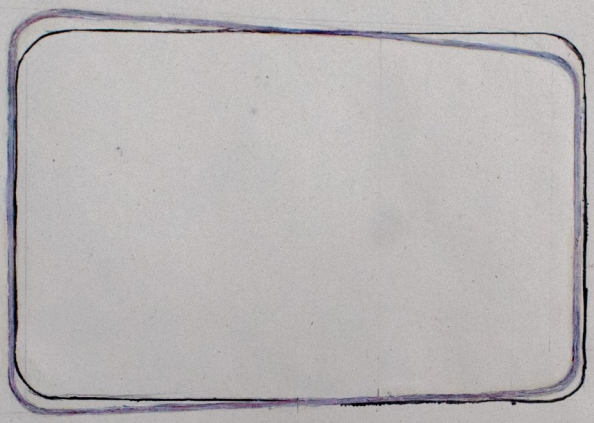

trama
traço
desenhável
desenhado
visível
tornar



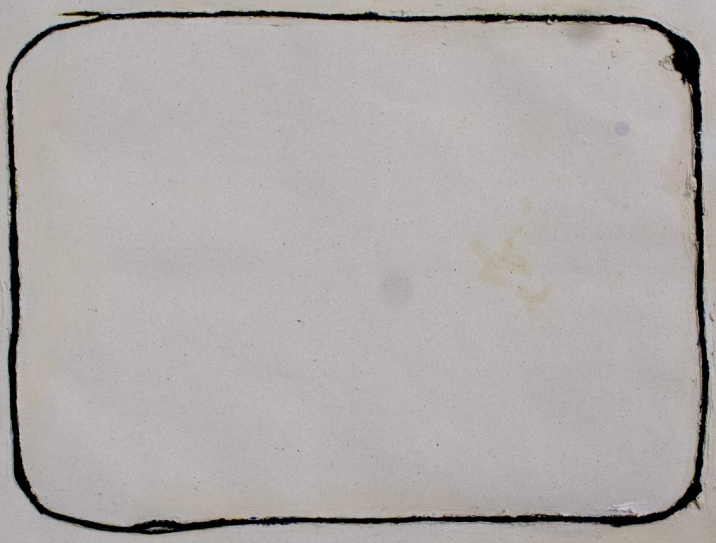
_ designar



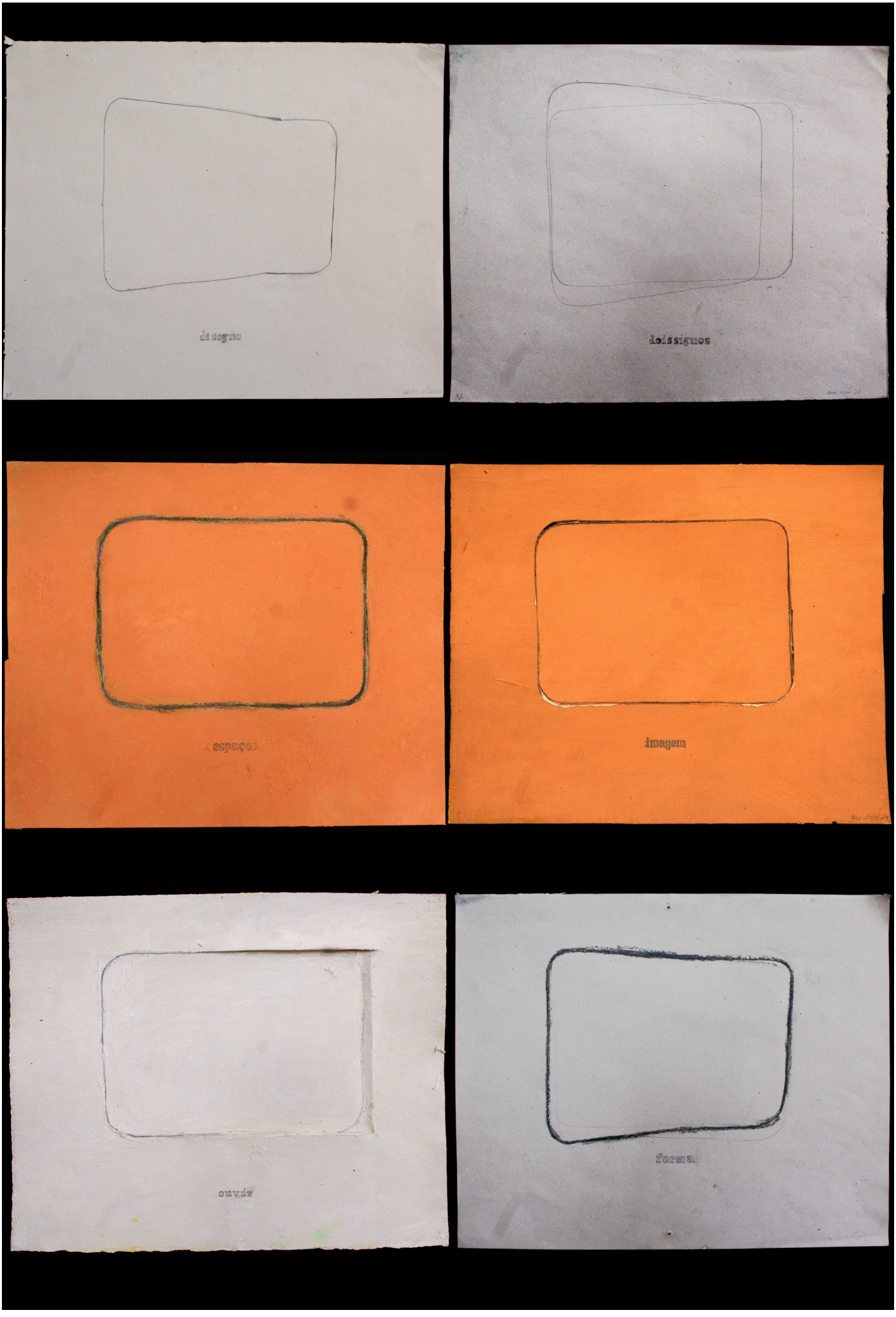
traço

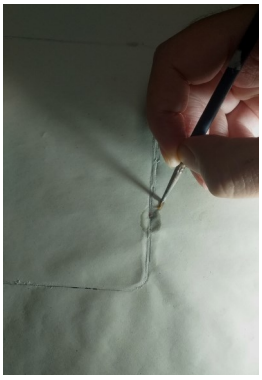
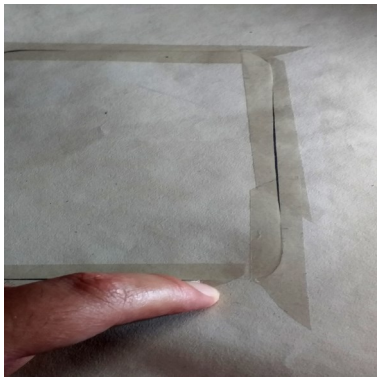
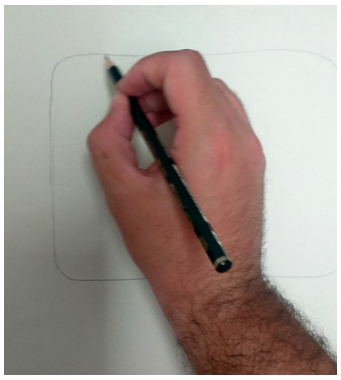


di segno

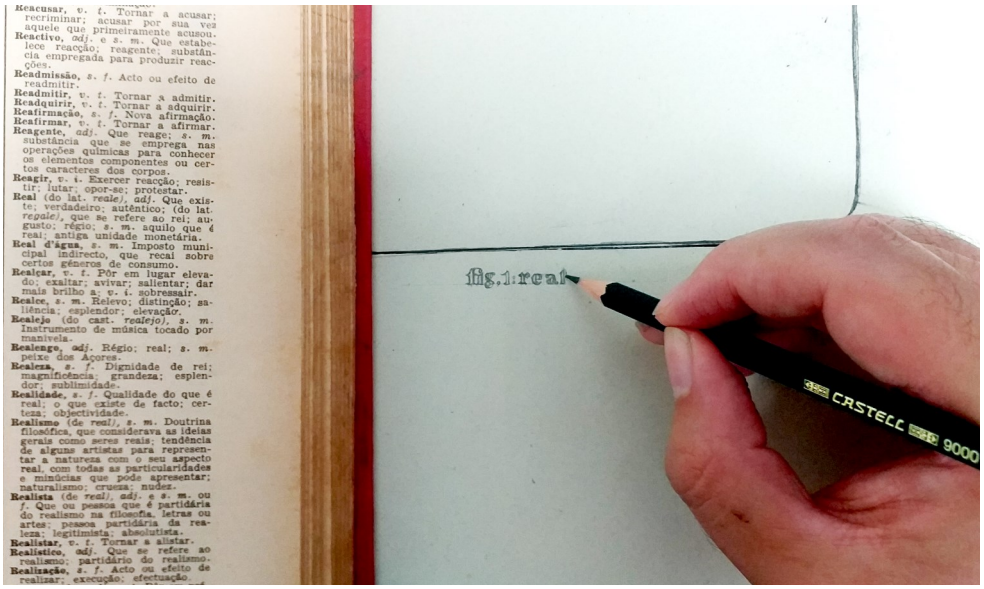


linguagem

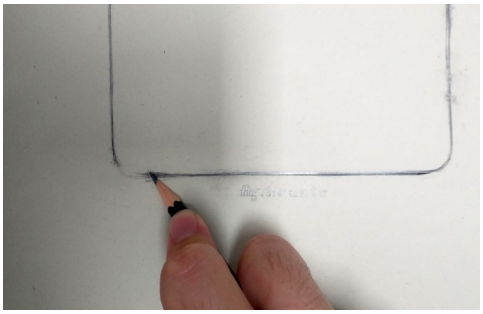
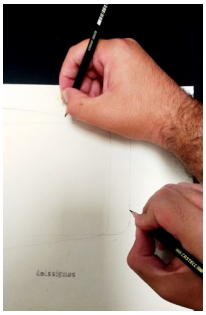
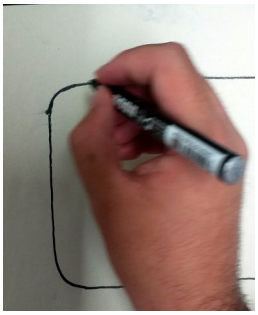

desegno
doissignos
espaço
imagem
ouvir
forma

Aguar
Apagar
Carregar a linha
Cortar
Colar
Desenhar
Esfumar
Inverter
Justapôr
Macerar
Manchar
Pincelar
Pintar
Recortar
Riscar
Tracejar
Usar as três dimensões
Vincar



Contorno
Dois planos
Empastamento
Mão livre
Palavras
Traçado geométrico (ou falta dele)

“Fig.1: ficção”. “A Profissão da Pintura”. Setembro, 2023 a Maio, 2024. Colagem com fita cola de plástico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Fig.1: _____”. “A Profissão da Pintura”. Setembro, 2023. Colagem com fita cola de plástico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Fig.1: canto”. “A Profissão da Pintura”. Setembro, 2023 a Maio, 2024. Colagem com fita cola de plástico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Fig.1: ”. “A Profissão da Pintura”. Setembro, 2023. Colagem com fita cola de plástico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Fig.1 entrar”. “A Profissão da Pintura”. Setembro, 2023 a Maio, 2024. Colagem com fita cola de plástico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Fig.1: real” “A Profissão da Pintura”. Setembro, 2023 a Julho, 2024.Colagem com fita cola de plástico, grafite e caneta de gel sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Lugar de fala”. “A Profissão da Pintura.” Outubro, 2023. Colagem, fita cola, acrílico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Visual”. “A Profissão da Pintura.” Outubro, 2023. Aguada e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Ver (escutar)”. “A Profissão da Pintura.” Outubro, 2023 a Julho, 2023. Colagem, fita cola, lápis de cor e grafite e pastel de óleo sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Di segno” I. “A Profissão da Pintura”. Outubro, 2023. Tinta da china, acrílico e grafite sobre papel. 25x30cm.
“Texto, literatura,”. “A profissão da Pintura”. Novembro, 2023. Marcador e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Designar”. “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023. Acrílico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Signo (sombra)”. “A Profissão da Pintura.” Grafite sobre papel de cenário. 25x30cm. 2023.

“Linguagem”. “A profissão da Pintura”. Novembro, 2023. Marcador, acrílico e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Objeto”. “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023. Marcador e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Visual”II. “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023. Tinta-da-China e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Poente”. “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023. Tinta-da-china e grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Trama”. “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023. Lápis de cera sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Traço” “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023. Lápis de cera sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Desenhável”. “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023 a Julho, 2024. Grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Desenhado”. “A profissão da Pintura”. Novembro, 2023 a Julho, 2024. Grafite sobre

papel de cenário. 25x30cm.

“Visível”. “A Profissão da Pintura”. Novembro, 2023. Grafite e esferográfica sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Tornar”. “A Profissão da Pintura”. Novembro, 2023 a julho, 2024. Grafite, esferográfica, lápis de cor, lápis de cera e spray dourado sobre papel. 25x30cm.

“Di segno”II. “A Profissão da Pintura.” Novembro, 2023. Grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Dois signos” . “A profissão da Pintura”. Novembro, 2023. Grafite sobre papel de cenário. 25x30cm.

“Imagem”. “A profissão da Pintura”. Fevereiro, 2024. Acrílico, lápis de pastel de óleo, colagem, fita cola e grafite sobre papel. 25x30cm.

“(espaço)”. “A profissão da Pintura”. Fevereiro, 2024. Acrílico, pastel de óleo, tinta da china e grafite sobre papel. 25x30cm.

“Ouvir”. “A profissão da Pintura”. Fevereiro a Abril, 2024. Acrílico, pastel de óleo, colagem, fitas cola e grafite sobre papel. 25x30cm.

“Forma”II. “A Profissão da Pintura”. Dezembro, 2023 a Abril, 2024. Grafite e pastel de óleo sobre papel de cenário. 25x30cm.

Procedimento

Esta série de desenhos seguiu igualmente de uma instrução por mim criada, a partir da qual repeti, vezes sem conta, uma mesma configuração formal. A ideia foi a de conjugar palavras com um outro sinal, em cada desenho: um contorno retangular, sem preenchimento interno.

Assim, por cima, representei um retângulo com as pontas arredondadas, que por vezes até foi recortado inteiro e encaixado, trabalhando a questão háptica, de intervenção física, para perceber e conceber a forma. Por baixo, uma palavra ou conjunto de duas palavras (que desenhei manualmente, copiando-as ao dicionário), como uma legenda da imagem. Por um lado, a imagem apresentava uma elipse por ter ficado apenas pela inscrição do contorno. Por outro, a palavra tornou-se ícone por ter sido desenhada a partir da tipografia do dicionário.
Por conseguinte, comecei os primeiros desenhos, segundo uma enunciação particular: “fig.1.: (+cada palavra/conjunto)”. Cada uma das palavras selecionadas para compor o enunciado foi escolhida e seguidamente desenhada no fim de ter feito os retângulos, por aquilo que suscitava cada uma das imagens.

As palavras tendem a rondar os campos semânticos da linguagem e do desenho, percebendo inclusive alguns pontos de desaguamento das duas representações.

Os desenhos em questão, segunda esta forma especificamente descrita, respeitam os primeiros 6 desenhos mostrados.

Neste entender, fiz cada um dos desenhos numa folha de papel de cenário recortada nas dimensões 25x30cm. Cada suporte foi retirado de uma resma de papel de cenário de 50x35cm. A folha tinha uma cor amarelada, mais escura que

o papel comum. Dobrei cada a meio e vinquei com o esquadro. Recortei manualmente pela dobra, pressionando com o esquadro, alinhado com a dobra. Marquei com a régua aproximadamente 5 centímetros e tracei uma margem. Recortei essa margem igualmente sobre a pressão do esquadro.

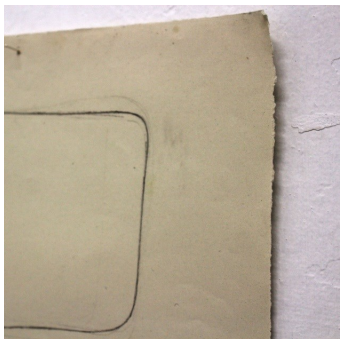


IMAGEM 39. Detalhe a partir do desenho "Forma"II, da série "A Profissão da Pintura". Atentemos na superfície do papel e para o recorte dos seus limites.

Como mencionado, primeiro comecei pelo retângulo. Desenhei a forma, manualmente, a grafite, ao centro da folha. Pretendia um retângulo não muito grande. Fui melhorando com o lápis e borracha até que o retângulo tivesse parecido o mais geométrico possível. Com um x-ato recortei esse retângulo. Saiu inteiro da folha. Virei o retângulo de pernas para o ar e tentei encaixá-lo no espaço recortado. Do lado de trás, fixei o recorte com fita cola. Geravam-se muitas pequenas perceções.

De seguida, observei o retângulo, que me suscitava cada uma das diferentes palavras a encaixarem em "fig.1:____".

Então, com o esquadro, marquei uma distância horizontal para baixo, traçando uma linha paralela ao retângulo. Depois, marquei o centro e a dimensão que a palavra tendencialmente passou a ocupar. Procurei a palavra no dicionário e copiei, manualmente, a sua tipografia. Às vezes retificava também o seu desenho, apagando e aperfeiçoando.

A partir daqui, depois dos primeiros 11 desenhos, decidi experimentar uma diferente imagem. Queria dar a aparência de que o retângulo tivesse uma sombra, em projeção frontal.

Desenhei o retângulo com o esquadro. As pontas foram desenhadas manualmente. Do lado direito e na parte inferior, desenhei, por conseguinte, um rebordo segundo a deslocação do retângulo diagonalmente para baixo e para a direita. O primeiro retângulo pareceu ter ficado sobreposto, dando-lhe a impressão de um maior destaque. Recortei o retângulo, inverti e colei do lado de trás. Pintei o espaço da sombra de cinza. O cinza foi feito por várias sobreposições de camadas de acrílico, das três cores primárias, seguidas de branco. Por fim, desenhei a expressão "lugar de fala", centrada pela marcação do esquadro.

Para um novo desenho, fiz o retângulo com o esquadro. Por cima, desenhei um outro quadrilátero, com o esquadro. Esse representava um plano vertical, fazendo uma rotação em relação ao primeiro, que era frontal. Passei a linha do contorno do primeiro retângulo com tinta da china, com um pincel redondo 0/10. De seguida, a linha do outro quadrilátero foi pintada com camadas de acrílico, das cores primárias e de branco, até ficar acinzentado, apresentando uma tona-

Logo nas primeiras repetições (cujas diferenças levam a suscitar diferentes traços verbais) surgiram determinados resultados que se aproveitaram, mesmo que se distanciando um pouco do que se pretendera. Por exemplo, no desenho "Fig.1.____" , quando se recortou e recolocou o retângulo, a imagem do contorno destacou-se tão inteiramente do suporte que, em vez de uma palavra, escolheu-se uma linha, no sentido de um espaço a ser completado. Noutro caso, em "fig.1: " decidiu-se pôr a fita cola do lado da frente do desenho. Nesse mesmo desenho, selecionou-se e desenhou-se também uma palavra, que, depois, decidi apagar, ficando os vestígios da palavra apagada.

As palavras são sempre representadas da mesma forma: reproduzidas, manualmente e a grafite, a partir do mesmo dicionário. Primeiro, é marcada a sua posição relativa na folha, com previsões das medidas para o centramento.

Se o contorno era reforçado pela fita cola, foi, por sua vez, a palavra que decidimos suprimir.

Assim, subjazem ideias particulares entre a demarcação de um espaço que nos leva a uma configurável ausência e a utilização de um sinal, simbólico, como a palavra, que porém se instala no desenho e que nos é apreendida pelo gesto de a desenhar. São então muitos os jogos entre a linguagem e as formas de se cruzar na representação visual.

lidade mais clara e ficando a linha mais grossa. Escrevi *di segno* (etimologia da palavra desenho, que significa "dois signos").

No desenho decorrente, ainda na perspetivação de possíveis potencialidades gráficas, projetei logo uma imagem para jogar com a palavra "visual". Assim, para representar a ideia, não risquei para definir uma linha de contorno. Usei, ao invés, uma pincelada linear, usando o esquadro, sendo que o pincel apenas tinha água para manchar.

Assim, tanto macerei com a água, como rasurei com o cabo do pincel ou com ponta sem tinta. Apercebêmo-nos do volume do papel na zona do retângulo, pelo relevo feito pelo excesso de água. No final, desenhei a palavra e retifiquei-a até ficar bem desenhada.

De seguida, pensei numa nova instrução para fazer o retângulo, sem pensar na sua palavra. Segundo a instrução, concebi um desenho de linha de marcador preto, que começava e acabava de uma só vez, à mão livre, sem traçados prévios. Repeti uma infinidade de vezes. Não pretendi que o retângulo ficasse perfeito, mas parei quando a imagem me suscitou um sentido apelativo.

Após, o conjunto escolhido e desenhado: "texto, literatura,".

A partir daqui, pretendi começar a trabalhar com pares de desenhos, algo que já projetara para o desenvolvimento suscetível do trabalho.

Fiz, primeiro, o retângulo, sem pensar, contudo, no que deveria conter o seu par. Tentei usar o mesmo tamanho aproximado do anterior.

A partir das medidas deste, tracei o retângulo com régua, a grafite, definindo o seu espaço ao centro.

As pontas foram desenhadas manualmente. Com pincel 0/10 pintei, por cima da linha, uma linha fina, com espessura destacada do fundo, com acrílico amarelo. Deixei secar. Por cima dessa linha, pintei uma nova, com acrílico preto, feito a partir das cores primárias. De seguida, a palavra, escolhida e desenhada,: designar.

De seguida, elaborei o novo desenho para fazer par com este, a partir do resultado obtido. Marquei na folha as mesmas medidas do retângulo anterior, traçando o novo contorno com o esquadro. Por cima, passei o contorno com uma linha mais escura a grafite, à mão livre, e sem levantar a mão de uma ponta a outra. O conjunto: "signo (sombra)" .

Prosseguindo, pensei noutra forma de representar o retângulo para que fizesse par com outra. Para isso, decidi fazer o retângulo da mesma forma que em "texto, literatura,". Passei, contudo, de seguida, a sua linha grossa com acrílico amarelo, a fim de criar uma linha com volume, destacando-se da folha. Por cima, voltei a pintá-la, mas com acrílico preto tricomático. Para conjugar esse desenho com outro, surgiu a eventualidade de olhar para um desenho de retângulo que era uma tentativa para chegar a "texto, literatura" (linha a marcador preto, à mão livre), revitalizando-lhe o meu interesse. Decidi usá-lo como o par deste último desenho. No primeiro, selecionei a palavra "linguagem" e no seguinte, "objeto".

Por sua vez, fiz um desenho a grafite, sem marcações, de uma só vez, à mão livre. O desenho apresentou leveza e descomprometimento compositivo. A palavra a seguir: desenhado. Fiz também o seu par— outro desenho de uma só vez, mas com barra de grafite, carregando na linha, passando por cima. Com a mão esfumei ligeiramente algumas partes do retângulo. A palavra: desenhável.

Fiz mais um par. No primeiro, desenhei, mais uma vez, dois planos frontal e vertical, mas a partir de uma só linha contínua, que apenas contornava, de lés a lés, a junção dos dois. Voltei novamente a escolher "*di segno*". Contudo, desta vez, fi-lo para a relação com o novo desenho. Ou seja, um novo contorno feito à mão livre, mas, agora, dos dois quadriláteros, que se sobrepõe. A palavra escolhida, neste caso é "dois signos" (podendo-se contar dois retângulos diferentes).

Passados dois meses da produção deste projeto, retomei a fazer novos desenhos, tentando incluir outras linguagens plásticas aos desenhos. Fiz, assim, experiências com papel *arches* e também com cor. A folha era A1, sendo que recortei o suporte com a dimensão aproximada dos anteriores, com régua e x-acto. Pintei a folha com acrílico ocre diluído. Sobrepus uma nova camada de ocre mais opaca. De seguida, dei uma camada de laranja, mais clara e opaca. Com a régua tentei fazer um retângulo semelhante a anteriores, com dimensões aproximadas aos primeiros. Passei, manualmente, a linha com lápis de pastel de óleo. Recortei a forma com x-acto. Inverti, encaixei e colei do lado avesso, com fita cola. Tudo isto com o suporte uniformizado pela cor e pela camada plana e compacta de tinta. A palavra que após selecionei foi "imagem". Preenchi, pela primeira vez, a grafite, o interior das letras, compondo a representação da palavra.

Consequentemente, usei o mesmo suporte, recortado da mesma forma e com as dimensões de sempre. Decidi porém desenhar o retângulo como que emergindo de uma superfície laranja esbatida, sem ter a compactez do retângulo recortado. Para esse fim, antes de pintar a folha, tracei o mesmo retângulo, com esquadro. Passei a linha com tinta-da-china aguada, que desbotou dada a humidificação do papel. Passei a linha, por cima, com pastéis de óleo cinzentos e rosas. Preenchi o papel à volta com ocre diluído, deixando parte da linha visível. Dei uma nova camada de ocre, mais opaca. Por cima, outra ainda mais opaca de laranja claro, sem usar muita tinta, preenchendo quaisquer espaços em branco. Deixei a porção de laranja na paleta a secar ligeiramente e apliquei-a, em nova camada, estando a tinta mais espessa. O conjunto: (espaço).

Fiz ainda um terceiro desenho em papel arches. Desta vez, ainda sem pensar numa palavra, decidi usar esse papel a fim de criar um suporte tridimensional, para representar o retângulo num plano inclinado face ao da folha. Este desenho, ainda que usando um papel melhor para aguentar a construção, foi pensado para ser bastante semelhante aos desenhos em papel de cenário, pelo que o pintei com acrílico da mesma cor desse papel. Assim, pintei primeiro o papel com uma camada mais fina de amarelo e de ocre e, por cima, dei duas camadas opacas do bege igual ao do papel de cenário. Fiz então o retângulo com régua com uma margem do lado direito. De seguida, recortei com o x-acto os limites superior e inferior do retângulo e vinquei o limite direito sobre a linha da margem. A margem ficou perpendicular ao plano da folha e o retângulo "mergulhou" para trás. De seguida fiz uns rebordos com as sobras do papel, a fim de preencher os espaços vazios entre a folha e o *pop up,* por cima e por baixo. Colei-os com fita cola do lado oposto e pintei os espaços do rebordo que ficaram na face do desenho. Voltei a dar outra camada de pintura da mesma cor a toda a superfície. A palavra usada: ouvir.

Por último, utilizei um desenho que já tinha feito há algum tempo. Andava a explorar a forma com lápis de pastel de óleo. Desenhava, apagava e voltava a desenhar, até que o desenho me levou para uma forma retangular irregular, subjacente à tentativa de apreender processualmente a composição. Assim, cheguei a um ponto onde a forma me parecia concretizada. Decidi usar a palavra "forma", desenhando-a por baixo. Subjacente a esta ideia, conjugava a própria "forma" do desenho, a ter por qualquer consideração visual, com a palavra que significa, que pontua, /forma/.

Considerações

Foi com esta série que debrucei, de um modo mais significativo, ideias respetivas aos hiatos entre significado verbal e imagem. Os desenhos relembravam a "Traição das imagens" de René Magritte. (1929) Todavia, ao invés do autor, o objeto não tendera a mostrar algo figurativo para então o passar a negar como coisa. Mostrava, por outro lado, um espaço fechado e referia-o com palavras, sobre a questão tautológica entre texto e imagem.



Imagem 40. René Magritte. *A traição das imagens. 1929.* Fonte: Museu de Arte do Condado de Los Angeles. (unframed.lacma.org)

Neste sentido, comecei a esboçar o que viria a ser esta série em junho de 2023. Primeiro, fiz uns desenhos, no meu ateliê, em que desenhava igualmente um retângulo ao centro com as pontas arredondadas. De seguida, inspirado por um trabalho de Marcel Boordthaers, um dos seus «poemas industriais», comecei a usar a expressão "fig.1" (como se, por ventura, viesse a designar alguma coisa). Fi-lo, porém, ao centro do retângulo. De seguida, recortei o retângulo inteiro da folha com um x-ato, virei-o ao contrário e colei-o do lado de trás com fita cola. A expressão "fig.1" ficava de pernas para o ar, marcando o movimento de inversão, sem sequer designar nada.

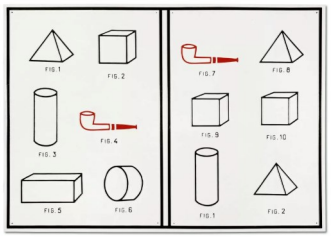


Imagem 41. Marcel Broodthaers. Livro de ardósia ou cachimbo e formas académicas. 1970. Fonte: Wiels, Centro de Arte Contemporânea de Bruxelas. (www.wiels.org)

Não obstante, cheguei a um ponto em que, entre maio e junho, já só repetia esta ação, de forma mecânica e copiosa, como que a negligenciar o esgotamento dessa ideia.

Foi aí que decidi acrescentar uma palavra a "fig.1": "fig.1. signo." Por sua vez, como título "fig.1 signo (sombra)" (que mais tarde me levou a usar essas palavras num dos desenhos da série). Percebi que abria uma nova possibilidade de conjugações entre o "ecrã" e a sua "legenda", segundo uma taxonomia, trabalhada ambiguamente no sentido poético.

Logo, existiam intenções de apreender a forma e o signo numa problematização que nos fora mostrada pelos vários exemplos descritos.

Refletindo sobre determinadas ideias relativas à écfrase e ao jogo de representação entre imagem (coisa) e signo verbal (alusão da coisa), podemos atender que

> "Olhar a écfrase [e o universo partilhado entre imagem e palavra] é olhar para a representação ilusória do irrepresentável, mesmo quando a representação se permite a mascarar como signo natural, como se pudesse ser um substituo adequado do seu objeto.(Krieger cit. por Medina, 2010, trad. nossa)

Assim, apresentámos objetos e palavras que a eles se associaram com os quais se produziram constantes polissemias. A palavra esteve por baixo como que a vir

após, a decorrer e logo a caraterizar (pelo menos para a leitura do espaço ocidental).

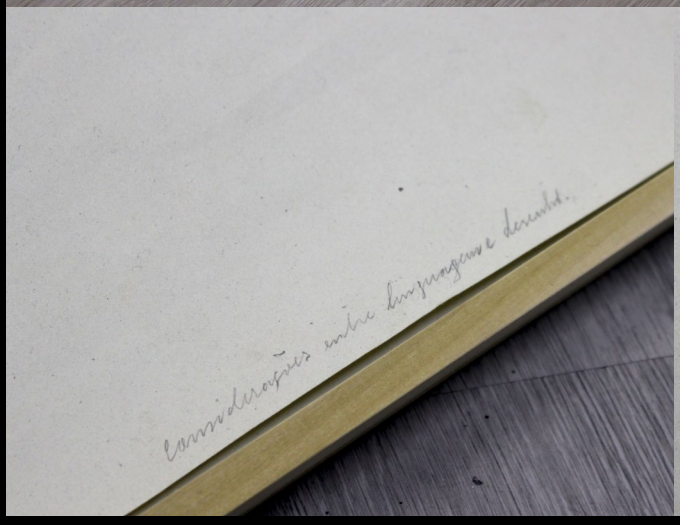
Perguntemos, segundo o jogo de linguagem de Wittgenstein, como encarar a relação descritiva da palavra em dissonância com uma mudez aparente do retângulo. Da[s] palavra[s], talvez possamos afirmar "[que] designam aquilo que (…) não pode ser destruído; o que permanece imutável [logo] o que ao pronunciarmos a frase já temos em mente"(Wittgenstein b, 2002: 222). Sobre as inerências do jogo, "[tenhamos, por sua vez] na consciência uma ideia [imanente] do que é explicado. Isto é, um padrão [uma familiaridade exposta às regras de um jogo] ou uma imagem "(Wittgenstein, 2002 b: 233), pela convivência já tão historicamente considerada entre imagem e palavra.

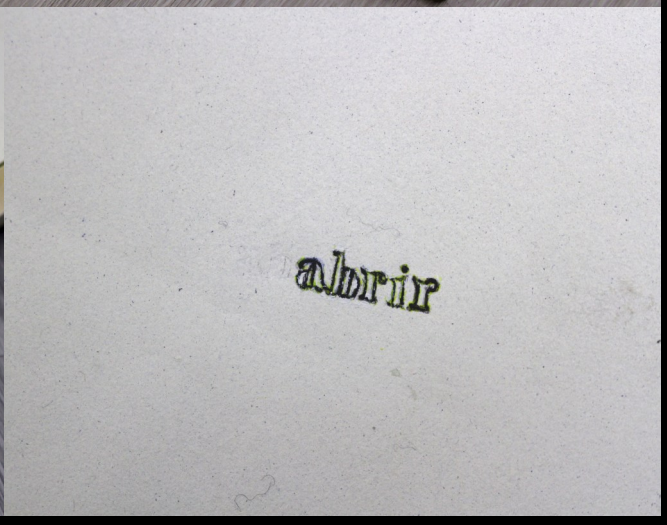
O retângulo e a palavra passam a conceber, no domínio do aparente, uma disposição particular das codificações entre o desenhar com a linguagem. Existem e partilham essa convivência na disposição, sem que uma venha implicar o significado da outra. Nesse entender, informam e corroboram esses contágios entre o que é visível e passa a tornar-se outra coisa, e o que é legível e, eventualmente, se passa a tornar outra coisa.

3. *Objeto em Celebração dos 50 anos do 25 de Abril*

Capa







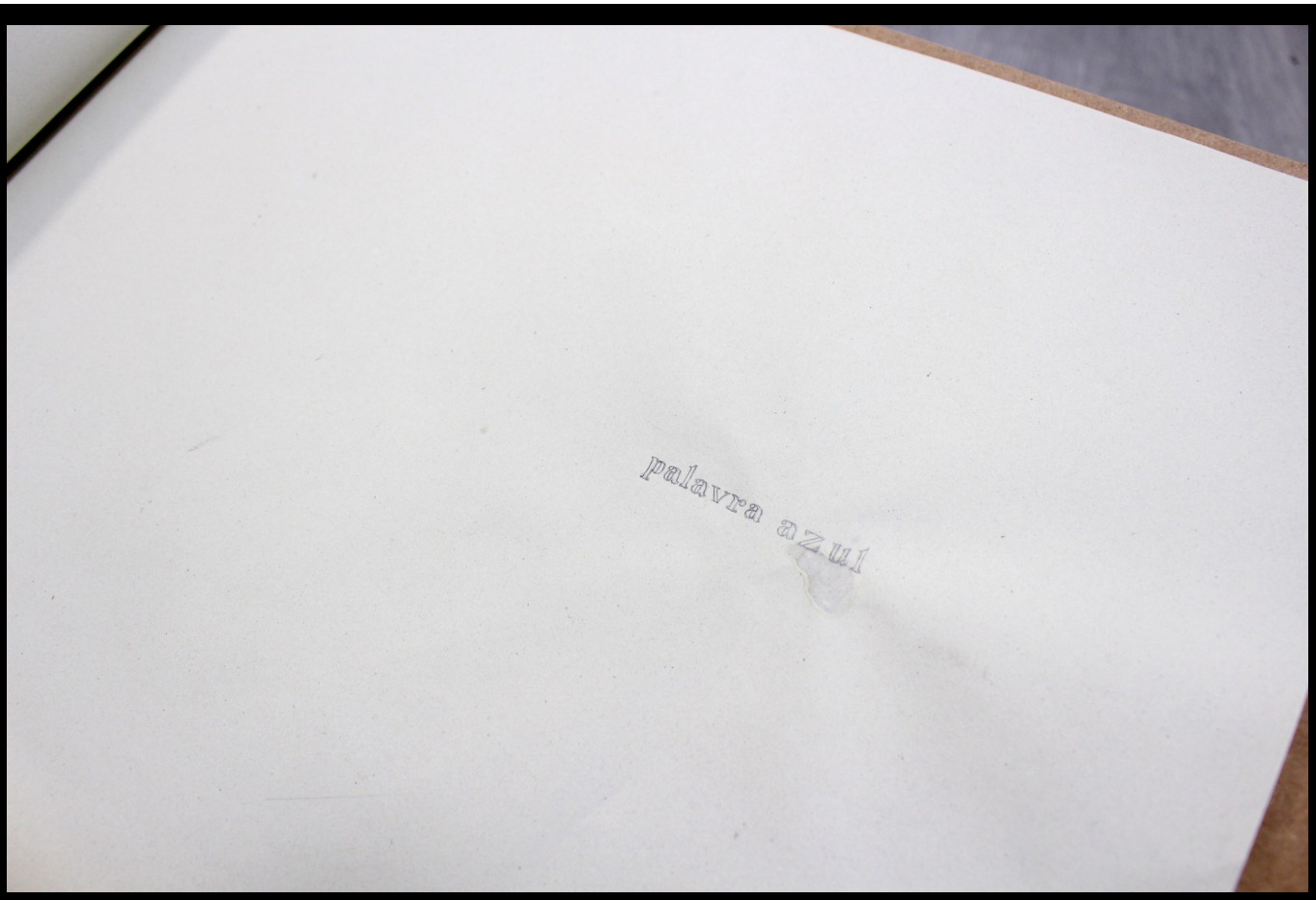


Página 1 e 2



Página 3 e 4

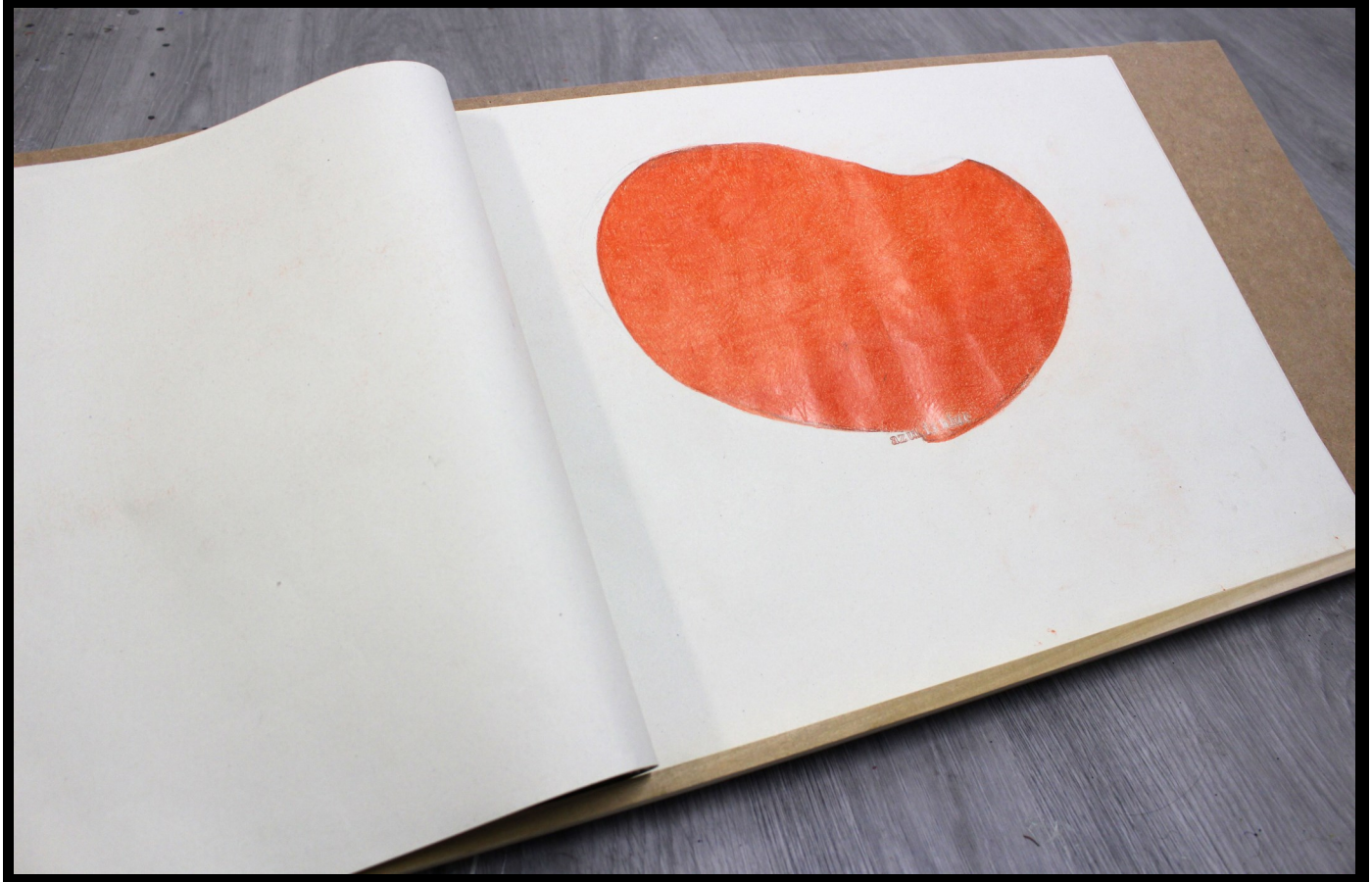




Página 5 e 6



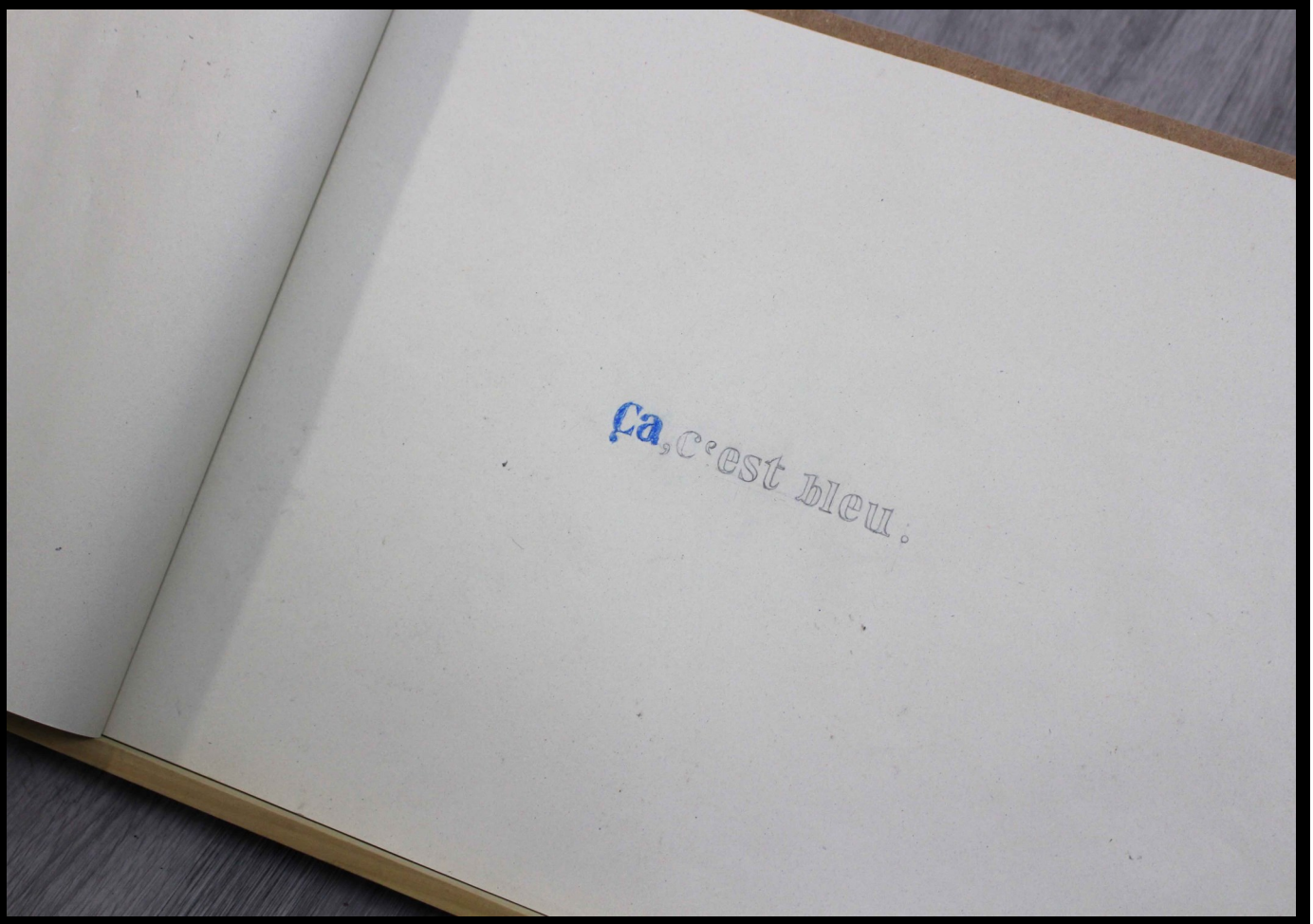
Página 7 e 8

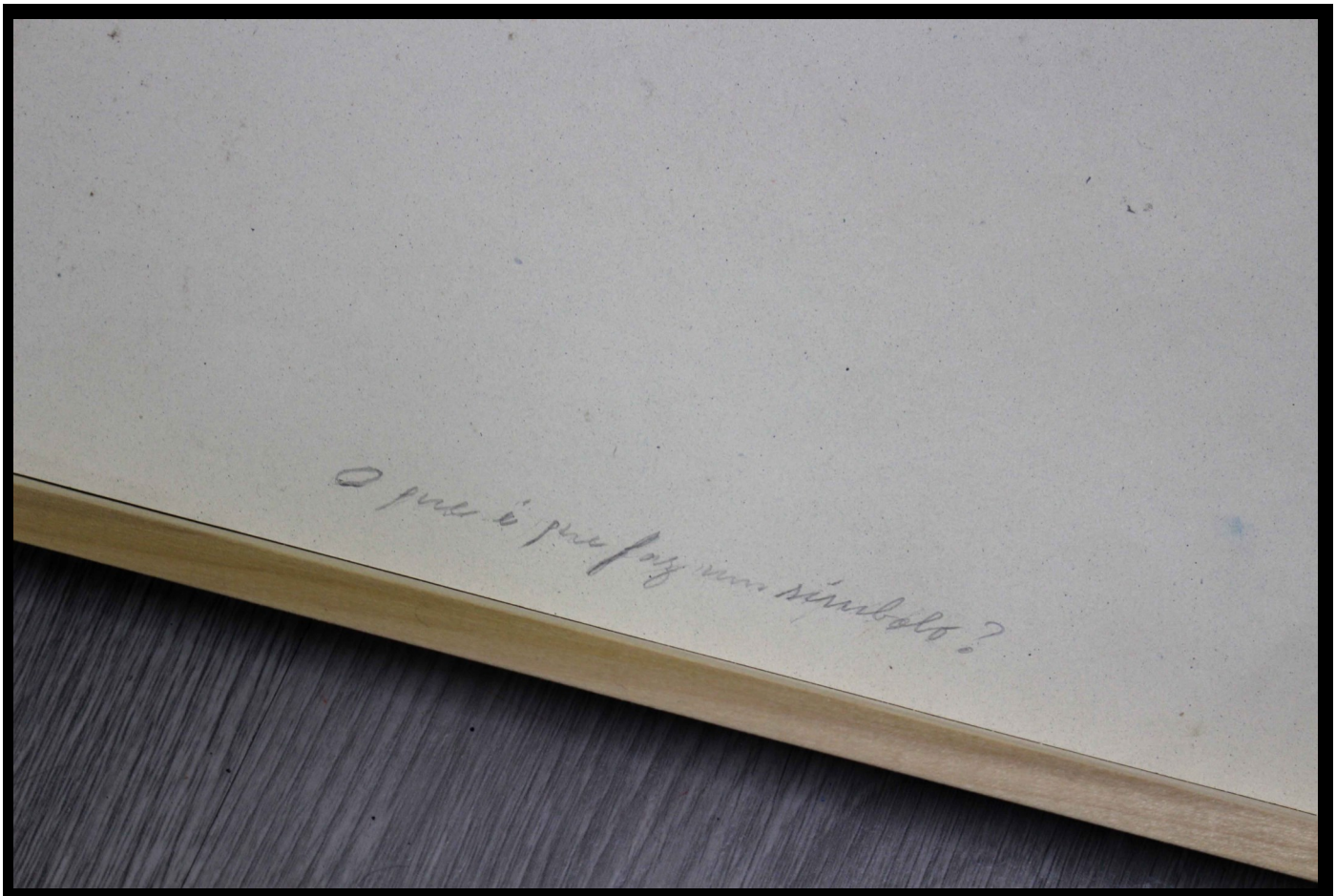




Página 9 e 10







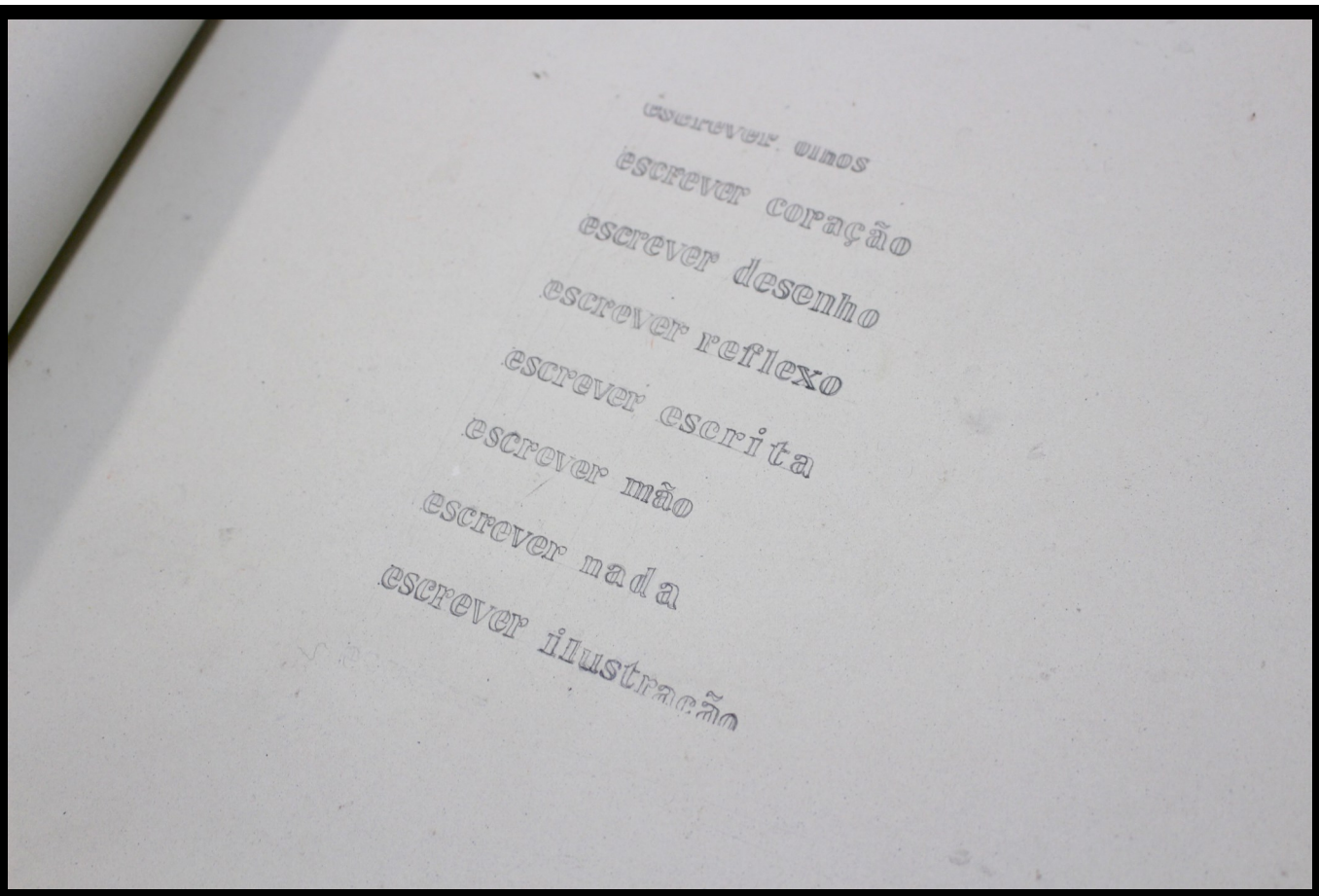
Página 11 e 12



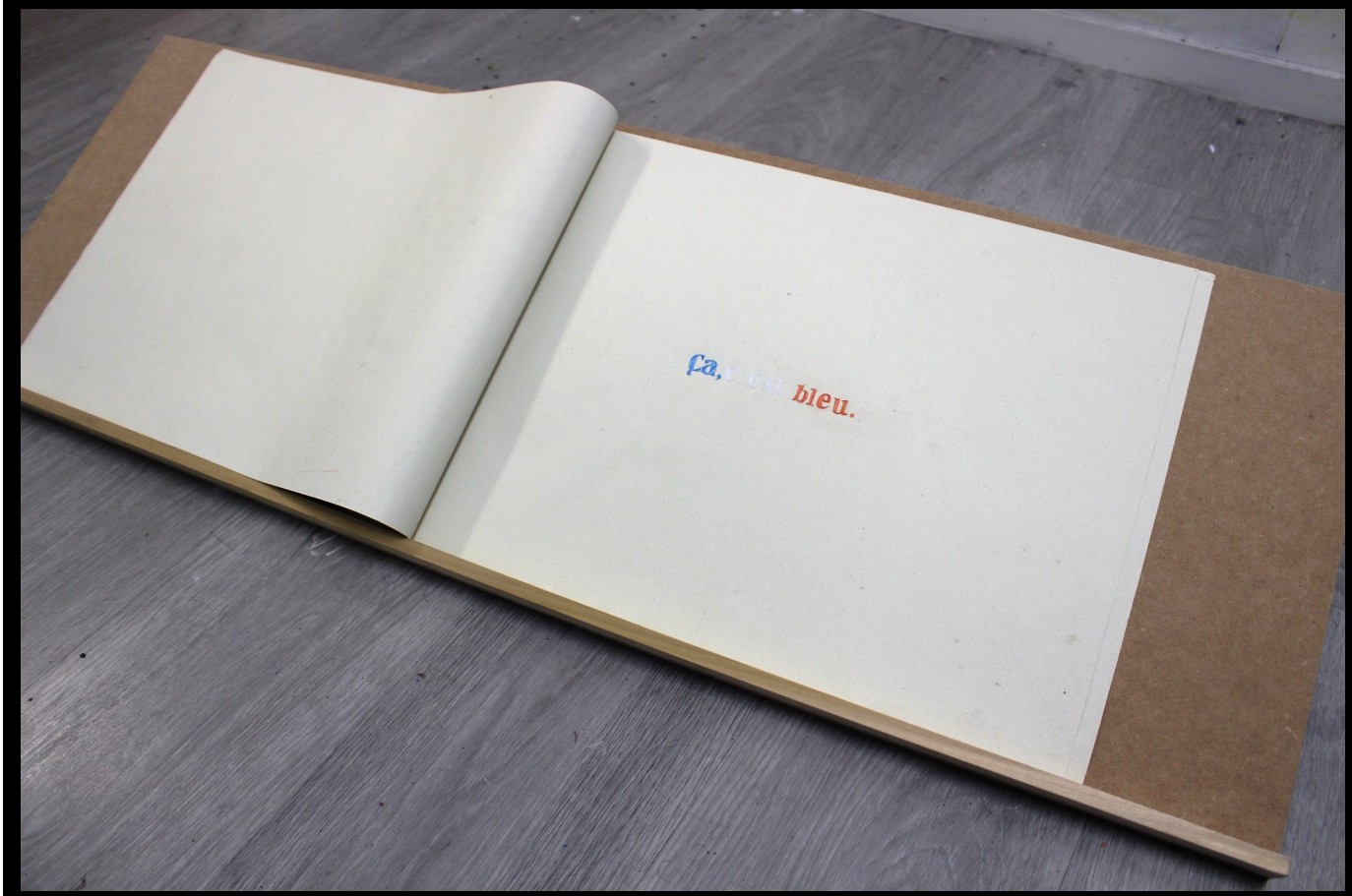


Página 13 e 14





Página 15 e 16





Página 17 e 18



“Objeto em celebração dos 50 anos do 25 de abril de 1974.” Janeiro a fevereiro, 2024. Livro de artista. Papel de cenário, acrílico, lápis de cor, grafite e molas. 35x98cm. Suporte em mdf feito por Carlos Novais, Carpintaria Novais, 15x38x103cm.

Colorir
Desenhar
Escrever
enquadrar
Folhear
Jogar
Macerar
Modificar
Preencher
Prender
Recortar
Repetir
Traçar
Construir um suporte
Colocar

Cor
Frase
Livro de Artista
Mancha

Procedimento

Este objeto foi produzido para a XXIII edição da Bienal de Cerveira, que teve como tema os 50 anos do 25 de abril de 1974. Sendo que o prazo para submissão era até meios de fevereiro, pensei em produzir este projeto nos finais de janeiro, pelo que não tive demasiado tempo para o formular. Foi, por esse motivo, desenvolvido muito em consonância com a investigação já levada a cabo, na construção de jogos de linguagem. O trabalho não foi selecionado. Não obstante, pensei nele sempre e simultaneamente como proposta académica.

Deste jeito, comecei por pensar em fazer um grande livro de artista. Queria expô-lo no chão.

Pensei em usar o papel de cenário já habitual. É um material não muito nobre, relembrando também as sensações frágeis (e quentes) do papel de jornal e o sentido democrático associado. A ideia que até aqui me suscitava para o livro era a de fazer algo sobre a representação dos signos verbais, trazendo reflexões sobre os papeis simbólicos e da representação do Estado relativas ao regime fascista.

Assim, uma colega deu-me a ideia de começar o livro com um pequeno jogo de linguagem: escrever na primeira página a palavra “abrir”, em pequeno, por trocadilho com “abril”.

Desenhei as letras, manualmente, copiando-as, igualmente, do dicionário. Depois, pintei o contorno das letras com camadas de acrílico amarelo e preto tricromático, disfarçando os excessos de tinta com um outro matiz igual ao da folha. Decidi fazer esta primeira página de maneira que a capa ficasse com o avesso da folha.

O dicionário usado para copiar a tipografia continua a ser o mesmo.

Ou seja, o papel de cenário leva uma camada de goma de um dos lados, ficando o avesso sem uma textura tão macia.

Prosseguindo, colocámos as primeiras duas páginas em branco, ao abrir-se o livro. Nas páginas a seguir, a informação dos desenhos passou a estar sempre do lado direito. Deste modo, na página decorrente, decidi desenhar a expressão “palavra azul”, (numa oposição contextual ao lápis azul da censura do Estado Novo). Foi copiada ao dicionário, como aliás todas as restantes, mas, desta vez, apenas com grafite (que não tem cor, preservando-se apenas, da expressão em questão, o signo).

Na próxima página repetiu-se “palavra azul” desta vez com a palavra “palavra” desenhada com lápis de cor azul e a palavra “azul” desenhada a vermelho. Neste momento, tinha já refletido que o livro encetasse desta forma, pensando em usar outros jogos de linguagem com uma disposição próxima à série “A Profissão da Pintura” (palavras por baixo de retângulos). Contudo lembrei-me que poderia relembrar motivos contrários às intenções pretendidas. Poderia ir ao encontro dos sentidos de posse sobre as Colónias, segundo a ideia de se circundar um espaço no mapa, atribuindo-lhe designações de propriedade. Experimentei ainda um desenho em que representei o retângulo recortado, mas não continuei. Então, com a folha em branco à minha frente, surgiu uma ideia momentânea – fazer uma grande forma redonda, com curvas côncavas e convexas, e pintar o seu espaço a vermelho com lápis de cor. A mancha levou muito tempo a ser totalmente preenchida. Na parte inferior da forma, ainda dentro dela, ao centro, desenhei “azul is blue” (azul “é azul”), pelo que só depois cobri a forma a vermelho, deixando as letras destacadas sem pintar.

Nessa medida, além da contradição entre o enuncidado e a cor da sua representação, presentificou-se uma alusão contextual. De facto, dizer que algo é “blue”, na língua inglesa, é mencionar, igualmente, o sentimento de tristeza e de saudosismo.

De seguida, este processo foi-me sugerindo outras ideias, ainda na continuação do percurso. Lembrei-me de desenhar a frase “Ça, c’est bleu”, com “Ça”, “isto”, pintando em azul e as restantes palavras a grafite, apenas em contorno.

Usei a língua francesa em jeito de provocação, sendo esta língua, por oposição à inglesa, arquétipo exaltado na ditadura do Estado Novo. A formulação da frase levou-nos mais uma vez “[À] Traição das Imagens” de Magritte. Na página seguinte, repeti “Ça c’est bleu”, da mesma forma. Só que, desta vez, o “Ça” está em grafite e é “bleu” que está pintado, a vermelho.

Depois disto, na página decorrente, desenhei palavras que seguiram em várias linhas, como já havia planeado, no início do projeto, no momento em que alinhavava genericamente o que iria compor o livro. Cada linha começava com a palavra “escrever”, acrescentando uma outra palavra em cada uma das linhas.

A partir deste momento, faltava-me, de facto, algo para fechar o livro. Um amigo meu lembrou-me que podia acabar com o mesmo “Ça c’est bleu”, desenhado da mesma forma. Todavia, agora “Ça” estava pintado de azul, “c’est” de

branco e “bleu” de vermelho. Lembrava a bandeira francesa e as cores da monarquia portuguesa.

Para cumprir a ideia do livro estar no chão, decidi construir um suporte, em plano de rampa, que ficasse rente ao solo. Nesse suporte, o livro pôde ser folheado. Quanto às costuras do livro, primeiro colei as folhas com fita cola de plástico, sendo que aparentaram descuido. Então tentei coser, mas a costura ficou não muito direita. Por último, prendi o livro com molas pretas. As molas foram apenas para auxiliar a produção do livro. Não obstante, gostei do quão o livro se tornou num objeto ainda mais processual.

Considerações

Este projeto sinalizou um momento particular de reflexão, no contínuo da investigação. O facto de ter um tema específico, regulamentado no concurso, ao qual decidi atender, permitiu uma eficaz reflexão sobre o contínuo do projeto que fui levando a cabo. Isso tendo em vista que, de facto, consegui mobilizar aquilo com que trabalhava a partir de um mote, cujo tema tinha muito para assimilar. Refiro-me às questões dos jogos de linguagem sobre os considerados signos do Estado salazarista, pelos quais refleti no papel do que é ou poderá fazer/representar um símbolo.

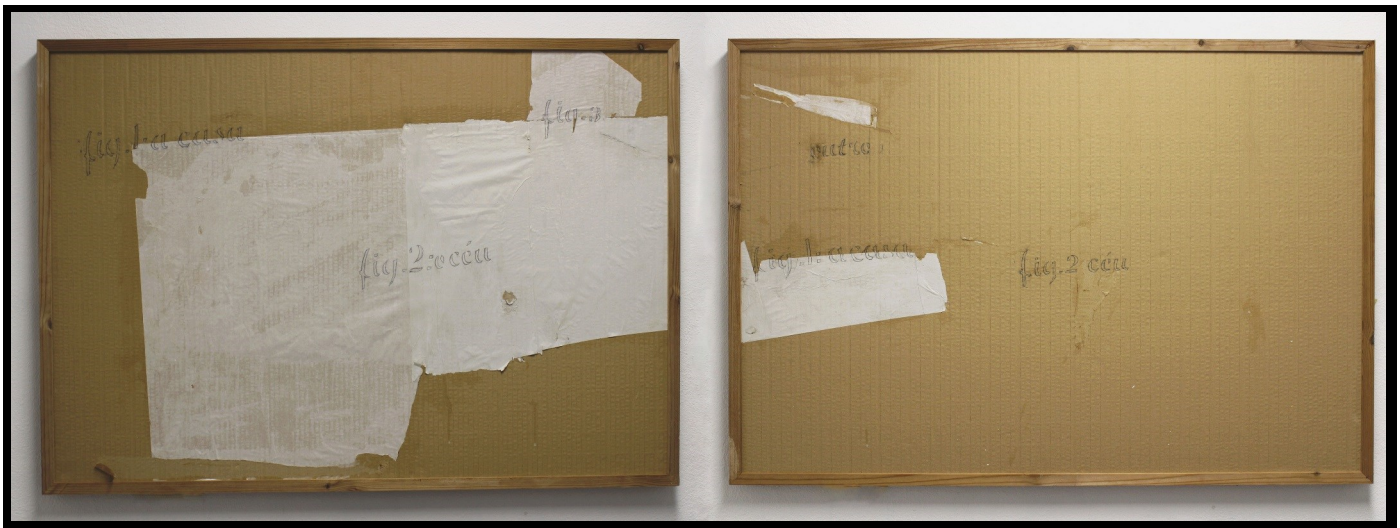
As ideias contidas, mais uma vez, na obra ”A traição das Imagens” de Magritte tiveram um papel importante nessa definição. De facto, estimularam a reflexão sobre o que é a representação de um signo, especificamente no que toca a soberania dos ditos sentidos de propriedade identitária afetos a capacidades simbólicas.

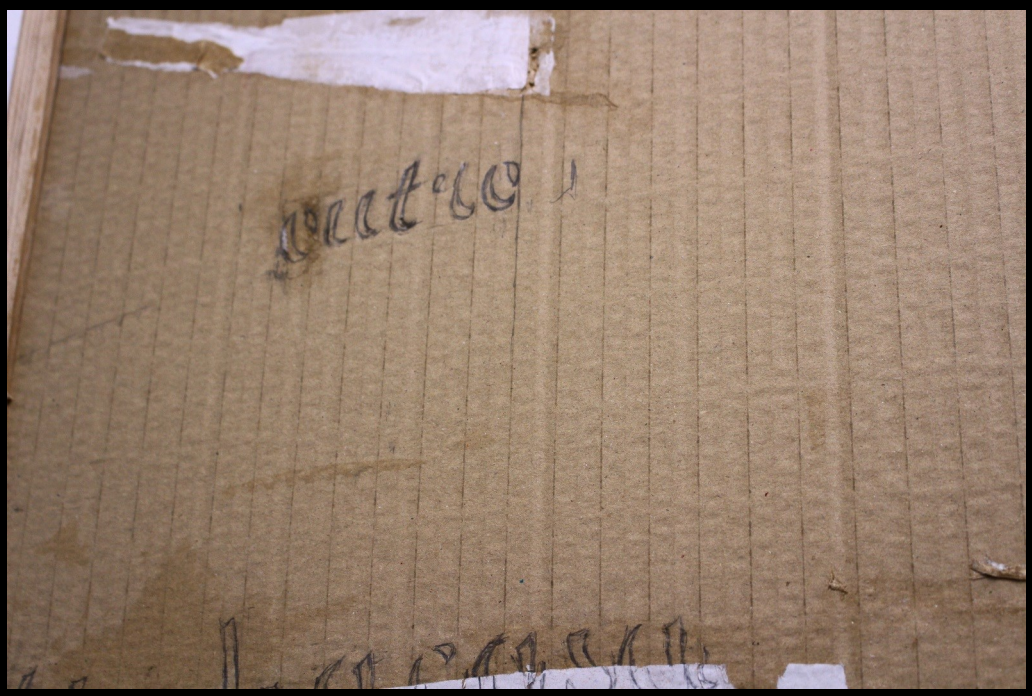
Nesse sentido, o ter usado “palavra azul”, como “azul is blue” como “ça cést blue” (segundo a oposição entre o que diz e como é representado) tornou-se repleto de significados simbólicos, que remontaram a esse mesmo contexto histórico sobre a língua e a nacionalidade como patriotismo, ao que o trabalho se pretende opor.

Subjacente às ideias de identidade coletiva, este trabalho surgira como questionamento em torno da futura controvérsia do caso do logótipo, na destituição do trabalho de design de Eduardo Aires. De facto, o assunto já vinha a ser discutido na Assembleia da República no momento do projeto. Assim, os jogos entre a dita “palavra azul” e a cor azul ou vermelha ou branca da palavra fizeram sali-

entar esta ludicidade, contudo enformada por uma tónica política. Levantaram–se propostas do que eventualmente podemos considerar sobre as palavras. Em última instância, queremos escrever, ler, folhear, pensar e brincar, pelo que o livro, escrito e desenhado, sugere possibilidades ao invés da censura.

4. Fig.1 a casa fig.2: o céu fig.3 outro fig.1:a casa fig.2 céu.


fig.2 cóu
fig.2 cóu



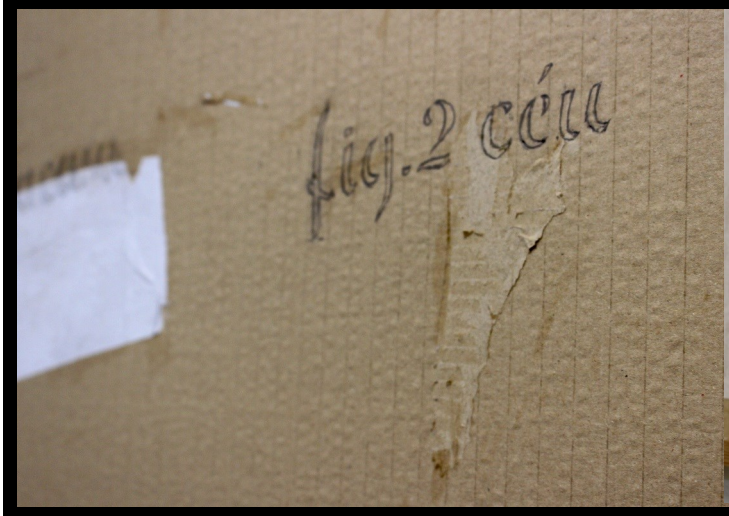

fig.2 cóu



Fig.1 a casa fig.2 o céu fig.3 outro fig.1 a casa fig.2 céu. Junho de 2023. Díptico. Colagem, grafite e acrílico sobre cartão e moldura de madeira feita por Carlos Novais, na Carpintaria Novais. 2x70x100cm.2023.

Aguar
Aproximar
Colar
Afixar
Desenhar
Emoldurar
Esboçar
Experimentar
Medir
Manchar
Recortar
Reproduzir

Procedimento

Noutro momento do projeto, decidi criar um díptico formado por dois suportes de 100x70cm. Nesse sentido, escolhi palavras para serem desenhadas nesses dois cartões.

Fiz um esboço, no Adobe Illustrator, sobre a disposição dos conjuntos textuais que compõe a imagem. Os conjuntos foram “fig.1. a casa” e “fig.1: o céu”, ainda no primeiro desenho. De seguida, houve um que se leu repartido e com espaço entre os subconjuntos. Ou seja, “fig.3” ficou no canto superior direito do primeiro desenho e a palavra “outro” no início do segundo, muito próximos. Depois, repeti o conteúdo dos primeiros dois conjuntos, no segundo desenho, com uma pequena diferença. Ou seja, “fig.1. a casa” passou a levar dois pontos atrás de casa e, em vez de “fig 1: o céu” lemos “fig.1: céu”. As palavras do esboço foram escritas, no programa, com o tipo de letra “Script MT Bold”.

A ideia inicial fora que os dois desenhos ficassem parecidos. O primeiro seria, porém, feito com colagens sobre cartão e o segundo a tinta de óleo. Usar-se-ia tanto papeis claros, como matizes de branco e grisalha com o óleo.

A partir daqui, senti que, se trabalhasse os dois objetos com os mesmos materiais, poderia emergir outro sentido de síntese, exposto à imagem do díptico. Decidi, portanto, fazer os dois objetos em cartão.

Se, quanto à primeira ideia, o cartão iria ser quase todo coberto, pensei, agora, em deixar várias partes do cartão visíveis. Comecei por desenhar as palavras, com lápis de grafite 3B, por observação do esboço. No resultado final, ainda se viram algumas linhas preparatórias. Nesse momento, refleti sobre deixar o cartão intacto, apenas com as linhas de grafite que compõe as palavras. Contudo, a colagem prevaleceu, a fim de um diferente impacto plástico.

Olhei em volta do meu ateliê. Comecei, por conseguinte, por usar um papel vegetal encontrado. Fui pondo-o, inteiro, sobre a superfície e recortando-o a fim de cobrir uma área, ainda grande, do primeiro desenho. Colei o papel com cola branca diluída, manchando o cartão. Como era transparente, decidi decalcar as letras por cima, logo que tivera secado. O pedaço de papel não cobriu, porém, toda a parte de “fig.2: o céu”. A cola branca formou tonalidades mais escuras,

que permaneceram após a secagem.

Prosseguindo, no canto superior esquerdo, decalquei igualmente a parte que cobriu o conjunto de letras respetivo, finalizando as palavras. Prosseguindo, colei um outro pedaço de papel, desta vez, de jornal. À medida que colava foram ficando rugosidades e volúmes de ar. Tive de decalcar o resto do conjunto "fig.2.: o céu" que ficou coberto com este novo papel. Para que o "2" sobressaísse, pintei-o com uma camada fina de branco titânio acrílico.

De seguida, recortei um outro pequeno pedaço do papel vegetal. Pus por cima de "fig.3" e decalquei essas palavras. Houve uma parte de "fig.3" que ficou por baixo do último papel. Então, recortei as pernas do "f" do "g" e do "3". Fiz o oposto com o pequeno fragmento que encaixou, deixando as pernas em positivo. Assim, encaixei o fragmento, com as suas pernas em positivo, nas subtraídas ao papel grande. Só a perna do "g" foi subtraída. A cola continuava diluída.

Fui, na medida deste trabalho, construindo mais pormenores de tonalidade e de textura, com colagem e cola manchada.

Pus, então, mais um bocado de papel de jornal em "fig.1: a casa", mas no segundo cartão. Desta vez, decalquei as letras criando um arrastamento para a frente, em relação à disposição no cartão.

Pus, inclusivamente, uma pequena camada mais fina de cartão sobre o próprio, bem por baixo de "fig.2 céu". Deixei secar, e decalquei a perna do "c", que ficou sobreposta.

Para finalizar, no desenho do lado esquerdo, rasguei ainda um pouco do papel sobre o cartão, na largura em baixo, deixando a ponta em suspenso.
Encomendei molduras
de madeira para ambos os cartões. Expu-los, por fim, na parede, um ao lado do outro, com o espaço entre eles correto face à organização ideal do díptico.

Considerações

Fiz este trabalho para a 5ª edição do "Trees Outside the Academy", exposição que se realiza há já seis anos, no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitetura (CAAA), em Guimarães. Nesse momento, já trabalhava com colagem há algum-tempo.

Queria, porém, em primeiro lugar, elaborar o primeiro trabalho com colagens e o segundo em óleo sobre tela. As palavras repetiam-se nos dois desenhos, projetados para ser visualmente parecidos a olho nu, porém envolvidos nessa grande mudança física.

Assim, tanto a "casa" como o "céu" eram dois significantes que, ao repetirem-se, foram feitos para variarem nas tonalidades conceptuais, afetas aos dois corpos plásticos. Por último, a palavra "outro" "flutuava", no início do segundo trabalho (como que à procura da sua associação a "fig.3").

Contudo, na altura de fazer os trabalhos, ao mudar os materiais para dois cartões, tornou-se subjacente uma corporalidade do desenho, porque sendo o cartão um material com determinado peso visual, ainda acrescentava duas molduras de madeira da mesma cor. As madeiras faziam-nos ter um destacamento tridimensional em relação à parede.
Esta fisicalidade do desenho ressaltava então a ideia coesa de um díptico, feito com os mesmos materiais, com um magnetismo entre ambos. As colagens dos dois objetos foram feitas com eles um ao lado do outro, nas posições relativas para o díptico, para que surgisse essa harmonia. Além do mais, havia uma comunicação entre "fig.3" e "outro", ambos em cada um dos desenhos.

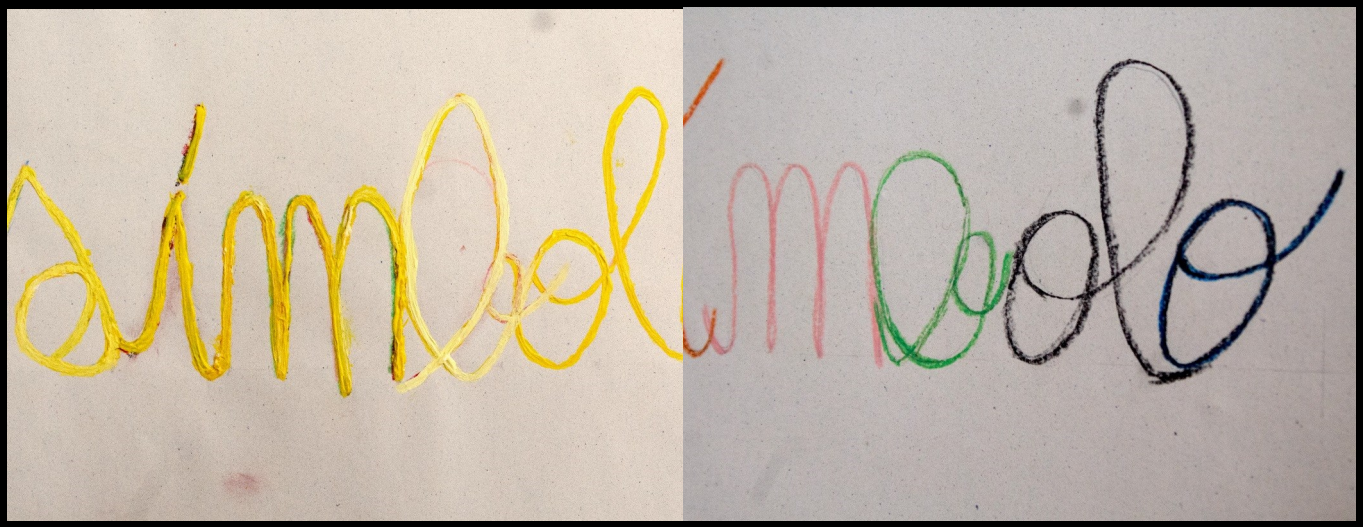
Deste jeito, as palavras "casa" e "céu", comuns à existência de qualquer pessoa, tornavam-se, uma vez mais, postuladas pelas suas inscrições significantes, além de um significado muito analisado. É nesse sentido que se conjugaram a "outro", a outra coisa, que é sempre outra entidade. É também por aí que então ganharam o seu peso sobre um suporte tão pouco nobre como o cartão. Assim, ressaltámos a falta de nobreza do trabalho como a sua volumetria e horizontalidade enquanto caraterísticas físicas como simbólicas. Ou seja, estamos, de facto, a convocar os sentidos do espectador, em diálogo com as marcas textuais.

5. Série *(Re)unir.*


símbolo
símbolo
símbolo
símbolo
símbolo
símbolo





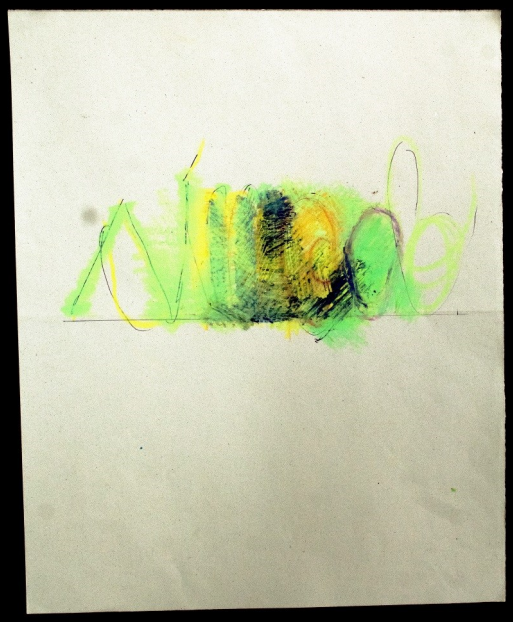




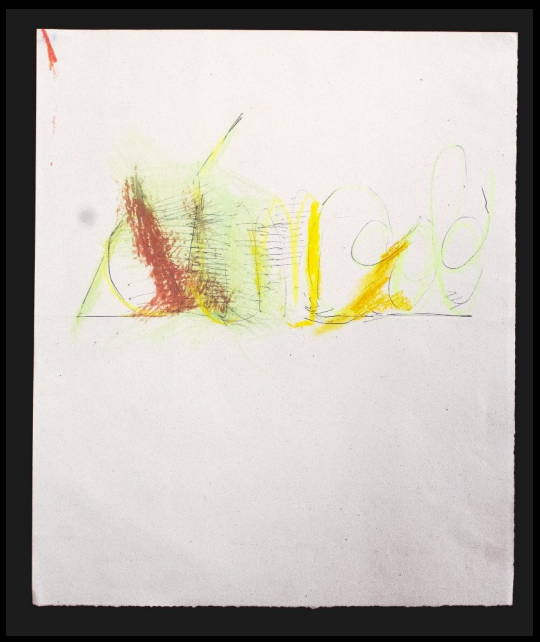
















Série de 18 desenhos sem título da série (Re)unir, em papel de cenário. Novembro de 2023 a fevereiro de 2024. Várias técnicas mistas pelas quais recurso a materiais como pastel de óleo, acrílico, óleo, lápis de cera e esferográfica. 25x30 cm.

Esta série de trabalhos reúne desenhos em que a escrita manual e o gesto do desenho se fundem. Os desenhos partiram de linhas desenhadas, trabalhadas de acordo com a sua simplificação máxima. Evoluíram, contudo, para o preenchimento de formas assim como para várias texturizações, surgidas em serendipidade.

Comecei este trabalho, num dia de novembro de 2024, no meu ateliê, a partir de uma vontade já mais antiga. Estava em questão um desenho sem título de Ângelo de Sousa, pelo qual tinha bastante interesse. Já tinha inclusive feito desenhos a partir dele, noutras instâncias, sendo que nada me tivera agradado, dada a complexidade da sua síntese. O desenho consistia na palavra "Ângelo", feita com lápis de cera, sem acento circunflexo. Cada uma das letras é feita com uma cor diferente, em caligrafia.

De um modo distinto, interessou-me usar a palavra "símbolo", trabalhada de forma semelhante ao desenho de Sousa.

Contudo, a primeira ideia dizia também respeito a experimentar com mais do que uma palavra. Assim, no início, fiz também desenhos com a palavra sombra e com uma conjugação dessa com a palavra signo.

O primeiro desenho que fiz dizia respeito à palavra símbolo, trabalhada com linhas de várias cores para cada uma das palavras. Fiz um desenho em papel de cenário e outro em papel fabriano rosaspina, a partir de folhas que já tinha recortadas para outras circunstâncias. Os desenhos ainda não me interessavam. Chegar a um estado de poder dentro da simplicidade era efetivamente exigente. Assim, movi-me então para o desenho da palavra sombra. Foi desenhada com barra de grafite, de forma carregada. Repeti mais do que uma vez. No outro desenho da conjugação de "signo" com sombra, primeiro desenhei a palavra sombra a grafite, de forma carregada. Depois risquei por cima com lápis de cor branco, a fim de dar esbatimento e gordura à grafite. Por último, desenhei a palavra signo por cima, com linhas que se sobrepunham de lápis bege e branco.

Depois deste momento, decidi enfocar os primeiros desenhos apenas na palavra "símbolo", o que acaba por fechar exclusivamente a série.

Estes desenhos foram feitos em papel de cenário, de, aproximadamente, 25x30

Caligrafar
Centrar
Cobrir
Colar
Cortar
Desenhar
Escrever
Manchar
Medir
Ocultar
Pintar
Re-aproveitar
Sulcar
Traçar
Esfumar

Aparas
Empastamento
Linha
Mancha
Poeira
Textura

cm. Para chegar a este suporte, dobrei papeis de 50x35cm, que retirei de um masso. De seguida, rasguei o papel pelo vinco da régua, pousada sobre a dobra.

Comecei, então, por fazer esboços no que concerne a insistência face à palavra "símbolo", paralelo às outras, deixadas para trás.

Nesses primeiros, usei lápis de cor e lápis de pastel de óleo. A partir daí, comecei a fazer os desenhos de forma mais efetiva.

Com efeito, iniciei o processo dobrando o papel, recortado como descrito, ao meio. A zona do vinco marcava a linha onde fui desenhando. Fiz, igualmente, pequenas margens horizontais, com linhas de grafite. Estas marcaram os limites onde começava e acabava o desenho. O desenho tornava-se exigente, dado necessitar de ser tão direto e sem sobreposições de informação. Ainda não me agradava. Fui, então, explorando outras potencialidades, deixando a primeira em *stand by*. Desenhei a palavra com lápis de cera e esfreguei com o dedo. Por cima pintei com acrílico, com duas tonalidades de amarelo, um amarelo primário e outro com bastante branco. Posteriormente, voltei ao primeiro processo, sendo que, desta vez, consegui um desenho que me agradou. A partir daqui, fui continuando a desenhar apenas com sinais objeto (ou seja, com uma linha aberta e contínua a formar a palavra). Explorei, por conseguinte, diferentes contrastes tonais, diferentes espessuras de linha e a conjugação de mais que um material para a levar continuadamente.

A partir daqui fui experimentando gradualmente texturas. Comecei por colocar aparas do lápis de pastel de óleo sobre o papel, esfregando com o dedo até manchar. A poeira dialogava com a linha, que ainda se mantinha coesa.

Experimentei ainda o preenchimento da linha com manchas. Nessas manchas, fui isolando espaços, tornando as letras mais irregulares e feitas de formas diversificadas.

Por sua vez, se, no início, a linha seguia em continuação, cheguei a uns últimos em que a interrompia, assumindo texturizações. Essas linhas eram feitas sem firmeza, com esferográfica preta. Por cima, manchava com pasteis de óleo e sulcava com lápis algumas linhas ao mesmo.

Continuava, não obstante, a manchar, a riscar e a traçar linhas por cima das texturas. Estas eram maioritariamente de pastel de óleo.

Considerações

Esta série de trabalhos reúne desenhos em que a escrita manual e o gesto do desenho muito especificamente se fundiram. Foi, para o efeito, importante a escolha da palavra. Um "símbolo" está sempre por algo que significa. É uma forma convencionada de produzir significado, como aliás já se viu. Logo, para recebermos um símbolo, é preciso considerarmo-lo pela convenção que o produz e contextualiza. Contudo, nestes desenhos, o "símbolo" permaneceu, mais uma vez, sobre a inscrição significante da palavra que é, de facto, elemento simbólico, já que as palavras são convencionadas em cada língua. Assim, estes símbolos não significam além desta sucessiva continuação sobre o vestígio significante, pelo que desenho e escrita vão produzindo sempre imagens novas e diferentes, aquém da mesma palavra. Variações que então chocam com o atracar nessa mesma palavra.

Deste modo, acabei os desenhos, quando senti que já tivera desenvolvido meios gráficos que tornava pertinente esta aproximação. Ou seja, terminei quando a realização já se tornava mais sistemática do que premente de procura.

6. Palavra Sombra.



Link para aceder ao trabalho:

https://youtu.be/_8yPIfWNtPA

“Palavra sombra”. Vídeo digital sem som. 58’’. Novembro e dezembro de 2023.

Aproveitar
Decorrer no tempo
Prolongar
Duplicar
Editar (no computador)
Experimentar
Expor
Iluminar
Oscilar

Cinza tricromático
Digital
Filtros
Subtil

Este objeto foi feito no início do segundo ano de Mestrado, em novembro de 2023. É um vídeo digital, sem som.

Interessou-me uma imagem que parecera não avançar, verificando-se apenas mudanças subtis. Ou seja, uma imagem no tempo-espaço, aparentando, por exemplo, ser próxima à oscilação luminosa de um painel de luz. A primeira forma que pensei para abordar esta situação foi a de colocar uma infinidade de desenhos manuais, em catadupa, no editor de vídeo. Para tal, desenhei a palavra sombra sempre com a mesma tipografia, tamanho e posição, em cada uma das folhas, recortadas com a mesma área. Cada um dos desenhos era cinzento tricromático, pintado a acrílico, de forma opaca. Verificava-se também uma potencial diferença de tonalidade do fundo para o preenchimento das letras. O contorno das letras era de grafite.

De qualquer das formas, quis explorar ainda outras formas de conceção. Dessa forma, comecei esboços com sobreposições das cores primárias, em aguarela. Refleti que pudesse fazer essa experiência, a fim de uma maior variação cromática, com as camadas diluídas. Contrariamente ao esperado, o resultado não me agradou. A imagem, assim que percecionada pela catadupa dos frames, não permitia grandes manipulações nem ajustes.

Percebi, a partir daqui, que o digital seria a melhor solução para atingir uma informação mais subtil.

Desse modo, no *Adobe premiere*, defini um frame no qual escrevi, digitalmente, a palavra sombra. Com esse mesmo frame, fui fazendo combinações de duas cores, da palavra com o fundo, a partir das três cores primárias. Pus essas combinações de cores em catadupa. O vídeo aparentou uma imagem “psicadélica”, ou seja, com muitas oscilações. Por esse motivo, fui aumentando a velocidade, até que o movimento ficasse obstruído, por defeito. Com a imagem a ser sucessivamente transformada, fui acrescentando um excesso de camadas, até se perder informação, chegando a uma indefinição digital pelos pixeis.

No meio desta experimentação, aproveitei algo que me pareceu pertinente: a palavra sombra repetida, por dois retângulos, um por cima do outro. Cheguei a este resultado por pura serendipidade.

Considerações

No momento em que dupliquei o mesmo plano, pondo um por cima do outro, obtive um resultado que viria a caraterizar a procura que pretendia, fazendo-a ressair. A palavra é-nos tida como presença, ao invés do que é a sombra: a ausência de luz sobre um peso. De facto, aqui, além do binómio luz/sombra, tudo são trocas lumínicas difusas e oscilantes. Percebemo-lo devido à repetição da mesma palavra. Revelam, variam e não permitem sintetizar ideias de presença/ausência, pelo que aludimos a um jogo face à consideração linguística quanto à sua capacidade binária, segundo as teorizações saussurreanas.

7. Look (how do you dare).


LOOK




LOOK

“Look (how do you dare)”. Maio de 2023 a Maio de 2024. Óleo, tinta de spray, papel de cenário, pionés, grafite e pastel de óleo sobre cartão. 33x30cm.

Aplicar spray
Desenhar
Empastar
Extrair
Pintar
Raspar
Recortar

Procedimento

O trabalho final foi feito de fevereiro a maio de 2024. Foi, não obstante, baseado num outro trabalho, feito de abril a maio de 2023. Nesse primeiro, criei uma superfície branca de acrílico, sobre tela. Essa superfície foi trabalhada pela sectorização de vários retângulos brancos, com diferentes espessuras, formando o todo.

Por sua vez, por cima dessa, recortaram-se quatro retângulos em papel de um livro, com áreas próximas a quatro dos retângulos da tela. Esses fragmentos foram afixados na tela com pionés. A ideia subjacente a este trabalho era, conquanto, a de a tela ser coberta totalmente pelos fragmentos. Contudo, quando recortei os quatro pedaços e os afixei, percebi que bastavam ao trabalho. Primeiro fixei um dos fragmentos, que era feito de recortes do livro colados, sem palavras. Depois fiz um segundo recorte e fui pondo um terceiro e um quarto. No segundo, escrevi “Wiggins olhou”, copiando o dactilografado ao livro. Wiggins era uma das personagens do livro. No terceiro escrevi “olhou” e no quarto escrevi “olhar”, da mesma forma.

Assim, quis, então, fazer o novo trabalho, passado mais de meio ano. Pensei em mudar o suporte, fazendo este desenho em cartão. Nesta trajetória, recortei um pedaço de cartão com a tesoura a uma placa de cartão de 100x70cm. De seguida, aparei o retângulo com x-acto e esquadro, para que ficasse com os cantos mais perpendiculares.

Para a pintura, comecei por preencher uma mancha de acrílico laranja, misturada com sabão líquido, que ocupara uma grande parte do suporte. O sabão pôs a mancha mais leve, diluída e transparente sobre o próprio cartão. Sobrepus outra camada de acrílico ocre, igualmente, com sabão. Por cima ainda dei outra camada, com acrílico branco titânio, misturado com castanho terra de sombra, ocre e vermelhão.

Ainda por cima, dei uma camada com óleo branco titânio, usando óleo de linhaça com o mesmo sabão, não totalmente misturados. Ainda que usasse bastante tinta na pintura, o facto de esta estar sob o contacto de sabão e de óleo de linhaça, fez com essa camada ficasse mais transparente. A partir daqui fui trabalhando, ao longo da pintura, com empastamentos, assim que a primeira camada de óleo tivera secado. A secagem demorou por volta de dois meses.

Por cima da mancha seca, recortei um fragmento de papel de cenário com a tesoura. Nele, escrevi com grafite a palavra "look", em tamanho pequeno. Fi-lo caligraficamente, com todas as letras em maiúscula, no canto inferior direito do fragmento. Voltei a dar uma segunda camada de branco, retirando o fragmento (que servira de teste). Essa ficara mais opaca. Afixei o mesmo fragmento com a tinta ainda fresca. O fragmento ficou com umas partes embebidas em gordura. Nele, apaguei também a primeira palavra e voltei a escrevê-la, ao centro, em letras grandes, com a grafite mais carregada. Fui, ao longo da pintura, fazendo várias camadas de branco e mudando os fragmentos com a palavra, aperfeiçoando-os.

A seguir, dei uma camada mais ou menos opaca e homogénea de spray dourado por toda a parte branca. Depois, raspei com o x-acto a camada de spray.

O branco ficou meio acinzentado em algumas partes, com alguns vestígios do dourado. Voltei a dar mais empastamentos com branco limpo, ficando várias tonalidades, entre o branco, o cinza do spray misturado sobre o branco e o dourado puro. Afixei o desenho na parede, com pregos de cabeça. No final, fiz um último fragmento, para mudar o outro, que ficara sujo, afixando-o definitivamente.

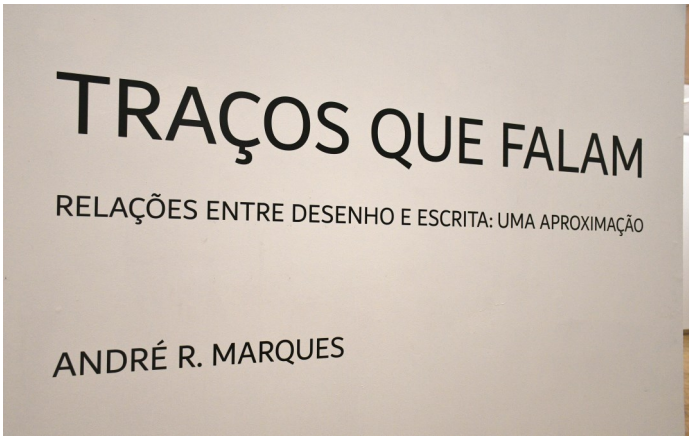
Considerações

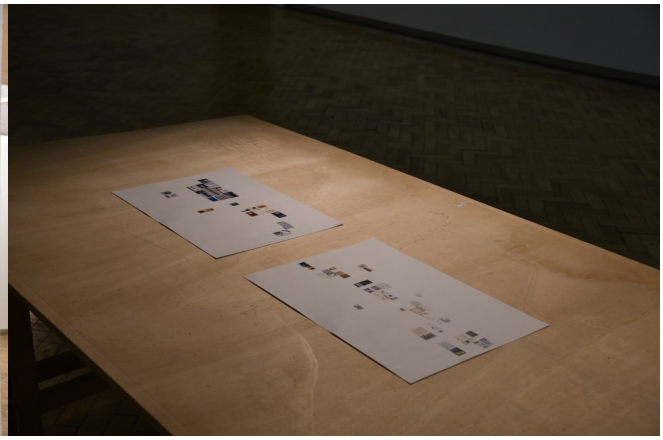
Fiz este trabalho no âmbito da 6ª edição do "Trees Outside the Academy", um ano após o que apresentei na 5ª edição. Apresentei-o ao lado de uma obra de vídeo. Por coincidência, ou não, voltei a usar cartão. Mesmo com diferenças assinaláveis, continuou a ser um trabalho com muitas sinalizações semânticas, pelo que a parte gráfica se associa à marca verbal.

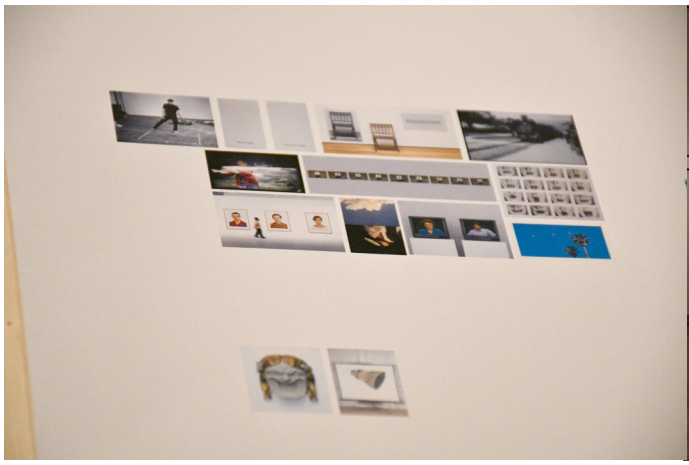
Trabalho em cartão, algo processual e pouco nobre; pintura a óleo, algo bastante mais refinado, que contrasta com a primeira marca. Não obstante, é ainda uma pintura com aspereza, no sentido das matérias estarem contaminadas. Por último, um pedaço de papel de cenário, afixado, sem grande cuidado, a obrigar a nossa atenção. Inscrevemos um avançar e recuar dos materiais e das marcas que se contaminam constantemente, até chegarmos ao verbo.

Desde a mancha elaborada, com determinado sentido figurativo, lembrando algumas pinturas de Magritte, até ao papel que se afixa, tudo nos suplica para que olhemos, mesmo que o papel tape parte da imagem e origine outra, provocando-nos ("look –olha- "how do you dare" - como te atreves a ter olhado?).

Exposição final para a Prova Pública. Imagens.


TRAÇOS QUE FALAM
RELAÇÕES ENTRE DESENHO E ESCRITA: UMA APROXIMAÇÃO
ANDRÉ R. MARQUES





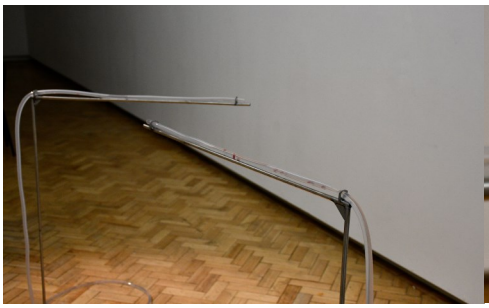
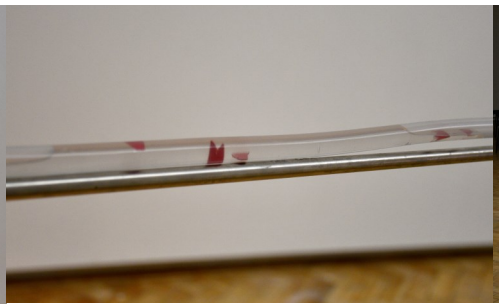




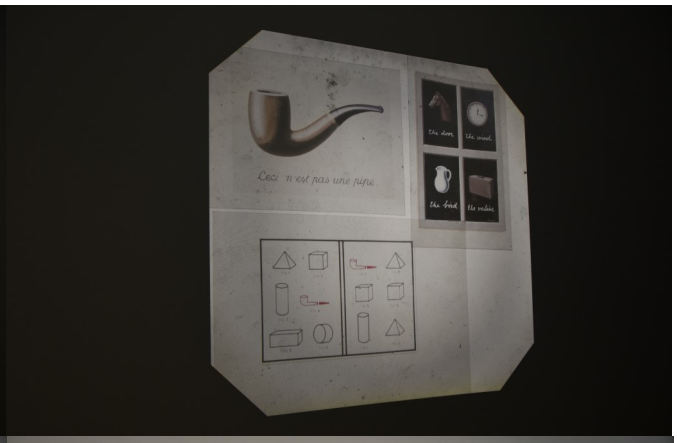
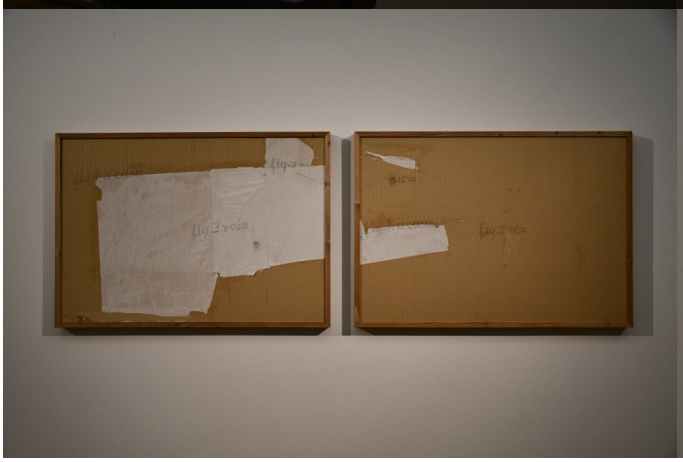
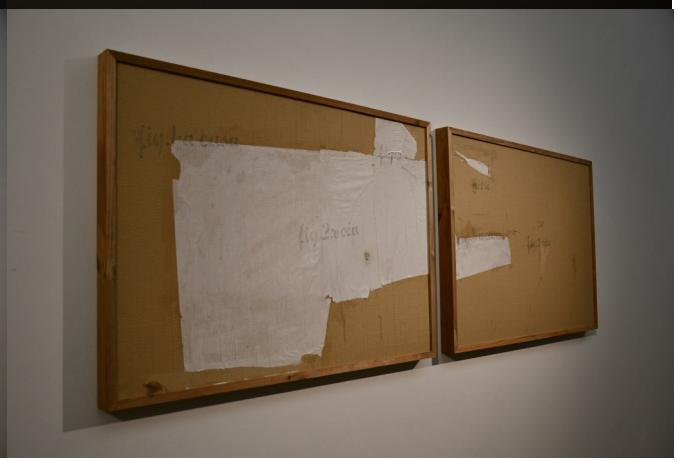


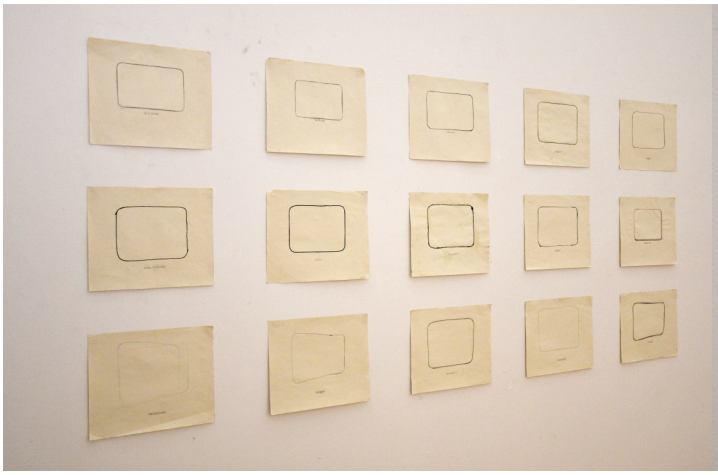
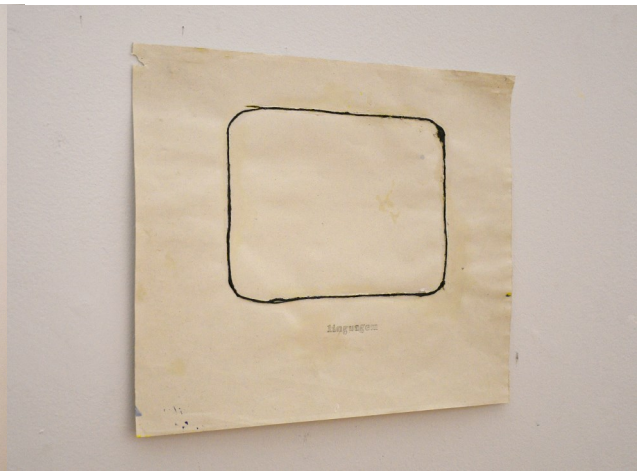




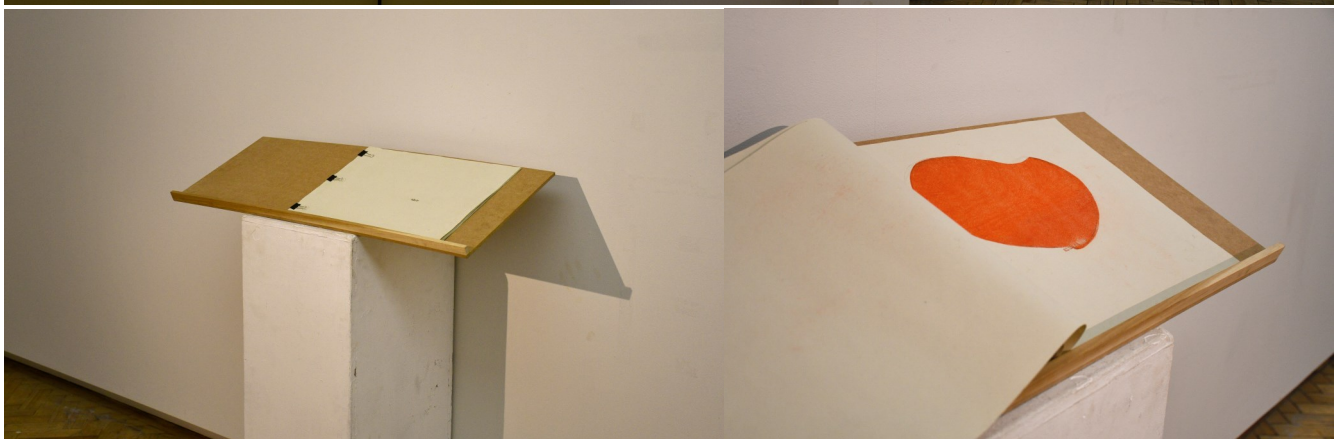





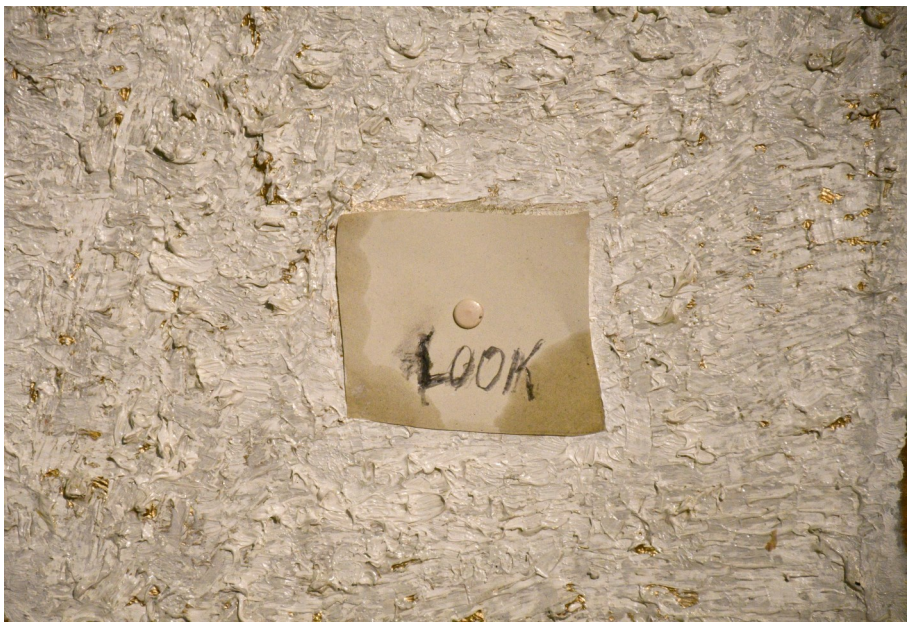
Ceci n'est pas une pipe

Ceci n'est pas une pipe



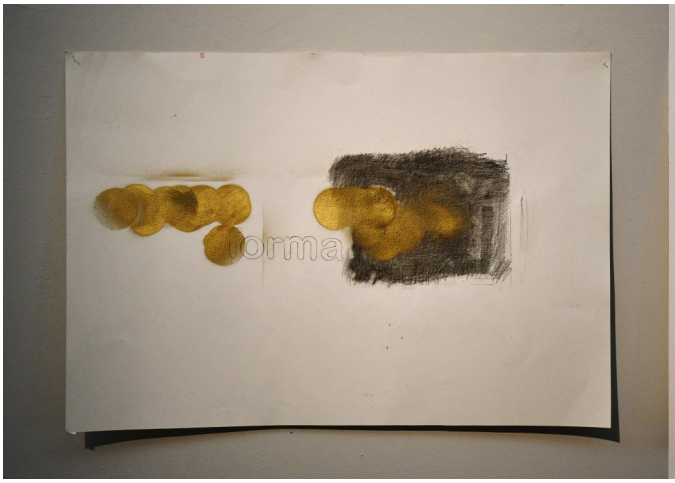



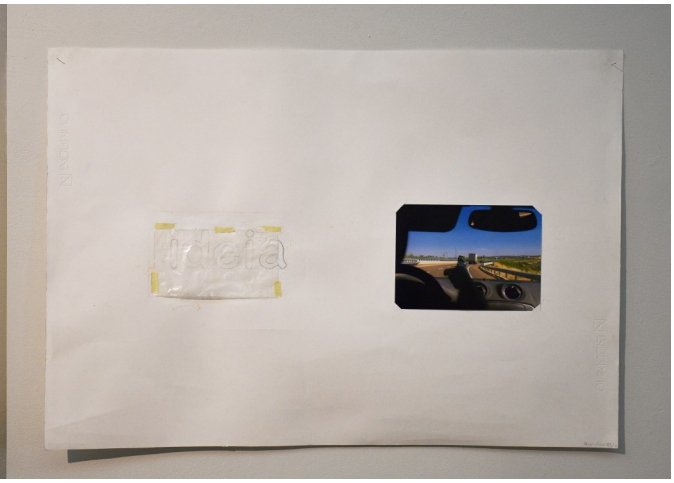

sombra
sombra

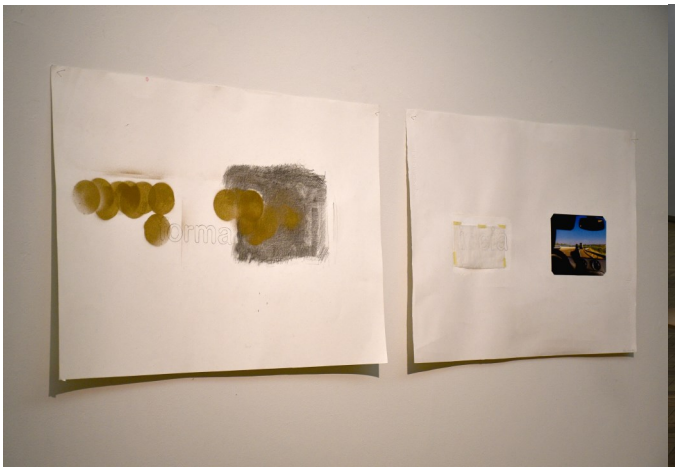



LOOK


LOOK


forma


ideia


forma



Conclusão

Cumpre-nos finalizar este relatório com uma conclusão. Um trabalho desta natureza proporciona, a quem o realiza, uma experiência intensa, diversificada, rica e, por isso, gratificante. A chegada ao fim deste ciclo de trabalho tornou-nos mais conscientes dos avanços e recuos, da relação entre certezas e dúvidas, de cisões e hesitações, tentativas e falhas, perdas e ganhos de tempo.

De acordo com os objetivos definidos, o trabalho que concluímos foi requalificado em termos teórico-práticos. Conhecemos e reconhecemos mais património imagético no domínio das Artes Plásticas e do Desenho, na relação com a Linguagem. Conhecemos mais de perto ideias, propósitos, meios e contextos de produção. Compreendemos melhor certas particularidades da produção artística.

Produzimos, documentámos e reportámos processos que nos permitiram terminar com a convicção de ter subsidiado uma relação mais consequente entre o conhecimento adquirido e aplicado, com vantagens para a nossa prática experimental e reflexiva. Através de maior sistematização do trabalho oficinal e reforço da sua comunicação, aumentámos a produtividade, a experimentação, a reflexão, a capacidade crítica e autocrítica.

Investigar em arte coloca-nos face a um conjunto de desafios que tem ocupado quem reflete sobre o assunto de forma especializada e/ou quem se confronta com a necessidade de organizar uma prática e começar a refletir sobre ela. No nosso caso, e considerando a modalidade em que desenvolvemos o nosso estudo – Projeto –, estes desafios multiplicaram-se na atividade quotidiana em estúdio, mas também nos ajudaram a problematizar e a percecionar melhor o trabalho.

A nossa proposta e procura assentava na ideia de realizar uma aproximação ao tema. Sentimos que esta aproximação está realizada, com aspetos mais conseguidos e menos conseguidos. Este primeiro confronto com a investigação em arte, no contexto do Curso de Mestrado, ampliou a nossa perceção e estimulou novas perspetivas, reforçando o nosso interesse pela temática nas suas vertentes teórica e prática.

Os desafios que se seguem tratarão de otimizar o trabalho, de alargar e sistematizar referenciais, de implementar novas focagens, de aumentar a capacidade de análise e de síntese, entre outros aspetos. Terminamos o trabalho em condições muito diferentes daquelas que assistiram ao seu início: alargámos o nosso conhecimento e o autoconhecimento.

Bibliografia

Allsop, L. (2021). The Airborne Art of Eugenio Dittborn. Apollo Magazine. https://www.apollo-magazine.com/eugenio-dittborn-airmail-paintings-goldsmiths-cca-review/

Aragão, A.; Helder, H. e Castro. E.,M.,C. (orgs.). (1966). Poesia Experimental 2.

Barroso, E. P. (2014). UFP. Gesto Signo Escrita na Pintura Portuguesa do Século XX. http://bocc.ufp.pt/pag/barroso-eduardo-2014-alternativa-zero.pdf

Barthes, R. (2006). Elementos de Semiologia. Cultrix.

Benveniste, É. (1978). O Homem na Linguagem. Vega.

Berger, J. (1972). Ways of seeing: Based on the BBC television series with John S. Berger. British Broadcasting Corp. and Penguin Books.

Bismarck, M. (2004). Contornando a Origem do Desenho. Up.https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/79706/2/103310.pdf

Bochner, M. (1966)– Mel Bochner: Thought Made Visible.

Carlos, I. (2023) *Pintura Habitada*, *Centro de Arte Moderna*. https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/pintura-habitada-156660/ (Accessed: 22 July 2024).

Culturgest (2019). Caixa para Guardar O Vazio Fernanda Fragateiro e Aldara Bizarro. https://www.culturgest.pt/pt/programacao/caixa-para-guardar-o-vazio-fernanda-fragateiro/

Cunha, L. (n.d.). https://www.luisacunha.com/

Dinis, H. (s/d.). Ouve-me. Culturegest. https://www.culturgest.pt/en/collection/detail/ouve-me/

Eco, E. (2004). Como se faz uma tese em Ciências Humanas. Editorial Presença.

Eco, U. (2017). O signo (M. de F. Marinho, Trans.). Editorial Presença.

Eco, U. (1992). Os Limites da Interpretação. Difel.

Eco, U. (1991). Porquê «O Nome da Rosa»? Difel.

Eco, U. (1984). Semiótica e Filosofia da Linguagem. Instituto Piaget.

Escarduça, C. (2009). UT Pictura Poesis. cceia. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis

Ferraro, J. L.(2021). Wittgenstein e os Jogos de Linguagem. Revista Educação Pública. https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/21/30/wittgenstein-e-os-jogos-de-linguagem

Ferreira, M. A. P. (2015). As Idades do desenho. CIEBA - Faculdade de Belas Artes Universidade de Lisboa.

Fidalgo, A. (1998). Semiótica: A Lógica da comunicação - ubi. https://bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-logica-comunicacao.pdf

Fidalgo, A.- Ubi. (1999). https://bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-semiotica-geral.pdf

Figueres, José M., Seabra, Manuel(1977). - Antologia da Poesia Visual Europeia. Editorial Futura.

Foster, H., Krauss, R. E., Bois, Y.-A., D., B. B. H., & Joselit, D. (2016). Art since 1900. Thames & Hudson.

Foucault, M. (2000). As Palavras e as Coisas. Martins Fontes.

Foucault, M., Monge, P., & Jordá, J. (1984). Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte. Anagrama.

Fragateiro, F. (s/d). *Caixa para Pensar. Culturgest.*

Fundação de Serralves. https://www.serralves.pt/

Gagosian (2024). https://gagosian.com/artists/ed-ruscha/

Garrels, G. (2005). – Drawing from the Modern- 1945-1975. New York: MOMA.

Galeria Fernando Santos. https://galeriafernandosantos.com/

Galeria Fernando Santos. (2022). Avelino Sá - Na Floresta. Galeria Fernando Santos. https://www.youtube.com/watch?v=L4xG07QmF-k

Haterly, A. (1990). Concreta, experimental, visual : poesia portuguesa 1959-1989 . Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

História das Exposições. (n.d.). https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1111/

I2ads-Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. https://i2ads.up.pt/

Jr., J. M. C. (1967). O Estruturalismo. ALFA: Revista de Linguística. https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3298

Juglair,B. (2023). Habitar a si: Helena Almeida, performance e fotografia. Revista Zum. https://revistazum.com.br/ensaios/habitar-a-si-helena-almeida-performance-e-fotografia/

Kerkhove, D. (1997). A pele da cultura. Relógio D´Água.

Lacma. (https://www.unframed.lacma.org)

Lendo resolve-se: álvaro lapa e a literatura. (2020). Culturgest.

Lifeder (https://www.lifeder.com/).

Marques, J.J. (2015). O processo como circunstância do desenho. Contributos para o estudo de modelos experimentais de processo. (Tese). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

Massironi, M., & Brito, C. de. (1983). Ver Pelo Desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Edições 70.

Medina, S. P. (2010). ECPHRASIS OU EKPHRASIS. cceia. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis

Momma. https://www.momma.org/

Munari, B. (2008). Prima del disegno. Maurizio Corraini s.r.l.

Museum Het Domain (2013). Eugenio Dittborn. https://www.e-flux.com/announcements/32677/eugenio-dittborn/

Museu Nacional do Azulejo (2024). Fernanda Fragateiro. https://www.youtube.com/watch?v=yp08iMPTZqg

New Museum Digital Archive. (s/d.).Exhibitions. https://archive.newmuseum.org/exhibitions/153

Nauman, B. (1986). - Drawings 1965-1986. Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel.

Nicolau, R. (2008). Words for Gardens. Chiado 8 - Arte Contemporânea.

Pignatti, T. (1981). El Dibujo de Altamira a Picasso. Ediciones Cátedra.

Po-Ex.net. (s/d.). Antologia da Poesia Concreta em Portugal [introdução]. Arquivo Digital da POEX. https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antologia-da-poesia-concreta-em-portugal-introducao/

Remelhe, E. A. (2007). Desenho e Palavra - notas sobre a sua relação (Tese). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.

Remelhe, E. (2023). No Bosque da Escrita e do Desenho: Um Passeio Anotado. Confia, 10ª edição

Sardo, D. (2005). Fernanda Fragateiro Emotional Ecology. https://fernandafragateiro.com/Emotional-Ecology

Sawdon, P., & Marshall, R. (2015). Beside the lines of contemporary art: Drawing ambiguity. I.B. Tauris.

The Mayor Gallery. https://www.mayorgallery.com/

Torres et al. (2008). Poesia Experimental Portuguesa - Arquivo Digital da PO.EX. https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf

Wiels. (https://www.wiels.org)

Wittgenstein, L. (1987). Tratado lógico-filosófico; Investigações filosóficas. Fundação Calouste Gulbenkian

Yaguello, M., & Figueiredo, M. J. (1997). Alice no país da linguagem: Para compreender a linguística. Estampa.