

Raquel Felgueiras

ENSIMESMADOS:
O MOVIMENTO DE CURVATURA SOBRE SI MESMO

D 2024

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Raquel Helena Louro Felgueiras

ENSIMESMADOS:
O MOVIMENTO DE CURVATURA SOBRE SI MESMO

Uma investigação em desenho e imagem em movimento

Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Doutor em Artes Plásticas.

Orientador: Professor Doutor Pedro Francisco Fernandes da Silva Maia
Coorientador: Professor Doutor Vítor António dos Reis de Almeida

PROVAS PÚBLICAS
Doutoramento em Artes Plásticas, 11 de Março de 2025.

JÚRI
Presidente
Doutor Fernando José Magalhães Pinto Pereira, Professor Associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;
Vogais
Doutora **Sahra Ursula Kunz Gomes**, Professora Auxiliar da Universidade Católica Portuguesa;
Doutor **Philip José Rodrigues Esteves**, Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Leiria;
Doutor **Joaquim Jorge da Silva Marques**, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;
Doutor **Vítor António dos Reis de Almeida**, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

RESULTADO
Aprovada por Unanimidade.

Investigação realizada com o apoio da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia
Bolsa SFRH/BD/143509/2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Maia, pela autoconfiança que me deu desde a primeira conversa, pelo apoio sempre atempado durante o desenvolvimento deste projeto, e pela liberdade com a qual me permitiu explorar as diferentes formas de responder às interrogações. Agradeço também ao meu coorientador, Professor Doutor Vítor Almeida, pelos *feedbacks* oportunos.

Agradeço ao Professor Doutor Fernando José Pereira, por todo o apoio e partilha, particularmente por todas as aulas por *"Zoom"* que nos permitiram sentir alguma normalidade em dias difíceis.

À Drª Ana Costa, um agradecimento especial pelo entusiasmo com que recebeu a minha proposta *Com os meus botões* e pelo apoio inexcedível, num período difícil para todos nós. A todas as pessoas que participaram neste projeto a minha gratidão.

Um agradecimento geral aos meus colegas de doutoramento, que apesar dos constrangimentos, mantiveram o contacto e a partilha, em especial à Xinying Xiang e à Marta Belkot. Ao Jorge pela amizade e disponibilidade constantes.

Um agradecimento muito especial à minha *Equipa*. À minha irmã Mafalda, porque não há obstáculo que não se vença com o teu apoio. Ao Rodrigo, pelo teu carinho e confiança nas minhas escolhas. À minha Mãe e ao meu Pai, por incentivarem o pensamento crítico e a resistência, pela liberdade e a rede. E, acima de tudo, pelo amor incondicional presente desde o mais pequeno gesto ao maior.

RESUMO

A investigação de doutoramento prático-teórica intitulada *Ensimesmados: o movimento de curvatura sobre si mesmo* tem como objeto de estudo a ideia de *ensimesmado*. Enquadrando-se na problemática geral do movimento circular que se encerra em si mesmo, procura problematizar o movimento de encerramento individual e coletivo na contemporaneidade a partir da prática do desenho e da imagem em movimento. Este projeto de investigação contou com uma componente participativa — *Com os Meus Botões* — com a qual se pretendia alargar a compreensão daquilo que os outros poderão entender por *estar consigo mesmo*. Apesar dos constrangimentos pandémicos, estes contatos com diferentes grupos formam um *arquivo* de perspetivas, importante mesmo não estando explícito na produção artística.

Paralelamente, procura refletir sobre as características e condições atuais que promovem o fechamento de sujeitos e grupos, a partir de contributos de diferentes disciplinas como a filosofia e a sociologia, estabelecendo ligações com produções literárias e artísticas. O conceito de *ensimesmado* não se apresenta como condição estática, mas como um movimento sujeito a interferências e transformação. O desenho e a imagem em movimento surgem como ferramentas de eleição para muitos artistas que refletem sobre a condição contemporânea, permitindo um caminhar lado a lado com a tecnologização da produção artística, assim como um olhar para o passado que revitaliza o obsoleto e questiona o presente. Num mundo cada vez mais digitalizado, o *ensimesmado* surge como um ponto de partida para pensar a atualidade e o futuro próximo.

ABSTRACT

The practical-theoretical doctoral research entitled *Self-absorbed: the movement of folding into oneself* has as its object of study the idea of being self-absorbed. Framing itself within the general idea of a circular movement that ends in itself, it seeks to problematize the movement of individual and collective closure in contemporaneity through the practice of drawing and the moving image. This research project had a participatory component — *With my own buttons* — which was intended to broaden the understanding of what others understand by being with oneself. Despite the pandemic constraints, these contacts with different groups form an important archive of perspectives even though they are not explicit in the artistic production.

At the same time, it seeks to reflect on the characteristics and current conditions that promote the closure of subjects and groups, based on contributions from different disciplines such as philosophy and sociology, establishing links with literary and artistic productions. The self-absorbed concept does not present itself as a static condition, but as a movement subject to interference and transformation. Drawing and moving image are used by many artists who ponder on the contemporary condition, allowing them to keep up with the technologization of artistic production, as well as looking back revitalizing the obsolete and questioning the present. In an increasingly digital world, the *self-absorbed* is a starting point for thinking about current affairs and the near future.

Índice

Agradecimentos
Resumo
10 **Introdução**

Parte I

15 **1. PARA UMA DEFINIÇÃO DO CONCEITO DE ENSIMESMADO NA CONTEMPORANEIDADE**

1.1 Identidade e globalização
1.2 Capitalismo de vigilância e neoliberalismo
1.3 O Eu e a sua projeção
1.4 Ensimesmado hoje: entre o social e o individual

25 **2. MOVIMENTO DE CURVATURA SOBRE SI MESMO: LOOP E A (IM)POSSSIBILIDADE DE DIVERGÊNCIA**

2.1 O movimento e o Tempo
2.2 Verbo Ensimesmar
2.3 2o21: Forward can not be backward

47 **3. DESENHO: O PROCESSO E O SEU RASTO**

3.1 Desenho: tempo e memória
3.2 Desenho: marca e rasura
3.3 Dos outros

65 **4. MANIPULAÇÃO E SEQUÊNCIA: MOVIMENTO E INTERMITÊNCIA**

4.1 Sequência e movimento
4.2 Desenho, fotografia e digitalização
4.3 Animação e a intermitência do (i)real
4.4 A Seta e a Pirâmide

Parte II

90 **PRÁTICA ARTÍSTICA**

5. Loop Ensimesmado
6. 2o2o - de Orwell a Murakami
7. Echo
8. Are we there yet?
9. Walking as resistance
10. Molotofv
11. A Seta e a Pirâmide
12. A Play
11. Desenho [Prática]
12. Do desenho ao movimento do seu rasto

151 **Conclusão**
155 **Proveniência das imagens**
159 **Bibliografia**

INTRODUÇÃO

Todos os projetos têm um ponto de partida. Geralmente, uma série de pontos que se ligam e formam esse *ponto de partida*, mais complexo na sua estrutura, unindo vários fatores que mais tarde tornam claro o propósito do projeto. Pode dizer-se que com esta investigação aconteceu precisamente isso: uma série de pequenos acontecimentos foram deixando o seu rasto, coincidências ou não, adensando uma série de questões sobre a contemporaneidade e a prática do desenho, que me foram inquietando durante os últimos anos. Tentemos uma abordagem cronológica que nos permita visualizar a formação destas ligações entre pontos.

Após a minha licenciatura em Pintura na FBAUP, e uma passagem pelo mestrado em Desenho na FBAUL, o meu interesse pelo desenho e pela imagem em movimento levou-me à realização de um Mestrado em Cinema de Animação na University of the West of England. Essa experiência permitiu-me pensar a prática do desenho e da animação em diferentes campos, levando-me a desenvolver a minha primeira curta-metragem *Branco*, inspirada na obra *Ensaio sobre a Lucidez* de José Saramago, que apresenta uma reflexão sobre a possibilidade de resistência face ao poder político. Paralelamente, desenvolvi o projeto *Linguarudos / Tattletale*, que inclui desenho e animação. A temática deste projeto centrava-se na representação de seres enclausurados no seu corpo e impedidos de comunicar com o exterior. O processo de rasura, de apagar e voltar a riscar, dando lugar a formas pouco definidas era essencial na realização destes trabalhos. Estávamos em 2011, entre a presença da Troika em Portugal, as notícias da Primavera Árabe e a explosão do movimento Occupy Wall Street[1]. A preocupação com a liberdade e resistência a um nível global tornou-se o foco da minha atenção.

Terminado o ciclo de estudos, e de regresso a Portugal, continuei a desenvolver trabalhos em desenho que exploravam o medo, como a série *Gárgulas Barrocas*, e trabalhei em projetos de investigação internacionais[2] relacionados com igualdade de género e violência contra mulheres. A realização da curta-metragem *Sendas* é resultado da minha participação enquanto artista-investigadora no projeto CEINAV, e surge como uma reflexão sobre as marcas e as (im)possibilidades de vencer um medo específico. No atelier, enquanto desenhava, a palavra *ensimesmado* foi surgindo ao longo destes anos, e ganhando presença como conceito a trabalhar.

Em 2019, com os *fenómenos* Trump e Brexit, a ideia de uma sociedade *ensimesmada* começou a ganhar forma, levando-me a sentir uma necessidade de aprofundamento teórico e prático sobre os medos contemporâneos e o fechamento do indivíduo na sociedade atual, como refere Appadurai (2006), apesar da globalização e de toda a espetacularização da vida quotidiana (Debord, 1992). Ao mesmo tempo, e perante uma sociedade cada vez mais fascinada com a tecnologia, o desenho continuava

1 Em Bristol e Londres, os acampamentos de protesto duraram entre Outubro de 2011 e Junho de 2012.

2 Projeto Cultural Encounters in Intervention Against Violence (CEINAV) e Bystanders – Developing bystanders responses against sexual harassment among young people.

a ser a minha ferramenta de eleição. Consciente de que para muitos artistas esta continua a ser uma ferramenta essencial no processo criativo, interessou-me a ideia do desenho enquanto forma de resistência sendo ao mesmo tempo um momento introspetivo. Para além disso, o desenho é uma ferramenta de conceptualização paralela à linguagem, que permite questionar, problematizar e visualizar o processo de pesquisa.

Foi na interseção destes pontos de interesse que o presente projeto de investigação artística ganhou forma. Perante a problemática do encerramento em si mesmo, que fatores potenciam o aparecimento de *ensimesmados*? Como se caracteriza o que é preservado e o que é excluído neste movimento, que encerra e divide espaços? Pressupondo este círculo como expressão máxima do isolamento, como pode o desenho, enquanto ferramenta de pesquisa e de comunicação, representar o movimento de curvatura sobre si mesmo e o processo de inclusão e exclusão que ele implica? Como pode a manipulação digital e seleção de desenhos em sequência, dando origem a imagens em movimento (animação), estabelecer a ligação entre o movimento processual de investigação e o de curvatura sobre si mesmo?

A partir deste questionamento definiram-se os seguintes objetivos: refletir sobre as características atuais do *ensimesmado*, quer do ponto de vista individual como reflexo do mesmo, quer do ponto de vista social como recusa do(s) outro(s); questionar o retorno a si mesmo como condição primordial de solidão e de como esta parece servir a ordem estabelecida num mundo altamente vigiado; produzir uma reflexão visual através do desenho e da animação sobre a ideia de *ensimesmado* e o movimento de curvatura sobre si mesmo. Estes três objetivos estão interligados e fluem entre a pesquisa do enquadramento teórico e a prática artística.

Durante este projeto, nem sempre foi fácil manter um equilíbrio entre a escrita e a prática artística. É importante salientar que prática artista e escrita correspondem a duas formas diferentes de investigar o mesmo tema, as mesmas questões. A contextualização teórica não explica o trabalho realizado em atelier, assim como este último não corresponde a uma ilustração do primeiro. Prática artística e escrita são complementares, e ao mesmo tempo dotados de uma existência autónoma. Curiosamente, no desenvolver de alguns dos projetos artísticos, a escrita acabou por fazer parte do processo de produção e é por isso que no final dos segundo, terceiro e quarto capítulos, inseri textos que estabelecem uma ligação mais direta entre o enquadramento teórico e a prática artística. Estes contemplam uma componente de *fabulação especulativa*, seguindo o conceito de Donna Harawey (2016) como estratégia reflexiva e criativa de produção artística. Combinei por isso, elementos ou factos reais com contributos artísticos (literários e cinematográficos) que permitem criar uma trama de conceitos (mais ou menos densa) cujo intuito é possibilitar uma leitura fluída e metafórica da nossa perceção de movimento e tempo, e de como estes se relacionam com o processo de curvatura sobre si mesmo. Correspondem a textos, escritos na primeira pessoa, como parte integrante de alguns dos trabalhos realizados e que encontram aqui o seu espaço de publicação, em vez do espaço expositivo.

O presente trabalho está estruturado em duas partes. A primeira corresponde ao enquadramento teórico e problematização do *ensimesmado* na contemporaneida-

de, relacionando-o com a prática artística do desenho e da imagem em movimento. Utilizo por isso o plural majestático do trabalho académico. Assim, o primeiro capítulo, "Ensimesmados: para uma atualização do conceito na contemporaneidade", apresenta uma leitura abrangente sobre as condições que favorecem o encerramento individual e coletivo a partir de autores como Byung-Chul Han (2017, 2020, 2020 b) ou Boris Groys (2018), de conceitos como identidade, globalização e capitalismo de vigilância, relacionando-os com produções artísticas contemporâneas que evidenciam preocupações com a projeção do *Eu* e do seu encerramento. Parte deste capítulo foi publicado no livro *Cidadania digital e culturas do contemporâneo*[3], sendo que no presente documento encontra-se a versão mais desenvolvida.

O segundo capítulo, "Verbo ensimesmar", explora o ensimesmado enquanto processo, centrando-se na relação entre movimento e tempo a partir da linearidade, repetição, circularidade e divergência. No final deste capítulo surge o primeiro texto que estabelece uma ponte direta com o trabalho prático – *2o21* – que faz parte da série de trabalhos *2o2o – de Orwell a Murakami*. O texto é uma adaptação da comunicação apresentada a 18 de Setembro de 2021 no simpósio *Fabulation For Future*, organizado pela Filmuniversitat Babelsberg KNRAD WOLF, Potsdam.

O terceiro capítulo, "Desenho: processo e rasto", explora a prática do desenho na arte contemporânea enquanto ferramenta de pesquisa e comunicação que possibilita a representação e problematização do movimento de curvatura sobre si mesmo. Pela sua íntima ligação ao *Eu* e à expressão da experiência (real ou ficcionada), a prática do desenho é relacionada com o tempo e a memória, e com a sua condição de marca e rasura. O capítulo conta ainda, no final, com um texto sobre a componente de arte participativa deste projeto de investigação. Este descreve os objetivos e metodologias usadas, assim como os constrangimentos e *resultados.* Alternando entre uma linguagem objetiva e subjetiva, pretende-se que este cumpra ao mesmo tempo as funções de registo rigoroso e de leitura crítica do processo participativo em tempos de pandemia.

O quarto capítulo, "Manipulação e sequência: movimento e intermitência do (ir) real", relaciona o desenvolvimento da imagem em movimento no espaço expositivo e de como esta se pode relacionar com a problematização do ensimesmado, concretamente no que diz respeito ao movimento. Abordando o papel da fotografia e da digitalização dos meios de manipulação e edição de imagens, e de como estes são utilizados por diferentes artistas.

A segunda parte do documento, corresponde a uma apresentação dos trabalhos artísticos desenvolvidos durante a investigação. Cada subcapítulo corresponde a um trabalho ou série. Estes são descritos em termos formais e técnicos, contando com um breve texto que introduz a problemática específica de cada um deles ou a especificidade do contexto em que foram desenvolvidos. Para todos os trabalhos de vídeo são disponibilizados links a partir dos quais poderão ser visualizados.

Há, contudo, uma condicionante de carácter excecional (no sentido de improvável) que marcou a realização desta investigação. O presente projeto de doutoramento foi desenvolvido, em grande parte, no contexto da pandemia provocada pelo vírus

3 Esta publicação, organizada por Gabriela Borges, Rui Alexandre Grácio e Orquídea Ribeiro, surge na sequência do II Congresso da Rede Nacional em Estudos culturais (RNEC) que decorreu na Universidade do Algarve em Abril de 2023. O e-book está disponível no seguinte link: https://ciac.pt/publicacoes/cidadania-digital-e-culturas-do-contemporaneo/

da COVID-19. Tendo sido pensado e planeado antes dos eventos pandémicos, não foi possível refletir sobre o conceito de *ensimesmado* na contemporaneidade sem referir o impacto que as restrições da pandemia trouxeram ao nosso dia-a-dia, em particular à própria noção de tempo. Consciente da multiplicidade de experiências vividas e das respostas a nível mundial, as referências a limitações, alterações, respostas e perceções, são fruto do lugar em que me encontro.

Parte I

1. PARA UMA DEFINIÇÃO DO CONCEITO DE ENSIMESMADO NA CONTEMPORANEIDADE

Ensimesmado[4] é, por definição, alguém voltado para si. A palavra parece começar-se a definir no início do século XX significando também "concentrar-se em profunda meditação"[5], não aparecendo nos dicionários do século XIX. Esta concentração é aqui vista como um exercício de abstração daquilo que nos rodeia, possibilitando uma melhor análise de um objeto ou pensamento. Se pensarmos no ensimesmado, não como uma condição estática, mas como um processo, um movimento de encerramento sobre si mesmo, percebemos que este é o desenho de uma curvatura que tende a fechar-se. É um movimento de introspeção que traduz um fechamento e recusa do(s) outro(s). O ensimesmado contém em si também, inerentemente, a ideia de autocentrado, sendo que a diferença está neste movimento circular, no eterno retorno a nós mesmos. Esta ideia de ensimesmado, de um ser que se debruça sobre si mesmo, é o enrolar do bicho-de-conta, que fecha o seu corpo como se de uma fortaleza se tratasse na tentativa de salvaguardar a ideia de si mesmo. É um encerramento por segurança, para preservar o (espaço) interior. Preservar este interior é preservar por um lado a identidade, as memórias e vivências individuais. É garantir um espaço de privacidade num mundo altamente vigiado. Mas é também encerrar-se num movimento reflexo do medo, e num individualismo ensimesmado que é quase uma condição obrigatória nas sociedades modernas, condição primordial para a eclosão de crises sócio económicas, para a construção de muros e fronteiras. Este círculo é expressão máxima do isolamento e solidão.

4 Ensimesmado: que se abstrai e se concentra muito em si mesmo, nos seus pensamentos; que é muito metido consigo mesmo. in Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa/Editorial Verbo, 2001. Vol. 1: A-F._ LXIII, 1846 p.

5 Não surge nos dicionários de: Silva, A. de M. e (1823); Aulete, C. J. F. (1881), Coelho, F. A. (1890) nem de Carvalho, A. J. de; Deus, J. de (1895), 5ª edição. Mas aparece na 2.ª edição do Dicionario Contemporaneo de Lingua Portugueza, feito sobre o plano Aulete, C. J. F. (1925). Cf. entradas Ensimesmado e Ensimesmar-se.

1.1 Identidade e globalização

Para pensar sobre este movimento de preservação do interior e do indivíduo, parece importante compreender o que se entende por identidade e como este conceito se tem alterado ao longo da história. Stuart Hall (2006) isola sumariamente três momentos chave do conceito de identidade: 1) a identidade do iluminismo, vista como um núcleo central ao indivíduo, baseada numa conceção da pessoa humana como um indivíduo totalmente unificado; 2) a identidade sociológica que ainda pressupõe a existência de um núcleo interior mas que está em constante construção na relação com os outros; e 3) a identidade pós-moderna que não prevê a existência de um núcleo mas sim uma multiplicidade cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais nos poderíamos identificar, pelo menos temporariamente.

> *Ao mesmo tempo, no início do século XX, começa a surgir um quadro mais perturbador e perturbado do sujeito e da identidade. Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anónima e impessoal* (Hall, 2006, p.32).

Este indivíduo isolado que Stuart Hall aborda, foi substituído hoje pelo indivíduo digitalmente acompanhado, a metrópole deu lugar a um mar de redes sociais e a todo um mundo virtual. Contudo, a solidão e alienação acentuam-se, e a nossa recente experiência em tempos de pandemia, veio tornar evidente que todas as tecnologias e artifícios criados não conseguem substituir o contacto humano.

Por outro lado, a ideia de uma identidade fragmentada e temporária, ligada à multiplicação dos sistemas de significação e representação culturais, remete-nos para as implicações da globalização e consequente sincronização de realidades distantes e heterogéneas (Groys, 2018). A informação que recebemos, praticamente em tempo real, de realidades mais ou menos distantes e heterogéneas, tem a capacidade de nos colocar em confronto com a nossa própria realidade. A série de trabalhos *Metamorfoses da Humanidade* de Graça Morais (Fig. 1) é um exemplo desse confronto. Partindo das imagens e notícias sobre a crise dos refugiados no Mar Mediterrâneo, e recorrendo ao desenho como ferramenta primordial, apresenta uma série de trabalhos que nos mostram a representação metamorfoseada do outro. A transformação do humano em inseto, numa clara referência a Kafka, onde o outro é representado como distante e diferente apesar de manter as posturas do ser humano, faz-nos repensar a nossa própria identidade.

A globalização contém esta tensão entre o global e o local. Se por um lado se promove um fascínio pelo *local*, *típico* ou mesmo *étnico*, este é pensado em termos de mercado e preservado apenas na estrita medida necessária para que possa receber esse rótulo. As identidades locais são permeáveis, e vivem nesta dinâmica de forças opostas entre a preservação e a absorção de novas formas de estar ou ver o mundo. A obra *A white room* de Takashi Ishida (Fig. 2) funciona como uma alegoria para esta questão da contaminação. O artista regista fotograficamente o processo de impregnação do espaço interior pelo espaço exterior. As fotografias são depois os *frames* de um vídeo que nos permite visualizar esta ação de contaminação e quase uniformização do espaço. A porta, abertura para o exterior, expande-se e apodera-se do interior, o global absorve o local.

Para Appaddurai (2006), esta tensão identitária leva à incerteza social e está ligada ao aumento da violência e de conflitos um pouco por todo o mundo. O autor refere ainda, que a estranha reciprocidade das categorias de *maioria* e *minoria* no pen-



1 *Metamorfoses da Humanidade*, Graça Morais, 2018.



2 *A white room*, Takashi Ishida, 2012.

samento social liberal produzem o que ele entende por *ansiedade da incompletude* (anxiety of incompleteness). As maiorias precisam das minorias, mais do que o contrário. A noção de reversibilidade da sua posição, e no sentido de a preservar, leva a que as maiorias apelem à mobilização e coesão por afrontamento e tentativa de distanciamento das minorias. A maioria transforma-se em identidade predadora e as minorias em repositório de ansiedades, medo e instabilidade. Ora é esta ansiedade e o deslocamento constante da identidade que promove este movimento de curvatura do ensimesmado, o individualismo, o medo e a recusa do(s) outro(s).

> *É, pois, necessário começar por construir a ameaça e, para tal, fabricar cenários de terror e pavor do inimigo. Uma vez construída a figura do terror, pode fazer-se que esta reine para se pôr ao abrigo da ameaça. Ataca-se para aterrorizar, contra-ataca-se para tranquilizar."* (Mondzain, 2015, p.128-129)

Trata-se de uma verdadeira *indústria do medo*, que intensifica distâncias, diferenças e identidades, fazendo uso da ameaça de um inimigo comum como elemento agregador.

Appaddurai (*Idem*) refere que os números mais importantes para o liberalismo são precisamente o 0 e o 1. Numa clara alusão à linguagem binária, estabelece esta dicotomia entre o positivo e negativo, entre o *Eu* e os outros. Em termos de identidade, podemos relacionar o 1 com o sujeito e o 0 com o(s) outro(s). O 1 seria aqui o núcleo a ser preservado, o *self* que deve ser protegido e tudo o resto lhe é estranho. Coloca-se a questão se haverá realmente a possibilidade de o 1 se relacionar verdadeiramente neste mundo global.

1.2 Capitalismo de vigilância e neoliberalismo

Vivemos hoje num mundo altamente vigiado, onde a falta de privacidade ou o esbater das fronteiras entre o privado e o pessoal, determinam este constante fechamento do indivíduo apesar da aparente conexão, *proximidade* e um sem fim de possibilidades de estabelecer relações que ultrapassam as barreiras do espaço e do tempo. Importa pensar como a linguagem binária, que regula uma parte significativa das nossas experiências quotidianas, parece ter permeado também a nossa identidade. Boris Groys (2018) refere que dialogamos com o mundo pela internet, mas que nesta relação mediada por motores de pesquisa como o Google, deixamos de ser utilizadores para passarmos a ser fornecedores de conteúdo. Cada *click*, cada pesquisa, cada visualização, é rastreada e arquivada no sentido de construir o nosso perfil, ou nas palavras de Boris Groys *almas virtuais*: "Estas 'almas virtuais' são reproduções digitais do nosso comportamento off-line – reproduções que apenas controlamos parcialmente"[6] (*Idem*, p.119).

Há neste experienciar da vida de forma digital, um movimento circular de projeção do *self* e do seu retorno, um ciclo fechado de construção do indivíduo na sua própria projeção, transformado apenas de forma subtil, na estrita medida do necessário. Este movimento circular é gerado pelo *loop* da curvatura sobe si mesmo. A identi-

6 Tradução a partir de: These 'virtual souls' are digital reproductions of our off-line behaviour – reproductions that we can only partially control.

dade hoje, parece aproximar-se da conceção do iluminismo – um núcleo unificado – ainda que este esteja em construção ou mutação. Estas alterações não ocorrem na interação com os outros como previa a visão sociológica, mas antes pelo retorno da sua própria projeção e a sua eventual manipulação por entidades que lhe são alheias.

Para Byung-Chul Han (2017), a própria ideia de privacidade está a tornar-se obsoleta em nome de uma transparência, de uma liberdade de escolha, liberdade de informação, que na realidade, nos tornam dependentes deste sistema neoliberal. Expõe ainda, que este é um sistema difícil de combater porque explora precisamente a ideia de liberdade através da exposição pessoal voluntária. O sujeito tornou-se empreendedor, e enquanto responsável pelo seu próprio sucesso explora-se e, simultaneamente, não se sente explorado porque afinal é ele quem determina as regras dessa mesma exploração. A literatura foi substituída pelos livros de autoajuda, pela política de melhoramento constante do sujeito (Han, 2017).Num ambiente de total liberdade de escolha, os países ocidentais apresentam-se como bastiões da liberdade. No entanto, em 2013 surgem as primeiras notícias com base em informações recolhidas por Edward Snowden (informático americano que trabalhou para os serviços secretos dos Estados Unidos da América) que dão conta de um projeto de registo e análise das telecomunicações e atividades online de milhões de pessoas, o *PRISM*. Qualquer pessoa poderia estar a ser vigiada, desde o cidadão comum a líderes políticos de outros países, como se veio a confirmar ser o caso de Angela Merkel na Alemanha, ou Dilma Roussef no Brasil. Este caso deu origem, em 2016, ao *USA Freedom Act* que previa que as agências do Governo norte-americano deixassem de poder intercetar e guardar informação sem justificação legal. Em 2017, o jornal *The Guardian* apresenta uma série de notícias sobre a Cambridge Analytica[7], empresa de consultoria política. Christopher Wylies, analista de dados que desenvolveu um sistema de mensagens individualizadas de carácter político para a Cambridge Analytica, foi um dos principais denunciadores. Apresentando-se como uma empresa de consultoria política, desenvolveu um sistema de criação de perfil dos utilizadores de plataformas online com base em mais de cinco mil dados para cada um deles. Isto permitiu-lhe desenvolver um sistema de segmentação individual e alteração de comportamento. A partir do momento em que identifica o padrão de comportamento e personalidade de cada utilizador, consegue personalizar o que este vê na rede e deste modo alterar a forma como este vê o mundo e as suas reações. A empresa teve um papel crucial nas campanhas de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos da América, ou no referendo sobre o Brexit no Reino Unido, ambas em 2016. Ainda que estas duas campanhas sejam as mais mediáticas, a verdade é que o sistema de segmentação individual e alteração de comportamento desenvolvido pela empresa, já tinha sido amplamente testado em países como o Gana, a Lituânia ou a Malásia. Este caso levou à criação da lei de proteção de dados e de um debate generalizado sobre o tema, mas sem grande alcance ou eficácia, se pensarmos que, na generalidade, aceitamos os termos, condições e política de *cookies* de todos os sites que consultamos. E como Brittany Kaiser (denunciante da Cambridge Analytica) afirma no documentário *Nothing is private*, o bem mais precioso são os dados, alimentando uma indústria que já ultrapassou o negócio do armamento em volume de faturação. A empresa Cambridge Analytica pode ter sido encerrada, mas a tecnologia criada está com certeza a ser usada por milhares de outras empresas que se dedicam à análise de dados e marketing, na melhor das hipóteses.

7 Para mais informação sobre este tema ver o documentário *Nothing is private* (2019), realizado por Karim Amer e Jehane Noujaim.

Estes dois fenómenos, o sistema PRISM e a Cambridge Analytica, são exemplos do alcance da manipulação de massas através dos meios digitais e do nosso rasto na internet. Quer seja pelas mãos de um estado, ou de uma companhia privada, ambos nos levam a repensar o poder disciplinar de Foucault (1975). O sistema de informação individualizada atinge o seu auge com a total manipulação do indivíduo, a total previsibilidade do 1, e a partir desta, a sua manipulação. Através do refinamento da técnica e a sua invisibilidade, pela imagem de liberdade e democracia a ela associada, assistimos ao aparecimento de *mentes dóceis*. Mas ao contrário daquilo que Foucault referia relativamente à interiorização da norma, estas mentes dóceis percecionam-se como reações libertadoras contra uma norma *opressora*. Contudo, não têm consciência de que esta norma lhes é meticulosamente apresentada através da *rede*. Muitas vezes, estas manifestam-se em grupos carregados pelo peso de uma identidade vincada que importa preservar a todo o custo. Aqui a ideia de ensimesmado ganha forma no plural, e ainda que corresponda na sua essência ao mesmo movimento de curvatura sobre si mesmo, aumenta exponencialmente as probabilidades de conflito e deslocamento entre outras identidades. Nenhum grupo se mantém coeso por muito tempo, subdivide-se, fragmenta-se. Byung-Chul Han (2017), refere que o *Nós* político é cada vez mais improvável, uma vez que o indivíduo se auto-explora, de forma deliberada, não sendo capaz de apreender a diferença entre explorador e explorado. Neste sentido, Zygmunt Bauman (2001, p.16) identifica na contemporaneidade o poder pós-panótico. No modelo panótico de Foucault os indivíduos sabem que estão a ser vigiados, embora não consigam ver quem os vigia. A presença do vigilante é *sentida*, independentemente de conseguir comprovar que o seu olhar recai sobre si naquele momento ou não. No poder pós-panótico, o indivíduo até pode ter a noção de que está a ser vigiado, mas não sabe por quem, quando e a partir de onde. A principal característica deste modelo é a inacessibilidade dos detentores de poder, a sua extraterritorialidade e aceleração de circulação.

Acresce ainda o facto de o poder ser exercido através do *reforço positivo*:

> *Na meritocracia neoliberal, negatividades como preceitos, proibições ou punições dão lugar a positividades como motivação, otimização pessoal ou realização pessoal. Os espaços disciplinares são substituídos por zonas de bem-estar. A dor perde toda a relação com o poder e a dominação é despolitizada, tornando-se uma questão médica.* (Han, 2020 b, p.19)

Esta aparência de positividade, de recompensa, impede a perceção do poder enquanto ferramenta de persuasão e manipulação. A verdade é que assistimos mais facilmente a demonstrações de insatisfação relativamente a governos, mas dificilmente relativamente a empresas corporativas. Talvez porque os governos e suas instituições são a face visível e reconhecível do poder, ao passo que as grandes empresas como a Google ou a Meta, são os nossos *companheiros* do dia a dia.

O individualismo é estrutural na contemporaneidade, que tem como algumas das suas características, relativamente a outras épocas, o facto de estar centrada em si mesma (Groys, 2018), de refletir sobre os avanços científicos e os seus efeitos na sociedade, e de ter modificado a relação com a memória. Segundo Pierre Nora

(2012), "a sociedade como um todo adquiriu uma nova religião: a preservação e arquivo" (p. 62) de todo e qualquer registo da atividade humana. Isto traduz-se numa experiência do mundo e da realidade, que se funde com a construção de um arquivo (mais ou menos) digital. Nora refere que a memória se tornou um assunto privado em resultado da sua psicologização (*Idem*, p. 64). Mas hoje, a memória individual transformou-se em registos amplamente partilhados. Segundo Shoshana Zuboff (2019), esses registos são mais do que um arquivo pessoal, eles são a matéria-prima do mercado do *capitalismo de vigilância*. Apesar de todas as leis de proteção de dados, que parecem apenas proteger relativamente a instituições *visíveis* ou *governamentais*, as muitas instituições financeiras que operam de forma "invisível" na internet conseguem tornear estes frágeis mecanismos de proteção. A facilidade com que o fazem está diretamente ligada à facilidade com que aceitamos *termos e condições* ou *cookies* em nome da velocidade de acesso a conteúdos na internet.

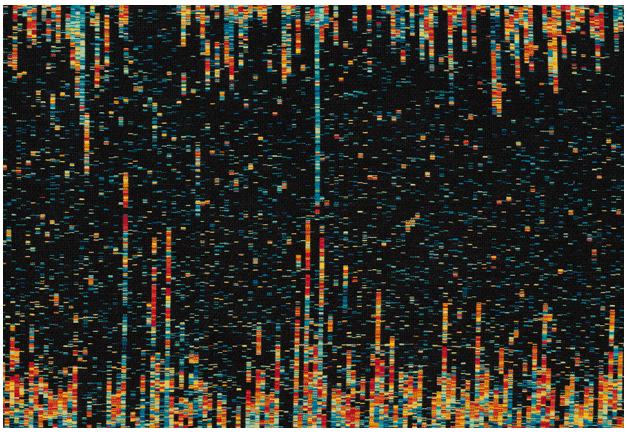
Ao mesmo tempo, alguns artistas fazem uso desta imagética do arquivo digital para apresentar trabalhos que escapam à experiência quotidiana desta realidade. Susan Morris por exemplo, trabalha a questão da autorrepresentação como preservação das experiências de vida e a memória. No seu trabalho, esta preservação é pensada a partir do rasto *invisível* da presença do sujeito (Morris, 2012). Com recurso a dispositivos médicos que registam a sua atividade, e trabalhando com algoritmos e meios digitais cria imagens que são mapas da sua atividade (Fig. 3). Ao transpor esses dados para o campo das imagens visuais estabelece um movimento que parte dos dados analíticos para a construção de imagens. Este movimento é contrário ao fluxo de dados ao qual estamos normalmente sujeitos – expomos imagens (ou texto) que são depois transformadas em dados.

> *Mas a sociedade de hoje é diferente da sociedade do espetáculo. No seu tempo livre, as pessoas trabalham – viajam, praticam desporto e fazem exercício. Elas não lêem livros; elas escrevem no Facebook, Twitter e outras redes sociais. Elas não olham para a arte, mas tiram fotografias ou filmam vídeos que enviam para os seus familiares e amigos. As pessoas tornaram-se realmente muito ativas.*[8] (Groys, 2018, p.31)

8 Tradução a partir de: But today's society is unlike that spectacular society. In their free time, people work – they travel, play sports, and exercise. They don't read books; they write on Facebook, Twitter, and other social media. They do not look at art but instead take photos or film videos and send them to their relatives and friends. People have become very active indeed.

Há nesta afirmação um retrato sucinto daquilo que são as dinâmicas sociais de hoje, e a velocidade e frenesim das experiências de vida mediadas pelo digital. A velocidade não nos permite apreender o momento, os objetos, estamos inseridos neste fluxo de informação e temos apenas tempo para pressionar o botão *Like*.

Shoshana Zuboff (*Idem*) fala-nos de *capitalismo de vigilância* e de como a assimetria do conhecimento se traduz numa assimetria do poder. Este conhecimento, não se refere apenas ao conhecimento global ou geral sobre a realidade que nos rodeia, mas ao conhecimen-



3 *SunDial: NightWatch_Sleep/Wake*, Susan Morris, 2010.

to que temos sobre nós próprios. Num mundo em que há estruturas que sabem *tudo* sobre nós e, sobre as quais, nada sabemos, até que ponto é que o 1 encerra em si a(s) sua(s) identidade(s) ou é reflexo apenas da desfragmentação e aniquilação do indivíduo.

O livro *O impiedoso país das maravilhas e o fim do mundo* de Haruki Murakami (2013), apresenta-nos duas narrativas paralelas: a de um programador cujo *processador* é o seu próprio cérebro e no qual está guardada uma partição com o nome *fim do mundo*; e a história de um jovem homem que chega a uma cidade muralhada onde os habitantes não apresentam emoções uma vez que não têm coração nem sombra. Este é o fim do mundo, onde apenas a perda de identidade parece poder garantir a paz e ordem. Falta saber se esse fim do mundo é real ou é o encerramento do self naquela partição que nos permite a tranquilidade quando abdicamos da nossa sombra. Haruki Murakami consegue fazer um retrato daquilo que é a tensão entre o interior e o exterior, entre o real e o virtual, numa procura pela preservação do *Eu* e da sua identidade.

Hoje, o ensimesmado perdeu a dimensão introspetiva. É antes um sujeito curvado sobre a projeção de si mesmo, preso num *loop* de aparente melhoramento e superação. A positividade impressa pelo neoliberalismo a este movimento é difícil (ou mesmo impossível) de ser contrariada com negatividade. Para escapar a este *loop*, corremos o risco de entrar num outro que, ainda que nascido de uma resistência face à ordem estabelecida, se assemelha à recusa dos outros e impossibilita também a comunicação. Teremos consciência de que a imersão nos nossos *loops*, embebidos num sentimento de liberdade, está a abrir terreno para o acentuar o ensimesmamento individual e coletivo?

1.3 O *Eu* e a sua projeção

Foi referido anteriormente a projeção do sujeito num mundo de realidades virtuais simultâneas. Mas talvez seja pertinente voltar atrás, à primeira projeção para entendermos a sua importância para nós, enquanto sujeitos. Marie-José Mondzain (2015) fala-nos da sua *phantasia*, a sua hipótese sobre o aparecimento do homem enquanto espectador. O homem pré-histórico desce às profundezas de uma gruta trazendo consigo fogo para iluminar a escuridão. Num percurso semelhante a um regresso ao ventre materno, o homem encara a parede rochosa, colocando a sua mão sobre a parede sopra pigmento à sua volta. Quando levanta a sua mão vê pela primeira vez uma imagem de si próprio. Este momento de retração mudou para sempre o nosso lugar no mundo e transformou-nos em espectadores. "A parede é um espelho do homem, mas um espelho não especular, e esta mão é o primeiro autorretrato não especular do homem. Retrato do homem enquanto mão." (*Idem*, p. 40) A sua projeção é obra das suas mãos, o homem "põe-se no mundo como espectador, numa cenografia em que as suas mãos se tornam a figura do primeiro espetáculo." (*Ibidem*, p. 41)

Esta noção de homem enquanto criador de interferências no espaço, e espectador dessas mesmas interferências, está ligada a uma projeção de si mesmo. Uma exte-

riorização que lhe permita ver-se e ser visto. E se a parede funcionou num primeiro momento como um espelho não especular, o aparecimento do espelho veio alterar esta relação do ser humano com a sua própria projeção. Sabine Melchior-Bonnet no seu livro *The Mirror: A History* (2014) traça a história do aparecimento e desenvolvimento deste objeto e a sua importância ao longo dos séculos. A observação da própria projeção implica em primeiro lugar uma distanciação, um reconhecimento da ilusão assim como do mundo exterior e dos outros. Esta projeção permite a construção de uma imagem do próprio sujeito que combina a perceção visual com a sensação corporal do ser.

O espelho permite uma visibilidade efémera do sujeito, o seu retrato já não é uma inscrição no mundo, mas antes a possibilidade de se ver e de se sentir visto por ele próprio. Esta autocontemplação através da projeção especular tem um efeito de autoconsciência que ultrapassa o momento diante do espelho. "A autoconsciência coincidiu antes de tudo com a consciência do próprio reflexo, com o rosto e representação externa do sujeito – sou visto, logo existo. A identidade foi criada pelas aparências e pela aprovação pública, em direção a uma proeminência do sujeito."[9] (*Idem*, p.137). Não é por isso de estranhar que o uso do espelho tenha estado associado à intimidade, ao ensaio e aperfeiçoamento de gestos socialmente desejados intensificando a importância da aparência. Esse aperfeiçoamento é treinado diante de uma projeção que e uma representação imaterial do sujeito, não se fixando numa qualquer superfície. É uma imagem cujo único *rasto* se encontra na aparência do sujeito, ao contrário do retrato da pintura ou literário, que inscreviam no mundo a sua projeção respondendo a um mesmo desejo de visibilidade e reconhecimento.

No século XVII, as *cabinets de glaces*, pequenas divisões espelhadas, celebravam a luz, o brilho e a ausência de sombras, a partir de uma réplica simétrica da realidade (*Idem*, p.136). Um espaço no qual o sujeito se via na companhia do outro e das suas múltiplas projeções, observando-se ao mesmo tempo observando o olhar do outro sobre si. Este *teatro* de reflexos e artifícios tornou-se o palco no qual a sociedade europeia viu desenvolver o Eu, sob os olhares de Deus, dos outros e do próprio. Mais tarde, no século XIX, o aparecimento da fotografia veio permitir fixar a imagem do sujeito sem recurso ao *olhar do outro*. A projeção adquiriu assim um carácter documental que, gradualmente, permitiu a democratização do registo pessoal e da inscrição de memórias na fita do tempo.

Espelho e fotografia transformaram a natureza da projeção do Eu. Introduzindo o carácter especular, promoveram a aparência e potenciaram o crescimento exponencial do narcisismo democratizando-o. Esta exponencialidade está diretamente relacionada com o desenvolvimento das tecnologias, que permitiram o aparecimento da imagem fotográfica digital e a construção de *redes socias digitais*, que funcionam como uma expansão do espaço de ação do sujeito no mundo contemporâneo. Estas redes correspondem a um novo modelo de *cabinets de glaces* que repetem e mimetizam uma projeção do sujeito, configurando ao mesmo tempo um local de treino e experimentação de regras e conformidade social, que mantém a aparência especular. Aqui, a aparência é dupla: o sujeito mantém a aparência própria da encenação em frente ao espelho ou câmara fotográfica, ao mesmo tempo que esta rede digital aparenta ser o espaço que o espelho nos devolve. Contudo, estamos mais

9 Tradução a partir de: Self-consciousness coincided first of all with the consciousness of one's reflection, with one's outward representation and visage – I am seen, therefore I am. Identity was created by appearances and by public approbation, leading toward the prominence of the subject.

perto da parede da gruta, da inscrição de marcas criadas pelas nossas mãos e a multiplicação de signos e significados simbólicos que esperam o olhar do outro. Dentro desta rede, a imagem fotográfica remete para a evidência e correspondência com o real ao mesmo tempo que são desenvolvidas ferramentas de manipulação, edição e uniformização da fisionomia e aparência dos indivíduos. A imagem especular é submetida ao algoritmo, analisada e catalogada num mar de dados.

Como Hito Steyerl (2017) refere, a perceção contemporânea tornou-se maquínica não sendo a visão humana capaz de descodificar os sinais e os dados com os quais as máquinas funcionam (p.42). Numa sociedade que desenvolve mecanismos de reconhecimento facial para cruzar esta informação com dados sobre todos os outros aspetos da nossa atividade quotidiana, a visão foi substituída pelo cálculo de probabilidades. Perante o volume de informação, filtrar, descodificar e o reconhecimento de padrões tornam-se mais importantes do que a visão e, por conseguinte, do que a projeção especular. As *indústrias da visibilidade total* traçaram vias para chegar ao *self* ao mesmo tempo que alteraram a relação do sujeito com a imagem da sua projeção, promovendo a confusão entre a representação e a exibição (Mondzain, 2015, p.132). Por um lado, o tratamento de dados responde a premissas de marketing económico ou político com o intuito de prever e direcionar as escolhas do sujeito. A precisão destes resultados é questionável, mas parece conseguir fazer corresponder uma forte probabilidade a uma larga fatia da população. Contudo, a imprevisibilidade humana é por enquanto um fator impossível de excluir e que permite ainda esporádicas surpresas. Por outro lado, as imagens criadas e partilhadas na rede respondem em larga medida a uma sede de conformidade social que apesar de ainda conter a teatralização dos gestos, navegam e são direcionadas nas águas de um mercado de consumo, com correntes pouco ou nada percetíveis ao olho humano.

1.4 Ensimesmado hoje: entre o social e o individual.

Nas sociedades ditas primitivas, o sujeito percorria um caminho árduo e repleto de perigos até ao centro do seu ser, do seu *Eu*. Este caminho correspondia a uma passagem do profano para o sagrado, do efémero à eternidade, que se cumpria através dos rituais. "Os rituais têm um modelo mítico que adquire significado na medida em que repete exactamente uma acção realizada no princípio dos tempos por um deus, um herói ou um antepassado." (Eliade, 1993, p. 37). Byung-Chul Han afirma que até ao século XVIII a sociedade ainda era determinada por interações ritualizadas e teatralizadas, ao passo que o século XIX, com a revolução industrial, veio substituir o *palco* pela *fábrica*. O trabalho torna-se o aspeto mais importante do quotidiano com vista ao progresso, e a aparência perde o carácter de fantasia, simplificando-se. Já o século XX foi marcado pelas duas grandes guerras, e é no final deste que a visão de uma sociedade próspera baseada no consumo como sinónimo de felicidade vai ser desenhada e amplamente publicitada. Em pleno século XXI, assistimos a um mercado da vida pessoal e privada, no qual os sujeitos se exibem partilhando informações do seu quotidiano (Han, 2020, p. 29). O *palco* e a *fábrica* deram lugar ao anúncio publicitário, à promoção de bens de consumo e dicas de *lifestyle*. A fantasia é substituída pela miragem de uma vida de abundância de bens e ausência de espaço laboral.

Talvez por isso os rituais sejam hoje encarados como algo antiquado em sociedades que promovem o individualismo e a melhor versão de cada um (*Idem*). Impera a positividade, evita-se a negatividade, promovendo o otimismo com laivos de fé, o bem-estar e a felicidade como construções individuais. Assim se cria um ciclo de algofobia que impossibilita a introspeção. "Ao contrário do prazer, a dor põe em movimento processos de reflexão." (*Idem*, p.53). Para Byung-Chul Han a dor permite criar distinções como por exemplo conhecer e diferenciar as partes do nosso corpo. A ausência de dor impossibilita a distinção, a reflexão, perpetuando a réplica e o *inferno do mesmo*.

O ensimesmado hoje é o sujeito que vagueia no não-lugar que é a *rede* e cuja existência é predominantemente realizada em torno de algoritmos e do seu *feedback*. Habita um jogo de espelhos não especulares, num mundo que rejeita a diferença, a dor, e que confunde o caminho para o *self* com as máximas de autoajuda. Estas *bolhas* e aglomerados de variações do mesmo são a base de sociedades que, ainda que heterogéneas, mantêm um equilíbrio de forças que permite a permanência do mercado de consumo. Através da fragmentação identitária, da identificação temporária, da impossibilidade de permanência, da apologia da transformação e melhoramento constantes, prevenindo a mudança. Esta permanência no *mesmo* é a homogeneização que a globalização produz revestida por uma fina capa de preservação do *local*.

A noção de que ensimesmado seria o sujeito que vive metido consigo mesmo, que reflete, que se concentra *em profunda meditação*, não parece ter correspondência na contemporaneidade. Assistimos antes a uma curvatura sobre si mesmo que se aparenta a uma espiral sem retorno, num *loop* vertiginoso de projeções que criam *bolhas*, dentro de um sistema fractal no qual o pormenor é uma variação do global e vice-versa. Os movimentos de aproximação e afastamento são igualmente importantes para se conseguir ter uma visão alargada e aprofundada do conjunto. Apesar da instabilidade e fragilidade identitária, todas estas *bolhas*, da mais isolada à mais composta, fazem parte de uma mesma rede.

Se o movimento de encerramento é um mecanismo de defesa contra a dor e o novo, ele corresponde também a uma estratégia *vencedora* dentro de um sistema que promove o medo. "A economia do espectáculo aterrador é gerada por estratégias de comunicação que sabem tudo sobre a complexidade dos afetos humanos." (Mondzain, 2015, p.132). A capacidade de o sujeito se adaptar à realidade em que se encontra favorece o desenvolvimento e persistência destas estratégias e sistemas. Projeção não especular, *capitalismo de vigilância* e globalização são assim os três eixos que convergem para a criação de indivíduos e sociedades ensimesmadas.

2. MOVIMENTO DE CURVATURA SOBRE SI MESMO: LOOP E A (IM)POSSSIBILIDADE DE DIVERGÊNCIA

O conceito de *Ensimesmado* foi até aqui abordado enquanto condição, centrando-se nas suas características gerais e condicionantes globais que potenciam o seu aparecimento. Neste capítulo, centramo-nos no *Ensimesmado* do ponto de vista processual, ou seja, não enquanto condição estática, mas como um movimento contínuo, que determina e é ao mesmo tempo, força motora do encerramento em si mesmo. Importa por isso clarificar o que se entende por movimento e qual a sua relação com o tempo.

2.1 O movimento e o tempo

Henri Bergson define que o movimento corresponde ao atravessar do espaço, deslocar do ponto A para o ponto B. Compreendemos a partir desta assunção que movimento e espaço estão intrinsecamente ligados. No entanto, são de naturezas distintas. O espaço é infinitamente divisível, ao passo que o movimento não (Bergson, 1908). É verdade que conseguimos desconstruir o movimento em imagens chave que traduzem e até conseguem replicar esse movimento aos nossos olhos. Contudo, estas imagens, divisões, *cortes*, não são mais do que abstrações, tentativas de aprisionar algo que passou. O movimento em si não é divisível.

> *E pelo próprio fato de representarmos o movimento sucessivamente nesses diferentes pontos, estamos necessariamente a detê-lo em cada um deles; as suas posições sucessivas são, no fundo, apenas paragens imaginárias. Ao substituir a jornada pelo caminho e, como a jornada é subentendida pelo caminho, pensamos que os dois coincidem. Mas como pode um progresso coincidir com uma coisa, um movimento com uma imobilidade?* (Bergson, 1970, p.138)[10]

10 Tradução a partir de: And by the very fact that you represent the movement to yourself successively in these different points, you necessarily arrest it in each of them; your successive positions are, at bottom, only so many imaginary halts. You substitute the path for the journey, and because the journey is subtended by the path, you think that the two coincide. But how should a progress coincide with a thing, a movement with an immobility?

Bergson clarifica esta diferença entre trajeto e trajetória. O trajeto é o caminho no espaço, e como pertence a este último, é passível de divisão. A trajetória, é o percorrer do espaço, e por isso indivisível.

Se a desconstrução, e consequente representação, do movimento passa por um exercício de abstração, capaz de extrair e capturar imagens de algo indivisível, então este é um processo de transposição de algo que pertence à esfera da ação, para a esfera da imobilidade. No entanto, este exercício de abstração também nos permite perspetivar movimentos passados e futuros. Não se trata por isso de fazer coincidir ou substituir movimento por imobilidade, mas sim de imaginar o passado, o futuro e o próprio presente. Imaginar pertence aqui ao campo das hipóteses, instrumento científico e

artístico, base sobre a qual se pode partir e multiplicar, abrindo portas a diferentes experiências e diferentes conhecimentos.

Depreendemos então que o movimento, pertencendo à ação, poderá ser compreendido como infinitamente variável em termos de duração. A um movimento corresponde uma determinada duração, ou seja, uma determinada porção de tempo. A nossa noção de tempo é também infinitamente variável e é determinada por condicionantes de ordem social, cultural e psicológica. Aquilo que pretendemos, por isso, neste capítulo é fazer um breve apanhado do entendimento do tempo, compreender algumas daquelas que podem ser consideradas as suas características essenciais e, a partir daí, estabelecer uma ligação entre o *ensimesmamento* contemporâneo e a nossa perceção de tempo. Interessa-nos, em particular, entender marcas que ficaram de perceções passadas, e que nas suas conjugações e contradições permitem identificar aspetos únicos do momento em que vivemos.

No que diz respeito ao tempo e à perceção que dele temos, Krzysztof Pomian (1993) afirma que "(...) para diversos indivíduos, e para o mesmo indivíduo em condições diversas, os minutos, as horas e os dias, metricamente idênticos, não são de facto iguais uns aos outros porque os comprimentos que lhes são subjetivamente conferidos não coincidem." (p.11). Quer isto dizer que um intervalo de tempo pouco preenchido em termos de acontecimentos, eventos ou ações, pode parecer muito longo, ao passo que o mesmo intervalo de tempo, preenchido por múltiplos eventos pode parecer curto. Pomian refere ainda que o presente apreendido por cada um e posteriormente conservado sob a forma de memória é um *tempo qualitativo*, por oposição ao tempo mecânico dos relógios artificiais.

Contrariando a ideia de que o tempo flui, Michel Serres (2013) propõe que este é *filtrado* (p.160). Partindo da teoria do caos, que afirma que a desordem pode ser reordenada e explicada a partir de atractores fractais. Deste modo, um determinado sistema, ou o tempo, desenvolve-se tendencialmente perto dos valores desse atractor. Isto significa que há interferências, alterações, mas relativamente pequenas. Pegando na analogia do rio, Serres refere que este não flui, pelo contrário: o seu trajeto é composto por desaceleração, paragens, bifurcações, redemoinhos, misturas entre correntes e contra correntes, tendo a capacidade de se curvar sobre si mesmo. "O tempo não flui, é filtrado. Isto significa precisamente que ele não passa e passa."[11] (*Idem*, p.162). Não é possível prever com precisão acontecimentos futuros, mas é possível determinar a causalidade de eventos passados. O passar do tempo é por isso extremamente complexo sendo simultaneamente imprevisível e determinístico.

11 Tradução a partir de: Time doesn't flow, it percolates. This means precisely that it passes and doesn't pass.

12 Tradução a partir de: Biological time contains the unbroken events called lives; it also contains social organizations by species and group of species; but in biology the intervals of time between events are disregarded, while in historical time the web of happening that laces throughout the intervals between existences attracts our interest.

2.1.1 Linearidade

> *O tempo biológico contém os eventos ininterruptos que designamos por vidas; também contém organizações sociais por espécies e grupos de espécies; mas na biologia os intervalos de tempo entre os eventos são desconsiderados, enquanto no tempo histórico a teia de acontecimentos que se entrelaça nos intervalos entre as existências atrai o nosso interesse.*[12] (Kubler, 1970, p. 13)

O tempo biológico vê a vida como um evento indivisível, um movimento. O tempo histórico estabelece e procura as relações entre os eventos. É por isso mais uma rede do que uma linha. No entanto, foi durante muito tempo traduzido e reduzido a causalidades, sucessão progressiva de eventos. Aprendemos a História a partir de cronologias de eventos chave. Linhas retas – verticais, lidas de cima para baixo; horizontais, lidas da esquerda para a direita – do ponto A ao B. É certo que se fazem aproximações, secções, e se determinam pontos de referência intermédios. Um sistema de abstração que permite uma leitura e compreensão do mundo e que, ao fazê-lo, a determina também, como de resto qualquer sistema ou ferramenta faria.

Bifo Berardi (2011) afirma que "Na segunda metade do século XIX, e na primeira metade do século XX, o mito do futuro atingiu o seu apogeu, tornando-se algo mais do que uma crença implícita: era uma fé verdadeira, baseada no conceito de 'progresso', a tradução ideológica da realidade do crescimento econômico."[13] (p.13). Somos por isso herdeiros de um entendimento linear de tempo, marcado por ideias modernistas de progresso, de melhoramento sucessivo e constante. Quer isto dizer que persiste nos dias de hoje um sentimento de confiança, até mesmo fé, na ciência e nos avanços tecnológicos, que nos vão ajudar a ultrapassar as adversidades que possam surgir.

É verdade que com o crescente debate sobre as alterações climáticas e a debilitação das condições de vida tal como a conhecemos (pelo menos no ocidente) esta noção de progresso e linearidade tem sido questionada, abalando e destruindo a nossa noção de linearidade. Contudo, a herança modernista é ainda muito vincada. Se de um lado vemos grupos de jovens estudantes pela Europa a manifestarem-se pelo clima, por outro, assistimos a eventos como a Web Summit, no qual são apresentados os últimos avanços tecnológicos, num fervor e fascínio alheios às preocupações de cientistas e cidadãos de todo o mundo. Para além das questões ambientais, conseguimos identificar outros travões à linearidade, como sejam os estudos decoloniais, que abrem a perspetiva histórica e dão voz a outros e outras, ramificando o tempo e o espaço. Em sentido inverso, o fascínio pelo progresso tecnológico, que aproxima o nosso quotidiano da ficção científica passada, lidera ainda o nosso entendimento. Em grande parte porque a nossa vida é condicionada e determinada por mercados neoliberais, que se desenvolveram com a tecnologia, e que usam todo o tipo de estratégia de marketing para nos transmitir uma ideia de progresso constante. Vimos já no anterior capítulo que somos hoje tanto consumidores quanto mercadoria. O nosso comportamento é moeda de troca em mercados que desconhecemos, e consumimos ao sabor de campanhas de modulação dos nossos padrões de consumo. O que importa aqui salientar, é que esta modulação dos nossos padrões de consumo é feita em função da linearidade, da progressividade. Seja no *upgrade* de dispositivos e *software*, com atualizações quase impercetíveis que vão melhorar muito a experiência do utilizador, seja com a moda a cada nova estação, agora com *mid seasons* para melhoramento constante e *looks* constantemente atualizados.

Se nos deparamos ainda com uma forte vertente de progresso e melhoria constantes, que nos levam a perceber o tempo como uma linha mais ou menos reta, podemos, contudo, verificar que há uma diferença significativa: a melhoria é promovida mais a nível individual do que coletiva. Ou seja, os progressos e avanços tecnológi-

13 Tradução a partir de: In the second part of the nineteenth century, and in the first part of the twentieth, the myth of the future reached its peak, becoming something more than an implicit belief: it was a true faith, based on the concept of 'progress', the ideological translation of the reality of economic growth.

cos não são apresentados como sucessos de organização social, ou melhoria global das condições de vida. Eles são apresentados como comodidades individualizadas, por exemplo, a conveniência de tudo poder ser adquirido *online* é apresentado como uma melhoria das condições de vida, a possibilidade de ganhar tempo, de não perder tempo com deslocações. Do outro lado desta linha estão as condições precárias de trabalho, e a ausência de tempo, ou a corrida do estafeta contra o tempo. Esta realidade espelha o conceito desenvolvido por Karl Marx *fetichismo da mercadoria*, como aponta Daniel Harvey: "Ele procurou captar com este termo a forma como os mercados ocultam informações e relações sociais (e, deveríamos acrescentar, geográficas)" (1990, p.422).[14]

Esta individualização do progresso, da tecnologia e dos seus dispositivos e *software*, transforma a noção de linearidade. Talvez não nos seja vendida a ideia de progresso coletivo e social (pelo contrário, esta ideia é constantemente contrariada e impossibilitada, encarada como *démodé* e ideológica, mas este seria ainda um outro assunto), mas a ideia de progresso individual, o individuo empreendedor, com vontade de vencer. O progresso coletivo só o é na medida do melhoramento individual, qualquer outra medida é tida como ideológica e a ideologia é um conceito *démodé*. Proliferam os livros de autoajuda, de melhoramento pessoal, de saber como lidar com o stress, como fazer uma *viagem espiritual* para melhoria do *Eu*, que certamente irá irradiar para todos os que o rodeiam. A cronologia histórica foi substituída pela cronologia pessoal do Facebook ou qualquer outra rede social. E aqui reside o crescente potenciar de ensimesmamento na contemporaneidade. Para já, consolidemos esta ideia de que o tempo linear contemporâneo é múltiplo, e individualizado, marcado pela transição do individuo de mero consumidor a simultaneamente objeto de consumo. Por essa razão, esta questão será retomada no contexto do subcapítulo *Verbo Ensimesmar*.

2.1.2 Repetição e circularidade

É comum referir-se que a vida é feita de ciclos. Verificamos isso quando observamos o que nos rodeia, desde as estações do ano, aos ciclos da água, às flores, tudo no mundo biológico é regido por ciclos, mais ou menos prolongados no tempo. Não é por isso de admirar que as sociedades primitivas apreendessem o tempo de forma circular, coisas que se repetem regularmente. Tudo era repetido em função de um evento primordial, celebrado ciclicamente, em sociedades que desprezavam o individual. A repetição de gestos e rotinas, que conferem sentido à existência, proporcionam também um experienciar da vida mais tranquilo, desresponsabilizando o individuo. Por outro lado, representam também uma incapacidade de lidar com a memória individual. A experiência humana é vivida enquanto coletivo, no sentido de reproduzir sempre um momento de perfeição. Os acontecimentos individuais de cada um não têm relevância e são, na realidade, insuportáveis, uma vez que o individuo não estava preparado para lidar com eles (Eliade, 1993, p. 90). A repetição dos gestos e imitação dos arquétipos traduzia-se numa abolição do tempo.

Contudo, esta ideia cíclica do tempo não pertence apenas a sociedades ditas "primitivas". Pomian (1993b, p.111) refere, por exemplo, que durante a Alta Idade Mé-

14 Tradução a partir de: He sought to capture by that term the way in which markets conceal social (and, we should add, geographical) information and relations.

dia a história sagrada cristã corresponde ao único tempo linear, cronológico, por oposição ao tempo profano, cíclico, ritmado pelo amanhecer, meio-dia e ocaso, correspondendo a um tempo de calendário que se repete infinitamente. "Se se estabelecer que se define ciclo como um intervalo entre duas repetições de um mesmo fenómeno, pode dizer-se que o tempo da cronometria – do calendário e do relógio (ou dos instrumentos que o precedem) – é um tempo cíclico." (*Idem*, p.103). Calendários e relógios regem os nossos dias. Não é por isso de admirar que, mesmo com a modernidade e a linearidade de um tempo de progresso, o sentimento de ciclicidade, de repetição, nunca tenha deixado de estar presente. Pelo menos em tudo o resto que nos era possível observar. Talvez daqui surja a crescente discrepância entre o percurso humano e os demais percursos de seres vivos no planeta. Uma crescente separação entre natureza e ser humano. A natureza não está a dirigir-se para o progresso, apesar de estar em constante mutação. Esta mutação é cíclica e demorada. O desenvolvimento do ser humano e das suas invenções tecnológicas é progressivo, linear e exponencial. Entendemos por isso que à natureza corresponde um tempo circular, de repetição no sentido *deleuziano*[15] do termo.

Hoje, verificamos uma tentativa de reaproximação do ser humano aos ciclos. Não é um movimento *mainstream*, longe disso, mas uma corrente ou mesmo moda, de pensamento que nos vai tentando religar à natureza, procurando pequenos rituais ou ciclos que nos aproximem de uma ligação com o que nos rodeia e que não foi produzido por nós. A pandemia causada pela covid 19, impulsionou em muitos locais um regresso a uma vida menos acelerada. Podemos dizer até que no início promoveu um sentido de regressão a um tempo sem presença humana, com o fascínio pelas imagens da natureza que invade as cidades, reclamando para si o território por nós modificado.

Apesar de toda a linearidade moderna, a constatação de que mesmo a história é cíclica, que se repete, que eventos como guerras surgem quase rotineiramente, como se não fossemos responsáveis pelas decisões tomadas a cada momento, ganha terreno. Digamos que no que diz respeito ao consumo e mercados neoliberais a linearidade é o mote de eleição, mas no que diz respeito à organização social alargada e a forma como as sociedades se interligam e relacionam, o modelo cíclico e de repetição parece ganhar aceitação pois desvaloriza os erros e os coloca no campo do inevitável, do natural que não é passível de alteração. A inevitabilidade de eventos colocada no campo do natural substitui as religiões ou pensamentos místicos. Pensemos nos mercados capitalistas e nas recorrentes crises, que são antecipadas e ainda assim não são evitadas, como se fossem naturais, correspondessem a ciclos de vida, da água e das marés, como se os mercados fossem seres vivos, que ficam preocupados ou pacificados perante determinado comportamento humano.

Se nas sociedades primitivas os ciclos e repetições conferiam estabilidade e sentido à existência individual, na contemporaneidade, a repetição é vista como rotina aprisionante.

Se o passado, o presente e o futuro (incluindo o passado e o futuro longínquos) são supostos idênticos, o tempo encontra-se num estado estacionário. Não há uma direcção precisa: quer se caminhe para o passado quer para o futuro, fica-se sempre

15 Em *Diferença e repetição*, Deleuze considera que apenas aquilo que não pode ser substituído é repetido por oposição a termos equivalentes, permutáveis e, portanto, substituíveis. A repetição é, pelo contrário, um eco ou vibração de número indefinido (n vezes) de um evento singular transformando-o desse modo em universal.

no idêntico. Até mesmo as noções de passado e de futuro deixam de ter sentido; é abolida a sua distinção: o tempo estacionário é também um tempo simétrico. (Pomian, 1993b, p.105)

A consciência desta repetição, de um tempo estacionário, contrária à crença na progressão, e de contínuo movimento é insuportável para as sociedades ocidentais. Nas sociedades cada vez mais individualizadas, a repetição retira sentido aos gestos, diminui a experiência humana, que deve ser única, progressiva e exponencial. Ainda que o quotidiano esteja organizado por ciclos, diários, semanais, mensais e até mesmo anuais, as quebras na repetição como os dias feriados, os fins de semana, ou as férias, são os momentos por excelência que possibilitam quebrar a rotina, sentir que se progrediu para um outro modo de organizar os dias, apesar de regressar novamente à roda. Os ciclos na contemporaneidade parecem ganhar relevância apenas no momento de os quebrar, de nos possibilitar uma divergência que nos liberte da repetição desprovida de sentido.

2.1.3 Divergência

Em todas as sociedades, em todo o tipo de organização, houve sempre elementos divergentes, não necessariamente alinhados com o *status quo*. A necessidade de divergir, a incapacidade de se inserir inteiramente numa determinada corrente, contexto ou direção específica, cria as condições para a divergência. A forma como cada sociedade lida com a divergência difere muito, mas é reveladora da sua afinidade com a linearidade ou com a circularidade. Sociedades mais conservadoras, no sentido da preservação de rituais, modos de estar e traços identitários, ligam-se mais à noção de tempo circular, que repete um evento primordial e que procura a repetição cada vez melhor de um determinado comportamento. A circularidade flui na repetição, sendo qualquer tipo de divergência uma ameaça a este fluir, *um grão de areia na engrenagem*. Ramificações no círculo, impossibilitariam o fluir, o normal funcionamento das regras em sociedade. As sociedades herdeiras do modernismo, com fé no progresso e sentido linear, apresentam uma certa flexibilidade perante algum tipo de divergência. Não são completamente abertas a esta, mas estão atentas à eventualidade da divergência abrir portas a uma outra linha, que permita a continuidade da progressão. Por outro lado, a assimilação da divergência deu provas de ser eficaz no sentido de homogeneizar a experiência humana, transformando a diferença em moda, corrente aceite porque passageira. Como moda, a divergência não ramifica a linha temporal, não provoca qualquer desvio. Pode até tornar-se cíclica, e essa é a garantia da sua não rutura, da sua incapacidade de alterar o rumo da linha reta, progressiva.

No filme *Snowpiercer* (2013) de Bong Joon-ho, a revolta dos passageiros na última carruagem é recorrente, previsível para quem lidera o correr da máquina. Contudo, e por força da repetição, o imprevisto acaba por surgir. O herói consegue ultrapassar barreiras anteriormente intransponíveis, e perante a surpresa de tal feito, a resistência prossegue, acabando por chegar à primeira carruagem. No filme, este evento parece querer revelar-nos a ciclicidade da revolta, transformando por momentos toda a esperança em sentimento de perpétua prisão. No entanto, a revolta chega de

facto à primeira carruagem, e desta vez o comboio vai parar. É possível vislumbrar na paisagem o degelo que revela traços da paisagem que um dia foi habitada. O comboio parou, mas a destruição não foi total, permitiu que alguns elementos da revolta saíssem do ciclo giratório e pudessem abrir caminho na exploração do território para além da linha circular. Abriu todo um lugar à esperança deambulatória sobre a qual podemos apenas especular uma vez que a narrativa acaba por aí. A mensagem positiva e esperançosa deste filme, apresenta-nos a divergência como resultado da persistente repetição que procura uma brecha, uma oportunidade para se poder soltar do círculo. Uma moda que conseguiu vingar, uma metáfora de esperança para sociedades em que a diferença parece não conseguir desviar significativamente a progressão linear.

Mas a divergência pode ainda ser uma constante no movimento: "*Nunca avançamos nem recuamos. Sempre classificámos ativamente os elementos pertencentes a diferentes épocas. Ainda podemos classificar. É essa classificação que faz os tempos, não os tempos que fazem a classificação.*"[16] (Bruno Latour, 1994, p. 76) Deste modo, podemos compreender o tempo e o movimento como um só rizoma. O seu movimento não seria linear ou circular, mas sim um estabelecer de relações e conexões entre diferentes espaços e tempos, agitando tentáculos, vibrando na extensão ou retração das suas ramificações, movendo-se de forma menos previsível do que as linhas reta ou circular, abrindo espaço para a constante divergência.

2.2 *Verbo Ensimesmar*

A noção de tempo histórico e linear permite, por um lado, uma abertura face ao mundo, ao presente e futuro. Contudo, essa abertura é apenas possível se houver uma total, ou quase total, consonância com a linha principal. O simples facto de haver uma linha temporal que se destaca e se define pela sua relevância e importância, determina a existência de muitas outras, marginais, paralelas e divergentes. É certo que já no século XX surgem reações a esta noção linear, no entanto, há ainda um sentimento enraizado de progressão que chega até nós.

Por outro lado, o tempo arcaico, ou apreendido por sociedades primitivas, contem um encerramento do indivíduo e da sociedade em rituais de repetição. Este tempo de que nos fala Mircea Eliade (1993) também deixou a sua marca até aos dias de hoje. A questão da renovação dos rituais, dos ciclos, como por exemplo a passagem do ano, é algo que nos liga a uma compreensão passada do tempo, e que ainda hoje nos projeta numa esfera quase mística, de alinhamento com os demais elementos do universo. Responde a uma necessidade de renovação e de superação de ciclos, de etapas. Todos os anos, os meios de comunicação fazem resumos do ano que termina, desde as palavras mais procurada/usadas, à personalidade mais mediática, passando por prémios de *melhor carro*, *canal televisivo ou detergente*. A estas listas que categorizam o passado recente e o arquivam, juntam-se as listas de resoluções para o ano que aí vem: a inscrição no ginásio, a dieta saudável, o carro novo e toda uma parafernália de bens de consumo rápido. Descarta-se o que passou para começar a acumular novamente, numa versão melhorada do *Eu e* dos produtos que o acompanham. As doze uvas passas e o champanhe formalizam o ritual, e os *posts* ou

16 Tradução a partir de: We have never moved either forward or backward. We have always actively sorted out elements belonging to different times. We can still sort. It is this sorting that makes the times, not the times that make the sorting.

vídeos nas redes sociais comprovam a determinação e compromisso com renovação e mudança.

Se os rituais, pela sua repetição, são fatores de estabilização da vida, por seu lado o seu desaparecimento leva a uma crescente *atomização* da sociedade (Han, 2020, p.15). Importa salientar que Han distingue repetição de rotina. A repetição é fechada e confere uma duração e intensidade à existência. A rotina, por oposição, seria aberta e incapaz de gerar intensidade. Para o autor, a sociedade contemporânea está presa a rotinas de produção e afastada de qualquer comportamento ritual, considerado inautêntico.

> *"Os rituais contêm mundo. Criam uma relação forte com o mundo. Contrariamente, a depressão subtende uma auto-referência hipertensa. Completamente incapaz de sair de si próprio, de sair para a rua e caminhar pelo mundo, o homem encapsula-se dentro de si próprio."* (Han, 2020b, p.22)

Fechado em si mesmo, este ser encapsulado, remete-nos para o ensimesmamento individual promovido pelas dinâmicas de comunicação virtual e produção neoliberal. Um processo contínuo, de curvatura constante, numa espiral de *ecos do Eu*, potenciados pela comunicação digital. Os rituais foram substituídos por rotinas de autoajuda, de automelhoramento. Repetições de gestos individuais que possibilitam uma maior distância do *Eu* relativamente ao que o rodeia, como se pudéssemos ser bolhas a levitar, alheios ao mundo.

Esta visão *atomizada* da sociedade coabita com *bolsas* de repetição ritualizada. Se por um lado compreendemos que os rituais perderam destaque e importância na sociedade contemporânea, por outro, reconhecemos que não desapareceram. Em algumas situações sofreram alterações, adaptações ou até atualizações, mas permanecem como elementos agregadores (mesmo que momentâneos) de grupos. São disso exemplo os diferentes grupos religiosos, mas também, as comemorações de festas populares, como o São João no Porto, ou as celebrações do 25 de Abril e 1º de Maio, com os habituais desfiles e discursos. Para um habitante das Fontainhas, no Porto, o São João não se resume apenas a uma noite de folia, com a invariável ementa de sardinhas e pimentos assados com broa. A comunidade organiza-se e, durante os meses que antecedem a festa, preparam o desfile – as rusgas. Este grupo, fragmenta-se noutros mais pequenos que elaboram a cascata de cada *ilha* (bairro operário típico da cidade do Porto). O facto de hoje a festa ser um atrativo turístico, não altera a importância identitária para algumas zonas da cidade e seus habitantes, pelo contrário, acentua o sentimento de pertença a um lugar. Dá sentido à organização e significado ao grupo.

A contemporaneidade contempla uma mistura destes dois tempos: o linear e o circular. Mas conta também com características muito próprias, como seja a compressão espaço-tempo e a aceleração digital que divide a nossa existência entre o campo físico e o virtual. Daniel Harvey, que em 1989 propõe o conceito de compressão espaço-tempo, desafia a ideia de que existe apenas um sentido único e objetivo de tempo ou espaço, em relação ao qual pode ser medida a diversidade das conceções humanas. As conceções objetivas de tempo e espaço são necessariamente criadas

através de práticas materiais e de processos que servem para reproduzir a vida social (Harvey, 1990, p.425). Como o capitalismo altera constantemente as suas práticas materiais e os seus processos de reprodução social, também as qualidades objetivas e os significados de espaço e tempo se alteram. Esta alteração já apontava também para outros dois aspetos determinantes no desenvolvimento do consumo: por um lado o aparecimento da *moda* nos mercados de massas e, por outro, a alteração dos bens de consumo para o consumo de serviços nomeadamente, de educação, saúde e entretenimento. A compressão espaço-tempo seria por isso determinada pelos recursos que um indivíduo possui e que lhe permitem mover-se entre realidades distintas, enquanto rentabiliza esses mesmos recursos.

Se para Daniel Harvey o capitalismo e o seu desenvolvimento são os fatores determinantes para delinear a compressão espaço-tempo e as suas nuances, para Doreen Massey (1995) a questão é mais abrangente. A compressão espaço-tempo implica a expansão geográfica de relações sociais e da nossa experiência. Por este motivo, existe um forte fator de casualidade que não é apenas determinado pelas ações do capital e do seu desenvolvimento, mas também por questões de género, identidade e etnia que influenciam e determinam a nossa posição e experiência do espaço (p. 60). Por outro lado, o facto de haver grupos sociais mais responsáveis do que outros por esta compressão, estando uns na extremidade que recebe, e outros que estão apenas aprisionados por estas mesmas correntes ou *flows*, evidencia a existência de uma diferenciação social. De um lado, temos todos aqueles que investem, organizam e distribuem bens a nível global, enviam emails e faxes, organizam conferências ou controlam os media. Estes fazem parte do grupo responsável pela compressão espaço-tempo e que são capazes de tirar partido da mesma. No outro extremo, Massey refere o exemplo dos emigrantes e trabalhadores ilegais pelo mundo fora, que experienciam o movimento e pluralidade de culturas de forma muito diferente de um turista, que procura visitar locais variados (*Idem*, p.61).

A instantaneidade promovida pelas ligações digitais, que alterou a forma como nos relacionamos com o espaço e o tempo, alterou também as relações de poder. Como referimos no capítulo anterior, a contemporaneidade viu surgir o modelo pós-panótico de Zygmunt Bauman, cuja principal característica é a inacessibilidade dos detentores de poder, a sua extraterritorialidade e aceleração de circulação. Compressão espaço-tempo e aceleração digital tecem uma complexa trama de circulação, com diferentes ritmos e percursos. Uma pista de aceleração para uns, uma montanha-russa aprisionante para outros.

Tínhamos já referido que a multiplicidade de identidades, a simultaneidade de realidades distintas e distantes, no espaço e tempo, cria uma trama complexa que potencia a ideia de ensimesmamento a variados níveis. Importa aqui salientar que esta trama não é estática, mas sim fruto de um constante fluir de bens e informações, que se cruzam, que se fundem para mais tarde voltar a divergir. O ensimesmamento não tem por isso uma forma ou aparência determinada. É antes caracterizado por um tipo de movimento, um determinado tipo de *fluir*, que se renova à medida que todos os circuitos se renovam. Um processo contínuo, de curvatura constante, numa espiral de *ecos do eu* que intensifica ao mesmo tempo o fechamento individual e coletivo. Desta forma, os sistemas de comunicação digitais, as *redes* de contacto social

virtual e de vigilância, que nos transformam em produto, em mercadoria, promovem o fechamento individual e por extensão o fechamento social. Fazem-no, como já referimos, através de uma ilusão de liberdade e amplificação do eco do *Eu* (Han, 2020, 200b). Importa aqui referir que esta ilusão, a sua construção e infiltração no quotidiano de cada indivíduo, é normalizada e potenciada por comportamentos coletivos, sendo a sua força motora uma mistura entre pressão social e satisfação individual. Por outro lado, estes *ecos* são homogeneizados dentro da própria rede digital, como se cada *eco do Eu* fosse o eco de outro *Eu*, e assim sucessivamente. Múltiplas versões de um modelo de espiral, permutáveis entre si e descartáveis.

Tal como as telecomunicações globais provocaram o colapso do tempo e do espaço, a computação confunde passado e futuro. Aquilo que é recolhido como dados é modelado como representando a forma como as coisas são e depois projetado para o futuro – com o pressuposto implícito de que as coisas não mudarão radicalmente nem divergirão das experiências anteriores. Desta forma, a computação não governa apenas as nossas ações no presente, mas constrói um futuro que melhor se adapta aos seus parâmetros. Aquilo que é possível torna-se aquilo que é computável.[17] (Bridle, 2019, p. 42-43)

As *almas virtuais* (Groys, 2018) não são, por isso, arquivos estáticos. São correntes de informação e rasto de uma presença online. A construção destas entidades pode à primeira vista parecer composta por cortes no tempo e espaço, ilusões que Bergson referiu não poderem substituir o movimento em si. Deste ponto de vista, o *nosso Eu virtual* seria uma representação fragmentada de momentos chave. Mas será que a informação digital por nós acedida e em particular, por nós criada, é um dado estático? Pensemos nos grandes complexos, guardiões do mundo virtual, localizados em espaços remotos por questões de segurança. Processadores de informação que nunca dormem, sem pausas. E assim, sem pausas, os nossos dados, dançam num continuum de algoritmos, que armazenam, mas acima de tudo, descodificam e voltam a codificar, em nome de estratégias de marketing que desconhecemos. "E hoje, como sugeriu Alexander Kluge, enfrentamos uma 'terceira natureza', um mundo não apenas produzido por máquinas, mas também gerido por redes que estão muito além da nossa perceção, e fora do nosso comando."[18] (Hal Foster, 2020, p.134). Divididas por categorias que desconhecem, as *almas virtuais* são organizadas em grupos, direcionadas sem conseguirem pressentir a presença do cão pastor. Desta forma, aquilo que parecia um movimento de curvatura individual é na realidade mais amplo, agrega o coletivo, o social, num jogo de espelhos, verdadeiros muros que possibilitam apenas a releitura e o igual. Assim, como se pretende enfatizar, o verbo ensimesmar corresponde a um movimento contínuo e fluido. Poderia até dizer-se que são vários os movimentos, muitas as curvas, muitas as conjugações, como se de um rizoma animado se tratasse, com tentáculos que se agitam num oceano de zeros e uns.

Thomas Nail (2019), na sua ontologia do movimento, apresenta-nos conceitos chave que nos possibilitam uma melhor a compreensão deste movimento ininterrupto. Em primeiro lugar define três condições históricas para que haja movimento: *flow*, *folds* e *fields*. O *flow* é caracterizado pela continuidade, multiplicidade e confluência. Toda a matéria está em movimento, não havendo um ponto inicial ou um terminal, pois estes implicariam uma descontinuidade. A continuidade implica ainda que tem-

17 Tradução a partir de: Just as global telecommunications have collapsed time and space, computation conflates past and future. That which is gathered as data is modelled as the way things are, and then projected forward – with the implicit assumption that things will not radically change or diverge from previous experiences. In this way, computation does not merely govern our actions in the present, but constructs a future that best fits its parameters. That which is possible becomes that which is computable

18 Tradução a partir de: And today, as Alexander Kluge has suggested, we face a "third nature", a world not only produced by machines but also run through networks that are largely beyond our perception, let alone our command

po e espaço emergem do *flow*, e que as bifurcações são adições, multiplicação por divisão. O *flow* contém por isso uma infinita multiplicidade e são infinitamente compostos por outros *flows* ou ondas. Ao contrário de um estado, o *flow* é um processo e por este motivo não é visível enquanto estado puro ou decomposição. A confluência entre dois ou mais *flows* permite a sua intersecção, dando lugar a eventos. Os eventos serão o ponto partilhado pelos diferentes *flows*. O evento é importante na medida em que altera as possíveis trajetórias abrindo um novo mundo de movimentos. Os eventos são efémeros e existem apenas nas novas trajetórias que produzem. Acontecem apenas uma vez, mas as suas consequências perduram indefinidamente.

A *fold*, por seu turno, é caracterizada pela junção, sensação e conjunção. É um conceito chave para a compreensão do ensimesmado enquanto processo. A *fold* difere da confluência uma vez que corresponde a um único *flow* que se curva sobre si mesmo. Um ciclo, será por isso o movimento entre o ponto de partida de uma bifurcação e o seu retorno a esse mesmo ponto. Como início e fim são o mesmo ponto, aparentam a ideia de que um foi necessário para o outro.

Ora estes dois conceitos – *flow* e *fold* – permitem uma visualização do ensimesmamento enquanto processo, ao mesmo tempo que não excluem a linearidade, a circularidade e a divergência. Apenas as situam e perspetivam dentro de uma interligação fluída (dentro daquilo que Nail denomina de *field*). A *fold* corresponde tanto ao encerramento individual como coletivo. Se entendermos que o movimento e tempo são indissociáveis, e que *field* permite agregar *flow* e *fold*, então *field* é onde a complexidade habita. Onde é possível agregar múltiplas dobras, dar nós e formar ninhos, e nada disto está estático, nada disto é imutável, pelo contrário. No pensamento de Thomas Nail, encontramos espaço para que a divergência seja parte integrante do movimento. Que a sua assimilação ou dispersão possibilita diferentes tipos de ligações e interações. *Flow*, *fold* e *field*, não determinam o encerramento, apenas o enquadram na especificidade da contemporaneidade: *leve* e *líquida*, fluida, em constante movimento, onde espaço e tempo se comprimem, privado e público se confundem na alternância entre a existência física e a digital.

O verbo ensimesmar é por isso uma condição em processo, potenciada pela contradição contemporânea do eterno movimento e a simultânea clausura em *ecos* de *ecos*, cópias de cópias, repetições rotineiras, desprovidas de significado. A nível social, o ensimesmar é o alargar da nossa perceção deste encerramento como se *desenrolássemos* um fractal. Quando Édouard Glissant (2010), na sua *Poética da Relação*, nos fala de *nómadas seta*, refere como estes se moviam apenas para mais tarde se fixar e reclamar os lugares como seus. Lançando as suas raízes, numa tentativa de impregnar o novo terreno com uma série de valores e costumes, de forma a parecer que sempre ali estiveram. Hoje, o mundo global está repleto de setas epífitas[19], com as suas raízes aéreas levadas pelo vento e que se conseguem fixar, apenas para mais tarde se deixarem ir com novo fluxo de ar. Se na botânica, as plantas epífitas são aquelas que crescem sobre outras sem, porém, se alimentarem da substância destas, já as setas epífitas, conjugam a preservação de raízes com a liberdade de movimentos, e com o parasitismo acelerado, transitório. Afinal de contas, uma seta, por onde passa, deixa marca. E estas, apesar da aparente leveza, instalam-se exibindo as suas raízes, alterando as condições atmosféricas, sorvendo a humidade e luz de

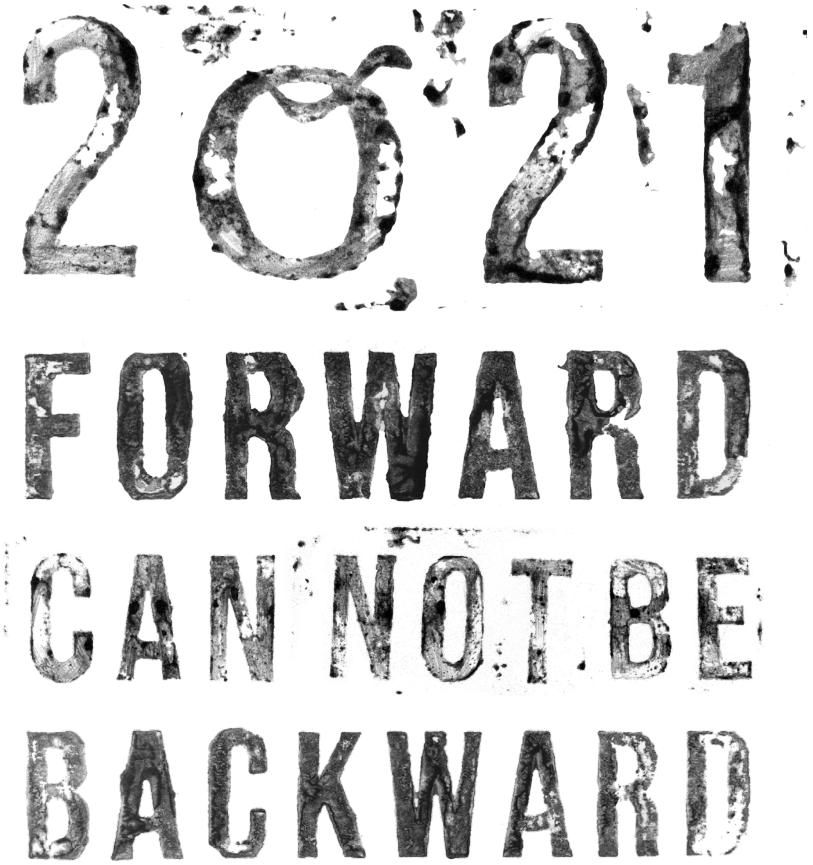
19 Termo da botânica relativo a plantas que se servem de outras como apoio. Diferem das parasitas uma vez que não se alimentam de outras.

que necessitam. E por algum tempo, a sua sombra fornece a frescura por que outras ansiavam. Para que de repente, se soltem e voltem a fixar-se noutro lado, deixando para trás, um cenário fragilizado pela repentina exposição ao calor. Contrapondo a estratégia das setas epífitas, enaltecem-se identidades reacionárias, que reclamam a originalidade dos lugares.

O verbo ensimesmar é uma condição em processo, possibilitada pelas contradições contemporâneas entre linearidade progressiva e ciclicidade aprisionante, misturadas com a angústia da (im)possibilidade de divergência.

2.3 2o21: Forward can not be backward[20]

20 Subcapítulo criado a partir da comunicação selecionada e apresentada no dia 18 de Setembro de 2021 no simpósio Fabulation for Future, organizado pela Filmuniversitat Babelsberg KNRAD WOLF, Potsdam.


2021
FORWARD
CANNOTBE
BACKWARD









Bem-vindos a 2o21.

Vou começar por explicar como é que aqui chegámos.

Estávamos na transição do ciclo 2019 para o ciclo 2020. Contudo, um evento, ou talvez um conjunto de eventos, levou a um desequilíbrio na rota. Visível para quase todos, a pandemia atirou-nos para um outro ciclo, em muitos aspetos semelhante ao que esperávamos, mas muito diferente na sua natureza. Entrámos em 2o2o. Este ciclo era em parte herdeiro de um outro bem conhecido: o *1984* de Geroge Orwell. Tal como em *1984*, também 2o2o tem um *Big Brother*. Aliás, vários *Big Brothers*, criaturas ou forças omnipresentes, que tudo sabem, tudo registam, distribuem, criam e manipulam informação, dados... E como seria de esperar, há neste ciclo alguns *Winstons* e *Julias*, personagens divergentes, mas de natureza muito diferente uma da outra, que procuram contrapor e gerar desequilíbrio na uniformidade criada pelo sistema em que vivem. Cada um deles representa a resistência a um sistema de vigilância refinado: Winston com a consciência da transgressão no pensamento e conhecimento; Julia que tem a transgressão incorporada no modus vivendi dentro do próprio sistema. Mas a verdade é que estão enclausurados numa rota que não controlam e na qual a divergência é uma impossibilidade.

Mas 2o2o é também herdeiro de um outro ciclo: *1Q84*, o desvio criado por Aruki Murakami. No seu livro não há um grande irmão, há *little people*, pequenos seres fantásticos que tudo sabem. Com capacidade para se alojarem dentro de outros seres vivos e deles sair para dar início à



construção de *casulos*. Tudo isto sem o conhecimento do comum dos mortais. O enredo dos livros é complexo e o que pretendo aqui realçar é esta ideia de *little people* e a sua capacidade de criar *casulos*. Em 2o2o, as *little people* têm características um pouco diferentes. Elas são na realidade todos aqueles que deixam atrás de si um rasto digital de meta dados, que são registados, que se desenvolvem, sofrem metamorfoses, criando um *casulo digital*. Muito próximo daquilo que Boris Groys refere como *almas virtuais* e que correspondem a reproduções do nosso comportamento fora da rede, sendo apenas parcialmente controladas por nós.



Esta ideia de que podemos controlar parcialmente a formação da nossa *alma virtual*, ou em linguagem 2o2o, o nosso *casulo digital*, é crucial. A trama que forma o nosso *casulo* é feita do cruzamento de rastos com diferentes algoritmos, é passível de alteração, atualização e manipulação. O volume e complexidade de dados é enorme, e é difícil um individuo compreender totalmente ou reconhecer todas as tramas e linhas que vão formando o seu próprio *casulo digital*. No entanto, existe a possibilidade de um controlo parcial... talvez seja quanto baste. Em *1Q84*, Murakami apresenta-nos Aomame e Tengo. Os dois viveram um momento de intensa ligação quando em criança, Aomame pega na mão de Tengo. Sem dizerem uma palavra este evento vai ficar para sempre nas suas memórias. Afastados durante dezenas de anos, a narrativa desenvolve-se para descobrir que ambos acabaram por passar para uma linha temporal alternativa. Aomame vai juntando peças, sinais nos quais repara: apercebe-se que o uniforme da polícia está diferente e usa uma arma semiautomática em vez de um simples revolver, vê duas luas no céu em vez de uma. São estes sinais que a levam a designar esta realidade por *1Q84*. *Q* para *Question mark* (ponto de interrogação), *a world that raises a question* (um mundo que levanta uma questão). O que importa salientar aqui é que estas personagens são o exemplo da possibilidade de divergir, de sair do caminho estabelecido através de uma escada de emergência. De deixar uma linha temporal na qual são visíveis duas luas no céu, para passar a um tempo que lhes é familiar onde apenas uma lua gravita em torno da terra.

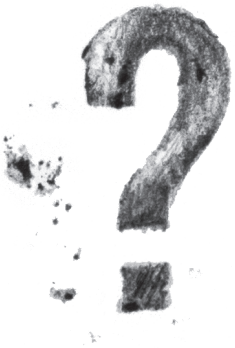




Em 2o2o, o ponto de interrogação está de pernas para o ar, contudo, está presente. Mas talvez mais importante seja o facto de impossibilidade e possibilidade de divergir coexistirem.

Big Brothers, *Little People*, *Winston e Julia*, *Aomame e Tengo*, *uma lua*, *duas luas*.





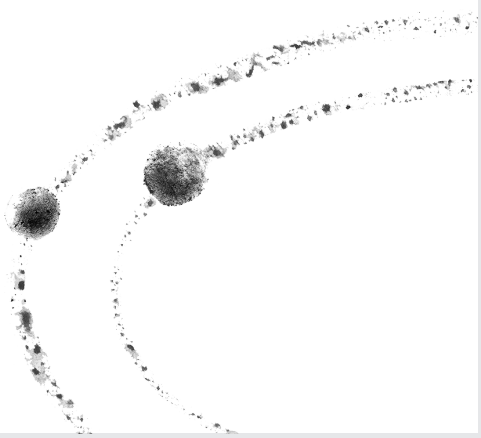
Em 2o2o, diz-se que a pandemia criou um novo normal. As suas características variam dependendo da localização no globo. Mas a verdade é que se ergueram fronteiras e barreiras, físicas e psicológicas, onde elas não existiam. Este desvio no ciclo, permitiu vislumbrar outros possíveis mundos. Imagens espaciais mostram que os níveis de poluição diminuiram drasticamente com os confinamentos impostos pela pandemia. Há relatos de pessoas que viram pela primeira vez o azul do céu, na internet circulam imagens de animais mais ou menos selvagens que chegam às grandes cícades. E o que importa aqui não é se estas notícias são verdade ou não (a verdade importa claro, mas aqui não é o mais relevante). O que importa é que estes relatos correspondem a um desejo, uma fantasia, de poder voltar atrás num tempo, num ciclo idílico, primordial. Numa ânsia da restituição dos rituais dos homens primitivos, que através da repetição do ritual encontravam a sua identidade e garantiam a repetição de um ciclo perfeito, equilibrado. Mas este regresso a um tempo de equilíbrio, é um mundo no qual a atividade humana é residual ou mesmo inexistente. É apresentada como solução individual, do ser que se funde com a natureza e com ela vive em harmonia. É difícil imaginar a beleza de paisagens “paradisíacas” se estas nos fossem apresentadas cheias de outros como nós, repletas de seres humanos a disfrutar do mesmo espaço. Mais uma armadilha neoliberal, apresentar soluções de consumo individual, que na realidade é massivo, mas sem o lado coletivo.



Há dias quando caminhava no Porto encontrei esta frase num muro: *queremos o nosso futuro de volta*. Fiquei a pensar nela... queremos voltar para *2046*, de Wong Kar-Wai. No seu filme, a personagem principal conta-nos uma história que se funde com a sua, na qual o mundo está repleto de linhas de comboio, ligações a todo o espaço e tempo. Muitos apanham o comboio para 2046. Este não corresponde realmente a um ano, um ciclo, mas sim a um momento, uma memória, parada no tempo, dentro de um comboio a alta velocidade. E é este o desejo de muitos neste ciclo de 2o2o. Este desejo permanece inalterado até transitar para 2o21: um regresso a uma linha passada que possibilite um futuro que nunca aconteceu, ou talvez aconteça, mas não aqui. Não enquanto estivermos em 2o21. E, ao mesmo tempo, estamos dentro de um comboio em movimento que parece acelerar quando muitos gritam que temos que abrandar, e a velocidade aumenta de dia para dia. Parar é uma impossibilidade, e abrandar surge como a nova palavra de ordem. Nunca ninguém voltou de *2046*, de 2o21 não se sabe se alguém conseguiu sair, ou quantos são os que conseguem ver as duas luas que gravitam em torno da terra.

O desejo de voltar atrás é muito presente, e intensificou-se de forma drástica em 2o2o. Esta é uma das grandes alterações deste ciclo. É certo que a nossa relação com o tempo é tendencialmente paradoxal. Por um lado, vemos o tempo como uma linha reta, a qual seguimos desbravando em direção a uma evolução plena – em frente é sempre melhor, em frente é o caminho. Sabendo que esta é uma forma simplista de descrever a noção de linearidade temporal, mas ainda assim, muito característica das sociedades ocidentais. Por outro lado, dizemos que a história se repete, como se o tempo fosse um loop sem fim. Portanto, uma linha reta que se repete... à partida estamos a falar de um grande círculo, mas na realidade pode ter as mais variadas formas. A questão é que a nossa noção de tempo e progresso se alterou em 2o2o: para a frente é para trás; para trás é para a frente.





Conseguimos sentir aqui o jogo Orweliano, quer na noção de tempo quer na (im)possibilidade de divergir. Aceitar que a história se repete ciclicamente é desresponsabilizarmo-nos pelas nossas escolhas, ações e inações.

Mas nós já não estamos em 2o2o. Estamos em 2021. E ainda que estes ciclos apresentem algumas das mesmas características eles não são semelhantes, no sentido deleuziano de que um não pode ser substituído por outro, eles não são equivalentes. Os ciclos serão da ordem da repetição, ecos ou vibrações, de um evento único: neste caso o ciclo primordial, que é repetido e insubstituível. Dando origem a ecos que são também eles celebrações únicas de um evento singular.

Aomame deixou a Metropolitan Expressway No3, desceu as escadas de emergência até à Route 246. A nossa oportunidade de divergir surge apenas no desvio de emergência, à semelhança do que acontece no livro de Murakami. Aomame entra em *1Q84* descendo a escada de emergência Metropolitan Expressway No3. É para ela urgente fugir ao trânsito infernal e conseguir chegar ao Hotel em Shibuya a tempo de executar uma determinada missão. Haverá um longo caminho a percorrer até que se aperceba de que foi naquele momento que entrou noutra linha temporal, que entrou em *1Q84*.


MEMORY
TIME
LOOP

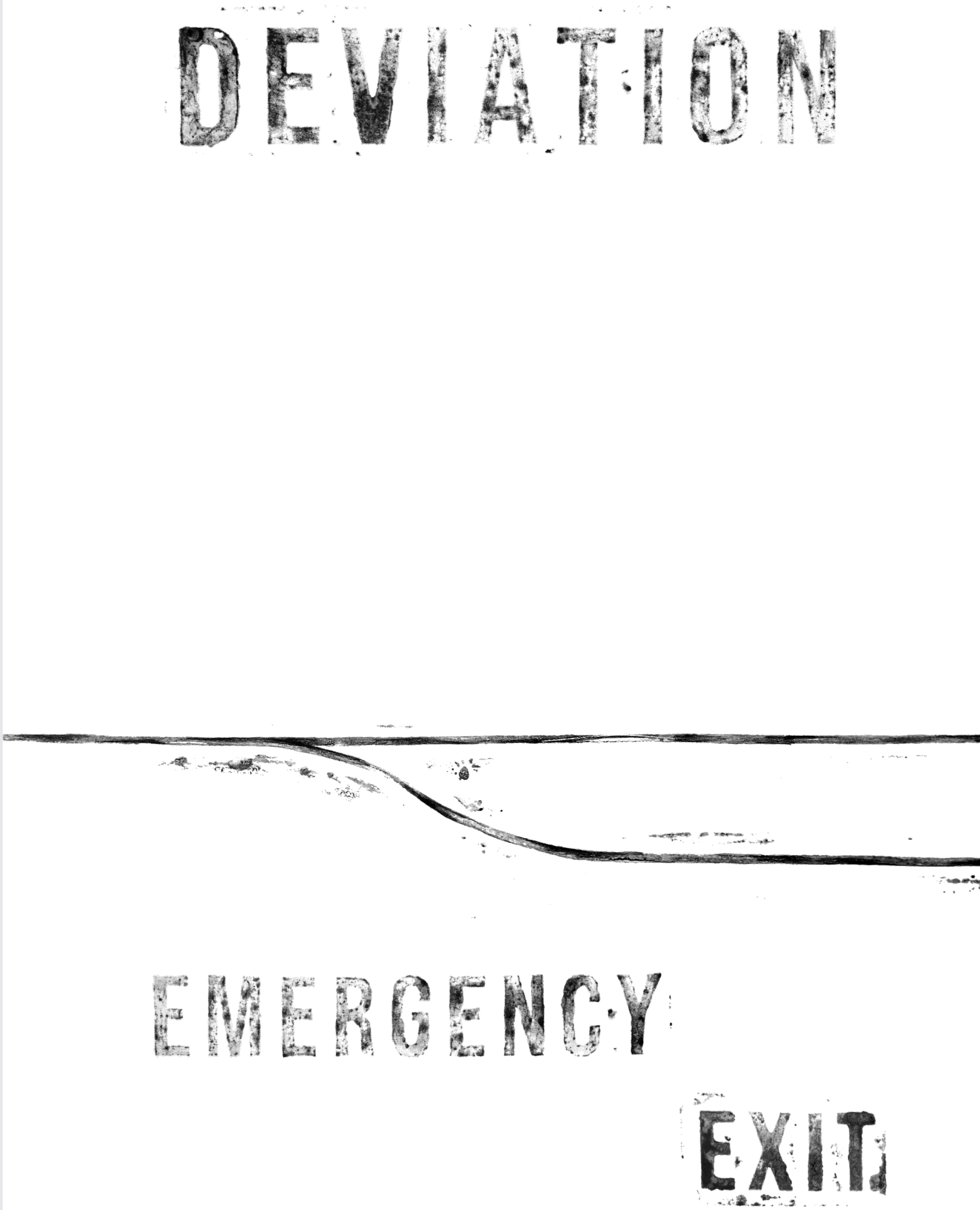


Nesta linha temporal, Aomame e Tengo nunca poderão estar juntos, é necessário sair. Para tal, os dois sobem essa mesma escada de emergência. É certo que também aqui se pode identificar esse desvio como um regresso a uma linha temporal anterior, ainda que não fique claro. Sabemos apenas que em *1Q84* há no céu duas luas, é o sinal de que estão numa linha temporal alternativa. Subindo a escada de emergência volta a ser apenas visível uma lua no céu, sinal de uma espécie de equilíbrio astral que os permite estar juntos.

Chegados a 2o21, o desvio, ou desvios possíveis serão também eles, saídas de emergência. Pela urgência de encontrar respostas aos problemas económicos, ambientais e sociais, mas também porque são estes pequenos desvios de rota, mais ou menos previstos como possibilidade que permitem formar uma trama densa de hipóteses, de testar abordagens, soluções e fracassos. Ainda que grande parte dos desvios de emergência possam estar previstos, ou que outros desvios sejam assimilados como parte integrante da linha principal, não é nunca claro quando, por quem e de que forma vão ser usados. O que importa salientar é a sua possibilidade, a sua existência e o potencial de adensar esta trama de desvios.



Poderemos ainda beneficiar de apeadeiros na linha principal, onde tentaremos parar, abrandar, mas nos quais não teremos oportunidade de permanecer. *2046* de Wong Kar-Wai não faz parte desta rota, no sentido em que não podemos ficar presos a um momento, uma memória. A memória importa, principalmente no momento de escolher caminhos e ou desvios, mas seguir em frente não pode ser voltar para trás.


DEVIATION
EMERGENCY
EXIT

3. DESENHO: O PROCESSO E O SEU RASTO

Até agora, abordámos do ponto de vista teórico o conceito de ensimesmado na contemporaneidade, enquanto condição e movimento. Este trabalho de investigação tinha como objetivos, propor uma nova abordagem ao conceito de *Ensimesmado* na contemporaneidade e, simultaneamente, relacioná-lo com a prática artística pessoal e com a arte contemporânea. Desse modo, urge perguntar, como pode o Desenho, enquanto ferramenta universal de pesquisa e comunicação, representar e problematizar o movimento de curvatura sobre si mesmo — questão esta que norteia este terceiro capítulo. Centrado em práticas artísticas que, de algum modo, apontam para a problemática do *ensimesmado* e da pesquisa pelo desenho, interessa-nos salientar que esta atividade é em primeiro lugar uma ferramenta de pensamento e comunicação, intimamente ligada ao *Eu* e à expressão e experiência de quem desenha (seja ela realidade ou ficção).

O desenho esteve historicamente ligado ao processo de desenvolvimento de obras de pintura, escultura ou arquitetura. Mas, como refere Isabel Seligman (2016, p.10), foi sempre um *thinking medium*, se pensarmos a importância que Miguel Ângelo lhe atribuía, ou a necessidade que Van Gogh tinha de ter mais tempo dedicado ao desenho, passando por Giorgio Vasari que considerou o desenho o pai de todas as artes, assim como o princípio que anima o processo criativo. Foi no séc. XX que o desenho ganhou destaque enquanto prática independente, como uma atividade autónoma. Neste capítulo, procuramos pensar o desenho como um meio para além do seu produto final. Interessa-nos compreender como as suas características únicas permitem que este estabeleça uma relação privilegiada com o processo de pesquisa e, ao mesmo tempo, com a problemática desta investigação — o *ensimesmado*. Poderíamos dizer que o processo de desenho, pelo seu lado intimista e introspetivo se liga ao ensimesmamento, ou pelo menos potencia estados de encerramento individual. Contudo, não procuramos aqui uma ligação simplista, de dizer que quando desenhamos estamos fechados em nós, nos nossos pensamentos (ainda que isto possa muitas vezes ser verdade). O processo e alcance do desenho são mais amplos e complexos, assim como o conceito de *ensimesmado* proposto nos capítulos anteriores.

Desenhar é sempre um ato de projeção — de algo que se imagina, de algo que existe, de algo que se sente — mas é ao mesmo tempo, um gesto que estabelece uma ligação com a nossa memória, ou num sentido mais vasto, com a nossa experiência pessoal. Talvez por isso, a relação que se estabeleceu entre o ato de desenhar e o ato de pensar sugeriu durante algum tempo que o desenho teria a capacidade de revelar o lado mais íntimo do artista (Stout, 2014).

> *Embora tais ligações não sejam agora consideradas automáticas, muitos artistas ainda recorrem ao desenho como forma de explorar e comunicar os assuntos mais exigentes – o Eu – e, por extensão, a cultura, o género ou a raça com os quais se identificam.*[21] (*Idem*, p.88)

Há por isso uma relação próxima entre o desenho e o *Eu*. O lado intimista do ato de desenhar potencia uma ligação interior de quem desenha, entre o momento presente definido pelo ato de desenhar, e uma corrente de pensamentos, mais ou menos evidentes, que conjugam imaginação e memória. O desenho estabelece ligações no nosso interior entre o presente, o passado, o futuro e a imaginação. Quando desenhamos tecemos uma densa trama com estes quatro novelos que se desdobram em múltiplos fios. Estas relações evidenciam a importância do tempo e da memória no desenho. Assim, e a partir destas ligações, tentaremos seguir algumas pistas sobre o processo e o rasto do desenho. Comecemos pelo processo.

3.1 Desenho: tempo e memória

É consensual que o desenho tenha precedido a linguagem falada ou escrita, pelo menos enquanto um sistema de palavras e símbolos. A propósito da nossa relação com o mundo a partir das primeiras pinturas e inscrições em paredes, referimos no primeiro capítulo a phantasia de Marie-José Mondzain (2015) que nos remete para a transformação do ser humano em espectador. Quando o sujeito vê pela primeira vez uma imagem de si, fixa no mundo, é estabelecida uma ligação entre o Eu, o mundo e os signos. Neste mesmo sentido, Domingos Rêgo (2015) relaciona o ato de desenhar com "uma experiência humana primordial" que corresponde a uma "vontade do desenhador transcender a condição do ser encerrado em si" para assim poder "participar na complexidade do mundo". Como se o desenho correspondesse a um desfazer da curvatura sobre si mesmo. "Desenhar nasce dessa vontade, da noção de que há zonas da existência que não se oferecem à nossa compreensão sem um esforço que vença a inércia e que provoque o gesto e a marca." (Rêgo, 2015, p.17).

Não deixa de ser curioso que se entenda o desenho como um gesto primordial, uma forma de comunicação e interação com o mundo e, ao mesmo tempo, que este seja visto como uma ferramenta de introspeção e descoberta do *Eu*. As duas perspetivas não entram em contradição, pelo contrário, complementam-se e adensam a trama de possibilidades do desenho. Por agora, interessa reter que o desenho resulta sempre numa exteriorização que interfere com o que o rodeia (de forma alargada). Esta exteriorização integra o processo do desenho.

Para Avis Newman (2003) o desenho é a evidência de um ato de consciência no qual o gesto incorpora o ato de pensar (p.72). Desta forma, o desenho é, na sua essência, a materialização de um processo em constante mutação, em constante movimento, que Newman denomina de "ruminações da mente" (*Idem*, p.67). O processo no desenho está intimamente ligado ao pensamento e ao gesto, configurando estes as suas principais ligações ao tempo. Este é o tempo da intimidade, definido pelo Eu e as suas inquietações, as suas motivações. Desenhar pede uma "imersão numa de-

21 Tradução a partir de: Although such links are now not assumed to be automatic, many artists still turn to drawing as a way to explore and communicate the most consuming of subjects – the self – and by extension the culture, gender or race with which one identifies.

terminada situação" (Treib, 2008, p. XI), seja o desenho de observação que testa a nossa capacidade de foco e abstração, seja na exploração de conceitos ou sentimentos, mais ou menos abstratos. Esta exploração traz consigo a repetição, importante fator processual que abordaremos mais à frente. Por agora importa frisar a importância da temporalidade no ato de desenhar.

> *A partir destas ideias, pode-se considerar o desenho enquanto acto (desenhar) um modo intenso de viver o tempo enquanto escoamento, um tempo absolutamente actual não aferível pelo relógio, um agora não domado nem cronometrado. O acto de desenhar parece antes ilustrar (antes de figurar o que seja) essa tensão entre passado e futuro recente no interior desse recente sempre em fuga no seu próprio escoamento, que tem sido questão para muitos filósofos.* (Fernando Rosa Dias, 2015, p.40)

Esta dimensão temporal revela uma complexa tríade de tempos — passado, presente e futuro — no processo do desenho. A tensão entre passado e futuro, que Fernando Rosa Dias refere, abre portas ao lugar da memória no processo de desenhar. Se o passado surge como memória vivida ou mediada, ela está em tensão, e nutre o presente que especula ou (se) projeta futuro. Nem todas as obras projetam futuros, mas todas elas se projetam num tempo que vai muito para além daquele em que foram realizadas. Segundo Didi-Huberman (2013), quando estamos perante uma imagem, não é apenas o presente que fica em constante mutação. Também o passado é transformado pois a imagem é sempre pensada através de uma construção da memória, e o futuro confronta-nos, uma vez que a imagem se afigura como elemento de permanência, e por isso, de futuro. Desta forma "a imagem tem mais memória e mais futuro do que o ser que a contempla"[22] (*Idem*, p.35).

Esta multiplicidade temporal que ocorre no processo do desenho evidencia a sua ligação com o pensamento, ou a conceptualização de ideias. Deixamos de parte o desenho de observação e centramo-nos no desenho que surge de uma necessidade de exteriorização, mesmo que esta possa ser vista em movimento circular — de dentro para fora, de fora para dentro, e por aí em diante. Talvez por isso, encontremos em Mark Manders uma clara distinção entre o processo de desenho conceptual e o desenho de observação.

> *Para mim, o desenho é mais uma investigação do pensamento do que uma investigação da observação. Antes de desenhá-los, os desenhos costumam ser tão curtos e compactos quanto o pensamento. (...) A beleza de um desenho é querer capturá-lo como uma imagem na sua mente, mas no momento em que se decide capturar a imagem conceptualmente, ela torna-se esférica, e o pensamento não consegue mais iluminá-la por todos os lados ao mesmo tempo.*[23] (Manders, 1998)[24]

Mais relevante ainda, esta linha de pensamento remete-nos para a impossibilidade de tudo visualizar ao mesmo tempo que se constrói o desenho. As ideias, as imagens idealizadas e imaginadas, tornam-se esféricas. Esta noção de que não é possível

22 Tradução a partir de: The image often has more memory and more future than the being that contemplates it.

23 Tradução a partir de: For me, drawing is more an investigation of thinking rather than an investigation of observation. Before I have drawn them, the drawings are often as short and compact as thought. (...) The beautiful thing about a drawing is that you want to seize it as an image in your mind, but the moment you want to capture the image conceptually, it becomes spherical, and thought can no longer throw light on it from all sides at the same time.

24 Texto disponível no site do artista no seguinte link: https://www.markmanders.com/texts/on-drawings

abarcar o pensamento de uma só vez, de um só ponto de vista/mirada, realça a complexidade do processo do desenho. Por outro lado, contrasta com as *bolhas virtuais* de que nos fala Hito Steyerl. Hito, na sua apresentação *Bubble Vision*, na Taubman College of Architecture and Urban Planning[25], parte da obra atribuída a Leonardo Da Vinci *Salvatore Mundi*, para nos falar de realidade virtual. Refere que navegamos nesta realidade virtual (RV) através de globos, esferas ou bolhas, nas quais somos o centro. No centro dessa esfera o nosso corpo não é visível, não está presente. Seremos deuses omnipresentes com capacidade para ver tudo sem sermos vistos? Esta realidade é oposta à que Mark Manders refere, uma vez que o pensamento ou imagem esférica estariam dentro da nossa mente. A *Bubble Vision* que Hito Steyerl refere apaga o sujeito ao mesmo tempo que substitui o seu campo de visão por uma realidade paralela, o multiverso. Hito refere ainda as *filter bubble*, geradas pelo algoritmo que dá forma a uma bolha de informação na qual cada utilizador navega, independentemente do uso de sofisticados dispositivos de RV. O contemporâneo é caracterizado por bolhas. O Antropoceno é marcado pelo homem no centro do mundo, dando forma ao que o rodeia. Ainda segundo Hito Steyrel, hoje o nosso mundo é feito de bolhas que contém buracos com a forma humana.

Embora Hito Steyerl não se esteja a referir ao ato de desenhar, os argumentos que apresenta são importantes para pensar a transição de uma produção analógica para uma contemporaneidade cada vez mais digital. A *Bubble Vision* de Hito aponta para aquilo que Byung Chul-Han descreve como a sociedade do cansaço e de reprodução do mesmo, que referimos já no primeiro capítulo. E é neste sentido que importa pensar o desenho como possível resistência, salientando que o desenho pode ligar-se ao processo de pensar, pela forma imprevista e criativa como se desenrola, através por vezes do acaso, do estabelecimento de ligações muitas vezes pouco imediatas ou percetíveis. Esta imprevisibilidade, consiste num dos fatores mais importantes da prática do desenho enquanto forma de pensamento que tem nela incorporada também uma forma de sentir, diametralmente oposta à experiência programada dos algoritmos.

Contudo, o processo do desenho não é apenas composto por imprevisibilidade, como se torna evidente no trabalho de Mark Lombardi. No início dos anos 90 do século XX, Lombardi criou um arquivo sobre escândalos financeiros, os seus atores e pessoas a eles associadas. Milhares de fichas escritas à mão, com informações que recolheu durante anos. Em 1993, na tentativa de clarificar "porções de informação", ele começou a fazer os seus desenhos diagramáticos (Fig. 4) que acabaram por se transformar num segundo arquivo (Hobbs, 2004). Ainda que originalmente pensados como ferramenta que auxiliaria a escrita, Lombardi apercebeu-se de que os desenhos eram por si só a síntese de toda a sua investigação, combinando escrita e desenho linear. Os seus diagramas evidenciam estruturas, mecanismos, usos e abusos de poder na política económica global (*Idem*, p.22). E assim como Mark Lombardi afirmava que os primeiros contadores de histórias teriam ampliado as suas narrativas pelo uso de diagramas ou pictogramas desenhados na areia (*Idem*, p.17), também ele ampliou o alcance da sua pesquisa através dos seus desenhos. Estes correspondem ao que Cláudia Amandi (2008) refere como um processo que "satisfaz a necessidade de experimentação, organização e repetição até à formação de sentido visual" (p.67). Se por um lado, o trabalho de Lombardi é emblemático

25 A comunicação está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=T1Qhy0_PCjs

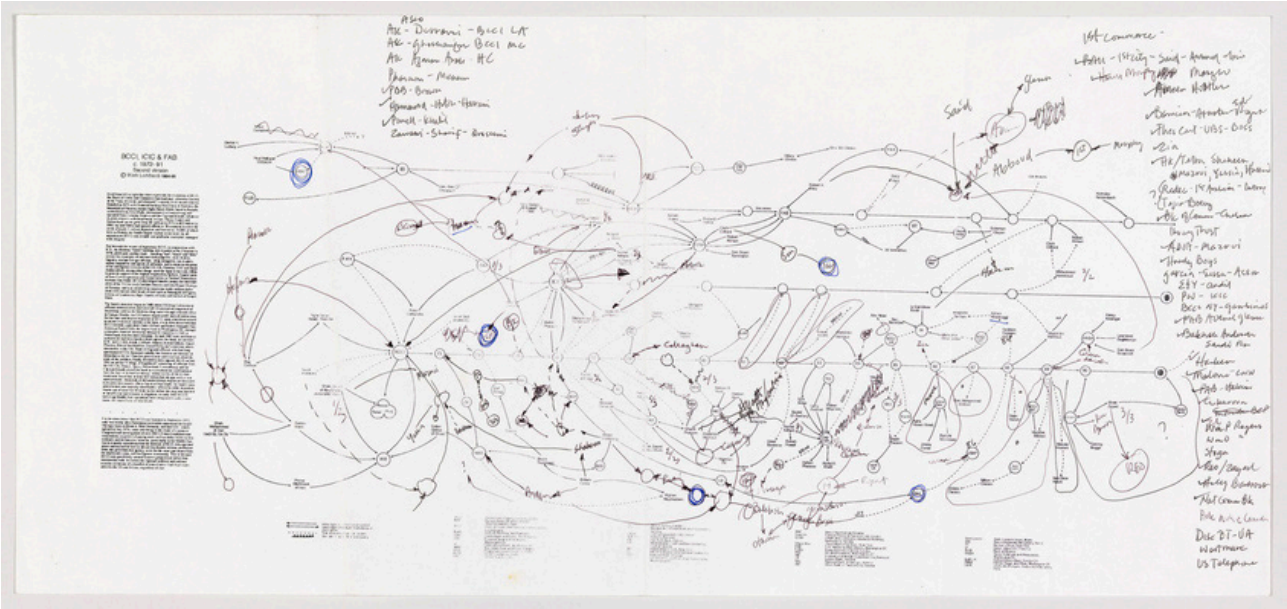


Fig. 4 Mark Lombardi, *Untitled*, 1996.

como resultado de um processo de análise mental e cognitiva, por outro, ele aponta para a criação de narrativas visuais. Distancia-se da questão esférica de Manders ou Streyerl, mas revelando a noção de rede e trama que nos envolve. O que importa aqui reter, do pensamento que se transforma em esfera, da visão em bolha virtual ou da trama de poderes, é que todas estas perspetivas se relacionam com o processo de visualização e criação de imagens. Por outro lado, evidencia a importância da memória no processo do desenho. Num presente acelerado, inundado de imagens e movimento, desenhar é um ato de resistência, uma pausa para pensar e sentir, contra os automatismos do quotidiano.

3.2 Desenho: Marca e rasura

Foi já referida a complexa dimensão temporal do desenho e do ato de desenhar — entre passado, presente e futuro — e de como esta se entrelaça com a noção de memória preservada ou revelada. Se até agora pensámos no desenho como processo de pensamento, centremo-nos agora naquilo que fica, no rasto e rasuras criadas por este movimento de pesquisa.

O desenho "É um gesto (uma pulsão) que deixa uma marca no espaço com a sua passagem temporal." (Dias, 2015, p.33). Se o desenho é qualquer marca sobre uma superfície, será fácil de o identificar com o rasto deixado por objetos ou seres que se deslocam sobre uma superfície ou espaço. O simples deslocar de um ser sobre a terra cria um trilho, um rasto, um desenho fruto do seu movimento. Compreendemos então que o desenho implica a pré-existência de um movimento que resulta numa marca. Para pensar nesta marca recuperemos a distinção que Tim Ingold (2008) faz entre os dois possíveis tipos de linhas — *traces (traços)* e *threads (filamentos)*. "(...) o traço é qualquer marca duradoura deixada numa superfície sólida por um movimento contínuo. A maioria dos traços correspondem a um de dois tipos: adição e subtração."[26] (*Idem*, p. 43). Desta forma, os traços podem ser de dois tipos,

26 Tradução a partir de: In our terms the trace is any enduring mark left in or on a solid surface by a continuous movement. Most traces are of one or other of two kinds: addictive and reductive.

por adição (quando acrescentam matéria à superfície) ou subtração (quando resultam do retirar de matéria da superfície ou espaço). Ingold acrescenta ainda que "Os filamentos podem ser transformados em traços e os traços em filamentos. Defendo que é através desta transformação de filamentos em traços que surgem as superfícies. E, inversamente, é através da transformação dos traços em filamentos que as superfícies se dissolvem."[27] (*Idem*, p. 52). Esta mutação entre traço e filamentos e, consequentemente, entre a formação ou o dissolver de superfícies, remete-nos para a segunda década do século XX, quando Alexander Calder e Picasso desenvolveram aquilo que ficou conhecido como *desenhos espaciais*. Ou ainda para o trabalho desenvolvido por Gego (Gertrud Louise Goldschmidt) nos anos 60, no qual podemos sentir estes filamentos de que Tim Ingold fala, e na construção de tramas mais ou menos densas de linhas, que formam triângulos e quadrados. Estruturas que pareciam preconizar as tramas poligonais utilizadas nos *software* de 3D.

No início do sex. XXI, este jogo entre a superfície da parede e o espaço da galeria está presente, por exemplo, nas instalações de Diana Cooper, cujas obras estão na intersecção entre o desenho, a pintura e a escultura (Fig.5). Cooper encara o seu processo de trabalho de forma tão fluida quanto o ato de desenhar, referindo-se à liberdade com que cria formas e as adiciona ou descarta da composição. Esta liberdade no processo reflete-se na obra final, e é por isso aqui relevante, que o rasto seja composto por este movimento de criação, seleção e rasura.

Ainda no campo da espacialidade do desenho, é de referir a obra de Monica Grzymala. A artista cria instalações com fita adesiva, o que lhe possibilita passar da parede para o espaço da galeria e voltar a fixar-se no chão ou parede oposta (Fig.6). A liberdade de trabalhar o espaço com fita adesiva que, nas palavras da artista é simplesmente uma *linha em rolo* (*line on a roll*), permite-lhe tornar todos os seus gestos visíveis, dando origem a desenhos que se adaptam ao espaço ao mesmo tempo que o transformam. Ainda assim, não deixa de ser curioso que cada trabalho comece com um desenho sobre papel, com tinta ou aguarela, para explorar ideias. Parece haver uma necessidade de testar ideias e conceitos na bidimensionalidade da folha de papel antes de partir para a performatividade da instalação, uma espécie de ensaio para o movimento que se segue.

27 Tradução a partir de: Threads may be transformed into traces, and traces into threads. It is through the transformation of threads into traces, I argue, that surfaces are brought into being. And conversely, it is through the transformation of traces into threads that surfaces are dissolved.



Fig. 5 Diana Cooper, *All Our Wandering*, 2007

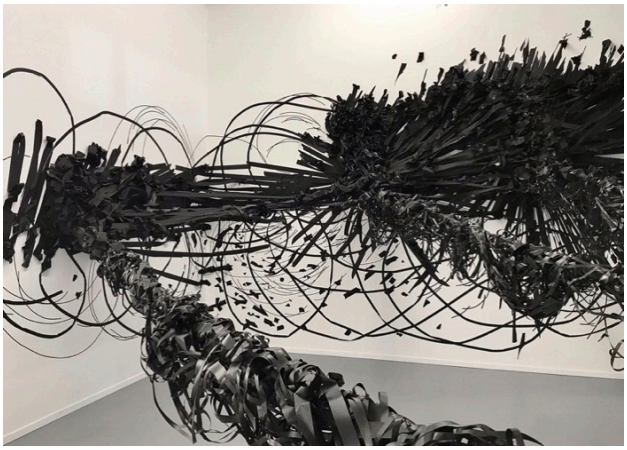


Fig. 6 Monika Grzymala, *Raumzeichnung (Circuit)*, 2020

> *Em parte, é uma performance. É por isso que por vezes descrevo meu trabalho em quilómetros de fita usada, porque penso que esses quilómetros que deixo para trás no processo de desenvolvimento de um novo desenho tridimensional descrevem melhor o trabalho físico, mas também mental, que estou a realizar. E a duração – o tempo é uma componente muito importante do meu trabalho. Todas as peças são como cápsulas temporais.*[28] (Grzymala, 2009, como citado em Stout, 2014, p.60)

Este pressuposto frisa duas ideias essenciais — o processo enquanto forma de pensamento e a temporalidade do trabalho — que se tornam evidentes no(s) rasto(s) que é a obra final. Neste caso, esse rasto ou marca é composto por cada uma das linhas de fita adesiva e os seus fragmentos. O processo exploratório na folha de papel, dá lugar à exploração física do espaço. Esta ligação com o tempo é intrínseca à arte, mas também à nossa presença. Pensemos nas gravuras de Foz Côa e, por exemplo, nas inúmeras formas de Street Art. Apesar da transgressão inerente a esta última, há algo de fundamental que as une — o ato de marcar. A marca faz parte da natureza humana de transformar algo ordinário em algo extraordinário, no sentido da diferenciação. Independentemente do tipo de marca ou perícia técnica. A marca corresponderia a um instinto de criar uma presença. Esta presença é a materialização de uma memória, uma extensão do indivíduo ou grupo, no espaço e no tempo.

A memória é um tema muito recorrente na produção artística, assim como o impulso colecionador ou arquivista que Hal Foster refere (2004). Há nos artistas uma vontade de não apagar, de deixar visível, de preservar o passado, tal como se estivéssemos perante um palimpsesto. Isto não implica um sentimento saudosista ou nostálgico, mas mais uma vez o instinto da marca, mas a marca que não apaga a que a precedeu, que acrescenta leituras, camadas de significado. Deparamo-nos com esta estratificação de marcas e de registos, no trabalho de Julie Mehretu. Ainda que usualmente referido como pintura, as suas obras de grande escala trabalham a sobreposição de vestígios — seja de elementos arquiteturais, fragmentos de imagens fotográficas ampliadas e desfocadas (e por isso impossíveis de identificar), elementos que remetem para a digitalização e pixelização das imagens, ou o traço e a linha, ora sugestiva de movimento, ora de elementos gráficos (Fig.7). Os seus mais recentes trabalhos, partem de imagens fotográficas de manifestações de extrema-direita, ou eventos de brutalidade policial. O desfocar e reduzir dessas imagens a manchas de cor, é a base sobre a qual se sobrepõem os mais variados elementos de todos os tipos de passado. As imagens de violência adquirem a categoria de vestígio, de fantasma, para problematizar a sua representação e quem é mais afetado por esta. Fazendo uso daquilo a que chama de *neologismos visuais*, que são no fundo reconstruções e reconfigurações de elementos a partir dos mais variados tipos de linguagem, o seu trabalho remete para uma estratificação e sedimentação da contemporaneidade a partir das suas próprias imagens, dos seus vestígios, e da impossibilidade de tudo apreender.

O desfocar da realidade e dos seus registos remetem-nos para a obra de Mirtha Dermisache, em particular, para a série de desenhos *Diários* (1972). Fazendo uso da escrita assémica[29], a artista copia páginas de jornais, reduzindo-os a um formato

28 Tradução a partir de: In part, it is a performance. This is why I describe my work sometimes in kilometers of used tape, because I think that these kilometers that I live behind in the process of developing a new tree-dimensional drawing best describes the physical, but also mental work I am doing there. And the duration – time is a very important component of my work. The pieces are all like time capsules.

29 A escrita assémica faz uso dos grafismos da escrita, mas retira-lhes o significado evidenciando o carácter do desenho na escrita.



Fig. 7 Julie Mehretu, *Black City*, 2007

retangular no qual se distribuem diversificadas formas mantendo a estrutura da página original (Gilman, 2014, p.16). O resultado é a transformação de um objeto de comunicação de informação numa composição que nos remete para a opacidade e ilegibilidade (Fig.8). Explorando também a sobreposição de camadas e a ilegibilidade do texto escrito, a série *Bookcase* (2011) de Nina Papaconstantinou, é composta por desenhos realizados a partir de citações de obras literárias, que nos transportam para uma neblina azul (Fig.9). Com recurso a folhas de papel químico azul, a artista copia frases sobre papel. Estes seus trabalhos conjugam por isso rasto e rasura. Ao criar uma mancha nebulosa, aproxima-nos do processo e do tempo decorrido durante este, enquanto o uso de papel químico nos remete para o ato de rasurar uma superfície outrora completamente azul. As muitas incisões necessárias para transferir a matéria de um suporte para o outro surgem como murmúrio de um processo de subtração (Gilman: 2014, p.17). Na realidade, a rasura teria as mesmas categorias que Tim Ingold atribui à linha — por adição ou subtração — e nos trabalhos de Papaconstantinous estas coexistem.

Por sua vez, Susan Turcot tem uma série de desenhos a partir de fotografias de jornais nos quais a rasura surge por adição. Meticulosamente reproduzidos a grafite, ainda que apresentando algumas descontinuidades, para surpreender pelo aparecimento de linhas de rasura, que remetem para um gesto de anulação ou incerteza quanto ao que representar. Esta inclusão de rabiscos ou garatuja, não anula o resto da composição, nem mesmo quando se sobrepõe a uma fração desta. Estas linhas, são focos de uma intensidade que se colocam em confronto com os restantes elementos (Norwood, 2020, p.396). Contudo, na obra *Supporters* de 2004 (Fig.10), a definição cuidadosa de alguns elementos, o esbater da imagem envolta numa névoa de fumo e a adição do sarrabisco parecem criar uma dinâmica de forças complementares, que projetam carga social de grande intensidade que ultrapassa a imagem.

Esta tensão entre as questões sociais, a memória coletiva e a memória pessoal estão presentes na obra de Rashid Johnson, em especial nos trabalhos que desenvolveu



Fig. 8 Mirtha Dermisache, *Diário nº1*, 1972

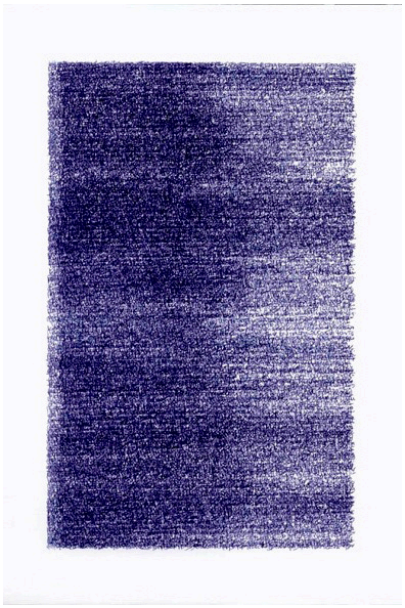


Fig. 9 Papaconstantinou, Tristan Corbière, *Yellow Loves*, 2011

para a exposição *Anxious Men* no The Drawing Center (Nova Iorque) em 2015. O artista desenvolveu uma série de personagens anónimas que transformaram o que poderia parecer uma massa abstrata de matéria (uma conjugação de *black soap*, manteiga de karité e cera, materiais naturais tradicionalmente usados em culturas africanas) em seres humanos cujas características se revelam no retirar de matéria, no raspar da superfície pulposa (Fig.11). "Retrospetivamente, Johnson passou a ver essa série como uma tentativa de articular o que ele chama de "espaço do agora", para negociar o medo de ser um homem negro aqui e agora, na América."[30] (Johnson & Gilman: 2015, p.12). Estas imagens são carregadas de gestualidade, acentuada pelo carácter repetitivo dos resultados. A produção desta exposição parece ter influenciado o desenvolver da sua produção artística. Na sua mais recente exposição *Nudiusterstian* (2023) em Hong Kong, Johnson continua a trabalhar a sua relação com a ansiedade e a solidão a partir da memória e do tempo conjugada com a gestualidade do traço. O título da exposição significa precisamente o *anteontem*, o passado recente, que o artista trabalha com os vestígios repetitivos das marcas que cria, adicionando o barco como elemento simbólico do *Eu*, para nos falar de indivi-

30 Tradução a partir de: In retrospect, Johnson has come to see this series as an attempt to articulate what he terms a "now space", to negotiate the fear of being a black man here, now, in America.



Fig. 10 Susan Turcot, *Supporters*, 2004

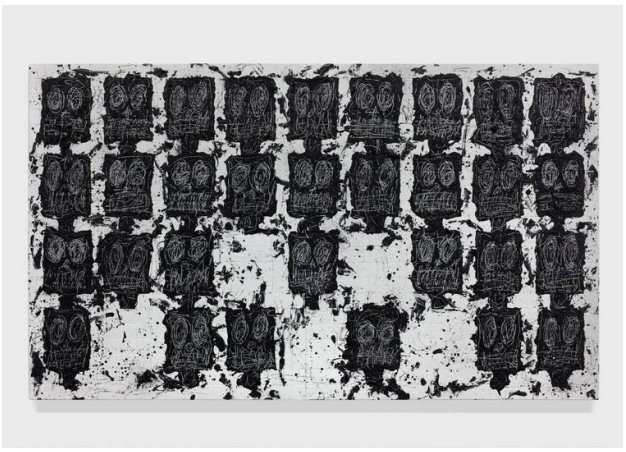


Fig. 11 Rashid Johnson, *Untitled Anxious Audience*, 2016

dualismo num tempo em que a construção de coletividades parece a resposta apropriada, ainda que ameaçada e pouco provável.

O *Eu* como recetáculo de experiência pessoal e construção de memória é também o tema dos trabalhos de Tatiana Trouvé. Na sua série *non-human geographies*, a artista parece sobrepor imagens de paisagens em diferentes tempos, esbatendo contornos e delineando com pormenor algumas áreas da composição. Há nos seus trabalhos um jogo entre camadas e tempo, mas também entre a rasura enquanto dissolução de contornos e a delimitação de áreas mais detalhadas. De forma quase enigmática, surgem no centro das suas composições, linhas que parecem querer unir, ou pelo menos estabelecer uma relação, entre os vários fragmentos apresentados. A memória e os seus processos de construção são um dos temas centrais da sua produção artística. A propósito da sua recente série *Les Dessouvenus*, Tatiana Trouvé afirma: "Mas a memória está num constante processo de perda e a indefinição dos seus contornos é o que permite o aparecimento de outra coisa."[31] (Morais & Trouvé, 2022) A sua obra transporta-nos para uma espécie de arquivo de imagens suspenso, de fragmentos de experiências vividas que se sobrepõem, e que se *congelam* em composições que tentam criar ligações e novas significações a partir destes vestígios (Fig.12).

Foram já referidos no primeiro capítulo, alguns dos trabalhos de Susan Morris que usa as novas tecnologias para registar as suas atividades e, a partir destes registos, cria composições que são o rasto, a marca da sua presença. No fundo, correspondem a uma forma digital de registar o tempo, por analogia ao trabalho que On Kawara desenvolveu — registo da data (Fig.13), ou listas de todas as pessoas com quem se cruzou nos diferentes dias. O que pretendemos aqui salientar é o desejo de marcar, de registar uma presença, mas também, o de evidenciar a presença de *outros*.

O ato de desenhar tem características únicas em termos de espaço de ação e reflexão. Esta amplitude do desenho determina a sua diversidade, enquanto nos permite identificá-lo hoje como um instrumento de resistência face à digitalização das imagens e do nosso quotidiano. O ato de desenhar, pelo seu lado exploratório e íntimo, possibilita um ensimesmamento que se aproxima da definição do início do século XX: estar concentrado numa determinada ideia ou objeto. Poder-se-á dizer que nos

31 Tradução a partir de: But memory is constantly in the process of being lost and the erasing of contours is what allows something else to re-emerge.



Fig. 12 Tatiana Trouvé, *Il mondo delle voci*, da série *'Les Dessouvenus'*, 2022



Fig. 13 On Kawara, *date paintings*, 1999-2001

retira do *loop* ensimesmado do século XXI e que nos "aprisiona" numa caixa de espelhos, na reflexão de nós mesmos. Ao mesmo tempo, o desenho – e a pesquisa artística que o adota como estratégia – coloca em evidência o questionamento deste movimento de curvatura sobre si mesmo. Problematizando a marca e o gesto, a rasura e a presença, como evidenciam os trabalhos dos artistas referidos neste capítulo, sobretudo naquilo que diz respeito às questões de memória, da sua ligação com o passado, com o presente e o futuro. Mas a temporalidade no desenho não se esgota nesta relação. Da repetição à sequência, do desenho à imagem em movimento, surgem novas temporalidades. É sobre elas que nos debruçaremos no próximo capítulo.

3.3 *Dos outros*[32]

32 Subcapítulo criado a partir do arquivo das participações no projeto *Com os meus botões*.

Esta secção aborda o desenvolvimento do projeto de arte participativa que previa a realização de atividades com grupos diversificados para refletir sobre o conceito de ensimesmado. O texto que se segue indica as motivações para a inclusão desta abordagem no âmbito do presente projeto de investigação artística, descreve a metodologia usada, os constrangimentos provenientes da pandemia bem como os *resultados* obtidos.

Esta é a secção do método. Da recolha de evidências, de trabalho de campo seguido de tratamento científico, de numeração e catalogação de dados.

A questão que se coloca:
Qual a perceção dos(as) outros(as) sobre o ensimesmamento? O que poderá significar para uma pessoa de idade avançada, estar fechado em si mesma? E como é que os adolescentes e jovens veem o encerramento nos seus pensamentos, nos seus mundos, no seu contexto?

Na interação com os outros, projetou-se que se abririam portas, outros entendimentos ou confirmações daquilo que pressentia. Aceder momentaneamente ao universo de outras pessoas é alargar a nossa compreensão do mundo e, nesse sentido, diversificaria pelo menos o nosso entendimento sobre o movimento de curvatura sobre si mesmo.

E como colocar estas questões? A quem? Estaria alguém disponível para falar comigo, pensar e dialogar em rodas de conversa, partilhando e produzindo reflexões conjuntas?

Imaginei que este seria o meu ponto de partida para pensar o ensimesmado hoje – a visão *dos outros*. O ponto de partida para problematizar do ponto de vista teórico e prático, através de projetos colaborativos com pequenos grupos. Talvez idosos, jovens institucionalizados, pessoas em certa medida à margem.

Como?

Estabelecendo contacto com diferentes instituições: apresentando o projeto de investigação, as minhas intenções, evidenciando questões éticas e assegurando a confidencialidade, apresentando o consentimento informado, questões formais e práticas que não podem ser esquecidas.

Mas estávamos na transição do ano de 2019 para o ano 2020.

Sabemos o que aconteceu.

De portas, e até janelas, fechadas, encerrados num mundo com uma única notícia – o número de pessoas infetadas, o paciente zero, o outro lado do mundo e o meu vizinho aqui do lado, a variante alfa, delta... o *rt* maior ou menor do que um. A matemática tomou conta dos dias e estes pareciam não passar.

Os lares de terceira idade eram o último lugar onde me podia propor ir, apesar de serem o primeiro no qual tinha pensado.

2020 passou e entre restrições intermitentes, o projeto de investigação foi seguindo o seu curso. Distanciado da ideia inicial de partir *dos outros*, o trabalho de atelier foi ocupando o seu espaço primordial, a par das leituras.

No decorrer do ano de 2021 foi possível chegar a uma versão B, talvez C, ou mesmo D, de um projeto que se imaginou de proximidade, mas que a viu limitada a janelas de "Zoom" ou rostos tapados a dois metros de distância.

Na tentativa de estabelecer contacto com diferentes instituições, entre portas que se fecharam por diferentes motivos, outras se abriram possibilitando um contacto ainda tímido.

Metodologia

Foram realizadas três abordagens diferentes.

1. Grupo de pessoas de 3ª idade a residir em instituição de solidariedade social, contactadas individualmente por videochamada e posterior troca de correspondência. (G1A e G1B)

2. Grupo de jovens adolescentes, residentes numa zona rural do interior norte do país, em regime de *workshop* e roda de conversa (um encontro). (G2)

3. Grupo de cuidadores informais, dispersos pelo país, contactados primeiro por videochamada em grupo, seguido de chamada telefónica individual para posterior correspondência eletrónica. (G3)

G1A

N = 7
dos quais F= 4 e M= 3

Idades compreendidas entre os 74 e os 90 anos.
Distrito do Porto

G1B

N = 5
dos quais F= 4 e M= 1

Idades compreendidas entre os 73 e os 90 anos.
Distrito do Porto

Através da Drª Ana Costa, psicóloga responsável, que realizou a primeira abordagem ao projeto *Com os meus botões* identificando utentes interessados, foi realizada uma primeira videochamada individual com cada participante. Nesta primeira conversa, era importante apresentar-me enquanto artista investigadora e explicar as minhas motivações e o funcionamento do projeto. Igualmente importante, era estabelecer um diálogo com o/a participante. Poder saber um pouco sobre os seus interesses de maneira a quebrar algumas barreiras, conhecer um bocadinho da sua história, como encarava os dias na instituição. O projeto era apresentado e referido como *Com os meus botões* e falávamos sobre o que poderia significar esta expressão e se já a conheciam. A maioria das pessoas conhecia a expressão, mas quem não conhecia entendia de uma forma geral que se referia a momentos de introspeção ou reflexão. Depois deste diálogo livre com um guião semiestruturado, que permitia ter abertura para cada pessoa partilhar o que entendesse, combinámos o envio de um *kit* de participação.

O *kit* incluía um postal - ilustrado com um dos meus desenhos e com uma mensagem personalizada de acordo com a conversa anterior - folhas de papel A4, dois marcadores (uma cor fria e uma cor quente), uma esferográfica e um lápis.

Apesar do texto de cada postal diferir um pouco de acordo com a pessoa a quem se dirigia, terminava sempre com a mesma questão/desafio: o que entendia por estar *com os seus botões?* No fundo, a primeira conversa já tinha servido para pensar sobre o assunto. O postal e o material fornecido pelo *kit* representavam a oportunidade de ter um momento de maior privacidade para refletir e expressar o que pensavam e sentiam.

De referir que depois de receber as suas respostas, voltei a enviar novo postal a agradecer a participação.

Esta foi a metodologia usada para o G1A e G1B.

A diferença entre as respostas de um grupo e outro são grandes. Os participantes do G1A revelam autonomia e independência nas suas respostas. Variando entre as mensagens escritas e os desenhos, senti uma maior proximidade com cada um deles. Relativamente ao G1B, as respostas surgem *formatadas.* Observa-se uma clara uniformização no uso direto de botões colados sobre as folhas A4 e algumas palavras escritas, ou elementos desenhados. Estes trabalhos sugerem a realização quase em grupo e não num espaço de intimidade e reflexão. De salientar que estes participantes, apesar de estarem dentro da mesma faixa etária que o G1A, apresentavam-se mais debilitados e com maiores dificuldades de expressão e mobilida-



14 *Kit* de participação — envelope com postal, folhas A4 e material riscador.

de. É por isso expectável que as pessoas responsáveis tenham adaptado a atividade às possibilidades de cada um e do funcionamento da instituição. Ainda estávamos numa altura de grandes constrangimentos em virtude das restrições da pandemia e eu não podia estar presente para dialogar e mediar a atividade. Aceitar que a gestão do processo não estava nas minhas mãos foi importante, mas difícil.

G2

N = 10
dos quais F= 8 e M= 2

Idades compreendidas entre os 16 e os 19 anos.
Distrito de Vila Real, O *workshop* foi realizado nas instalações do CITRIME.
8 de Junho de 2021

Workshop realizado com um grupo de alunos do ensino secundário de uma cidade do interior norte de Portugal. Após uma breve apresentação minha e do projeto, e da recolha dos consentimentos informados, o *workshop* foi estruturado em 4 partes. A primeira correspondia à visualização de imagens de obras de alguns artistas que pudessem apontar para a temática do encerramento sobre si mesmo. A escultura *Desterrado* de Soares dos Reis, passando pelos quadros de Francis Bacon, ou as instalações de Bernardí Roig, foram o mote para conversar um pouco sobre a representação da tristeza, ou de preocupações do dia a dia. Curiosamente, perante os desenhos de Graça Morais da série *Humanidade*, não se conseguiram relacionar. Talvez porque os insetos serão sempre os outros…

Numa segunda parte, conversámos em roda sobre o significado da expressão *estar com os meus botões*. Nem todos a conheciam, mas todos compreenderam o que queria dizer. Foi a partir dum diálogo livre que depois surgiram as palavras para o mapa de conceitos. Cada participante escreveu uma palavra num post-it, e uma a uma foi colocada no mapa e reorganizada á medida que se iam acrescentando. Surgiram repetições, mas o aspeto interessante é que partiram sempre de uma dualidade entre positivo e negativo sobre o que significa estar encerrado em si e nos seus pensamentos. Não foi visto como um fator negativo, mas sim como um momento de prazer, de tranquilidade e calma face a uma possível agitação diária. A roda de conversa foi participada, havendo espaço para que todos falassem abertamente sobre filmes que relacionaram como tema ou com o livro Diário de Anne Frank, que viram como uma forma de estar consigo mesma e de desabafar.

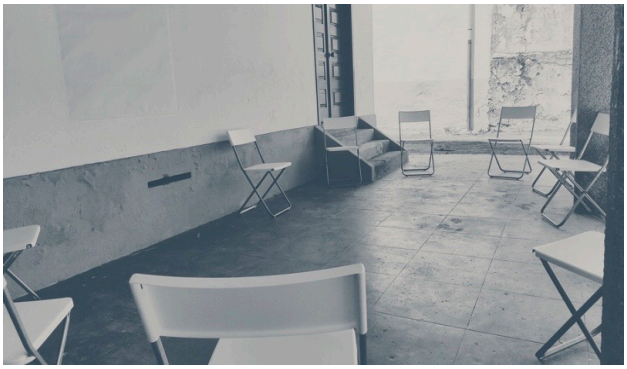
A terceira parte da iniciativa correspondia a um momento de reflexão individual, durante o qual cada um/a produziria, com os materiais à sua disposição, uma imagem sobre o que significa estar com os seus botões. A transição da conversa em grupo para uma reflexão individual e sua exteriorização não foi simples para alguns elementos. Refugiados na escrita de uma ou duas palavras e alguns *sarrabiscos* desinteressados, os participantes mostraram alguma resistência em levar a sério esse momento

da atividade. Mas para um conjunto significativo de participantes esse momento foi abordado com interesse. Alguns procuraram imagens de referência nos seus telemóveis, adaptando-as às suas composições. Timidamente exploraram os materiais à sua disposição, mas de forma determinada realizaram as suas reflexões.

Se durante a construção do mapa de conceitos já se tinha verificado uma dicotomia entre positivo e negativo, esta continua presente em grande parte dos trabalhos realizados. Com elementos como o *yin* e o *yang* como dois lados de uma só coisa, ou a balança onde a incerteza pesa mais do que a certeza. Destaca-se a figura de uma menina numa rua cinzenta, protegida da chuva pelo seu guarda-chuva — a sua imaginação. Solidão, tristeza e incerteza foram os conceitos que mais se destacaram.

A quarta parte correspondia à apresentação individual de cada trabalho. Apesar de alguma timidez houve grande respeito pelo trabalho e opinião de todos.

No final, houve tempo para uma conversa mais livre, durante a qual deixei que os participantes falassem dos temas que lhes são importantes. Imaginando que talvez falassem das redes sociais, da internet. Mas os temas que os preocupavam eram



15 Roda de conversa para *workshop Com os meus botões* no CITRIME, 2021



16 Mapa de conceitos realizado durante o *workshop* com jovens, CITRIME, 2021

a falta de abertura do meio em que vivem, ao qual se referiram como sendo muito fechado. Referiram a discriminação de pessoas LGBT como uma das suas preocupações, assim como o racismo que consideram *entranhado* nas pessoas mais velhas. O *workshop* parece ter possibilitado um espaço seguro, de abertura e diálogo despreocupado, para falarem de questões que os preocupam.



17 Participante durante o *workshop* com jovens, CITRIME, 2021

G3

N = 3
dos quais F= 3

Idades compreendidas entre os 42 e os 60 anos.

No seguimento de vários contactos com pessoas responsáveis em instituições de solidariedade social, foi sugerido que apresentasse o projeto *Com os meus botões* a um grupo de cuidadores informais que se reunia por "Zoom". Aceitei de imediato o desafio e, a 16 de Julho de 2021 tive a oportunidade de apresentar o projeto durante uma conversa por "Zoom". Para este grupo, preparei um pequeno questionário no *google forms* para que se pudessem inscrever a qualquer altura. O formulário servia também para indicar qual a melhor forma de contacto e data (seria sempre por videochamada independentemente da plataforma), assim como escolher se pretendiam receber por correio o *kit* de participação (idêntico ao utilizado para os grupos G1A e G1B).

Este foi o grupo mais desafiante, no sentido em que foi muito difícil captar o seu interesse e, por conseguinte, as participações resumiram-se a três. Algumas pessoas só consegui contactar meses depois, em setembro. Apesar de escolherem receber o envio do *kit* de participação pelo correio nenhuma das participantes usou o material recebido nas suas respostas. Entre mensagens de desânimo e de não saber o que fazer, recebi respostas por email e WhatsApp. Textos diametralmente opostos. Por um lado, quem encontra espaço de tranquilidade e libertação nos momentos de introspeção. Por outro, alguém que vive refém do medo de ser julgada pelas suas escolhas.

N>1 & N<26

N = a alguém que aprendeu a escrever já na terceira idade e que encontrou na resposta ao meu postal um espaço de liberdade e de disciplina, que quase diariamente me escreve uma carta, com textos copiados daquilo que lê e com o qual se identifica, e de ornamentar o texto com colagens que ilustram as suas ideias.

N [também é] = a alguém que me diz que o cosmos está a caminhar para a salvação e que eu faço parte do movimento. Vem aí energia positiva, revolução, irmandade. Receio não ter estado à altura do desafio.

N [também é] = a alguém que me lembra os meus, e que no seu jeito introvertido e rigoroso, aceita o desafio e o agarra como um desabafo sobre o vazio de tantas conversas. Depois da nossa proibida conversa presencial.

N = também me contou da dor de perder um filho, marido, irmã. E ali ficou, presa numa corrente de memórias que encerra o presente e prescinde de qualquer futuro.

O arquivo que idealizei nunca foi encarado como material para estudo estatístico. Era experiência e partilha, que poderia possibilitar o desenrolar de trabalhos colaborativos ou não. No entanto, as circunstâncias globais dificultaram ou impossibilitaram a proximidade e o contacto. E lutando contra uma corrente exterior, e mesmo interior, de desânimo, os tímidos encontros aconteceram. Estávamos em 2021, abriram-se algumas portas, a incerteza ainda era muita, e confesso que o receio também me acompanhava.

Esta talvez não seja a secção do método. Da recolha de evidências, de trabalho de campo seguido de tratamento científico, de numeração e catalogação de dados. Talvez este não seja um arquivo de depoimentos, mas um pequeno registo de contactos.

Esta foi sem dúvida uma difícil experiência na procura da proximidade em tempos de distância e medo. Dos outros e dos seus botões, ficou a partilha num gesto tímido de desfazer a curvatura.

4. MANIPULAÇÃO E SEQUÊNCIA: MOVIMENTO E INTERMITÊNCIA

Já se abordou o desenho enquanto ferramenta de introspeção, mas também de questionamento e problematização das imagens contemporâneas. Neste capítulo, iremos debruçar-nos sobre a manipulação de imagens e desenhos como estratégia artística, e de como esta última se pode relacionar com a problematização do ensimesmado, concretamente no que diz respeito ao movimento.

Hoje, os meios digitais estão amplamente difundidos e são bastante usados no nosso dia a dia e isso influencia todas as áreas, nomeadamente a do campo artístico. Torna-se por isso natural que a prática artística não fique à margem da revolução digital e que nela se explorem e use cada vez mais as ferramentas digitais que estão disponíveis. Ainda que o espectro de ferramentas seja muito alargado, a massificação do seu consumo traduz-se também na sua acessibilidade. Estas possibilitam o desenvolvimento de novas formas de criação artística, alterando o tempo de produção assim como o tempo de fruição das mesmas. Focaremos o papel da sequência, na criação de movimento, ou pelo menos na criação de intermitências, não esquecendo a temporalidade que a imagem em movimento introduz(iu).

4.1 Sequência e movimento

Referiu-se no capítulo anterior como a sobreposição de imagens enquanto estratégia é utilizada por vários artistas contemporâneos, por exemplo o caso de Nina Papaconstantinou ou de Julie Mehretu, adensando a noção de vestígio e rasto no processo de produção artística. Mas a sobreposição é também de especial importância para a ilusão de movimento. Em Foz Côa existem gravuras rupestres que sobrepõem três representações diferentes de um mesmo animal: com a cabeça voltada para trás, com a cabeça para a frente e com a cabeça para baixo, como se estivesse a comer. Esta sequência de *poses*, e a sua sobreposição, como que pertencendo a um mesmo corpo, são indícios de uma procura de compreensão do movimento e do seu registo. Poderá corresponder a uma abstração, permitindo a representação de um movimento, reduzindo-o a momentos chave ou *keyframes*, muito antes da possibilidade de se criar a ilusão de movimento.

Uma observação superficial da arte do século XX permite, contudo, verificar que o uso de sequências é uma estratégia usada por muitos artistas. Pensemos, por exemplo, nos inúmeros desenhos de Henri Michaux, nomeadamente da série "*Movements*" (1950). Sequências de registos com uma forte carga gestual, que nos remetem para o rasto imaginário de movimentos (Fig. 18). São sequências em folhas de papel, que compõem uma série de trabalhos que exploram um mesmo modo de registo. A ideia

de movimento está impressa em cada uma das marcas, que o autor realizou, e não propriamente na proximidade entre elas.

> *Em vez disso, Michaux centrou o seu projecto no aspecto "indexical" dos seus sinais desenhados, que não se basearia nem na percepção subjectiva de semelhanças nem em convenções sociais, mas sim numa ligação objectiva e existencial entre a marca desenhada e os movimentos e forças que a criaram, canalizados pela mão do próprio Michaux.*[33] (Krcma, 2020, p. 372 -373)

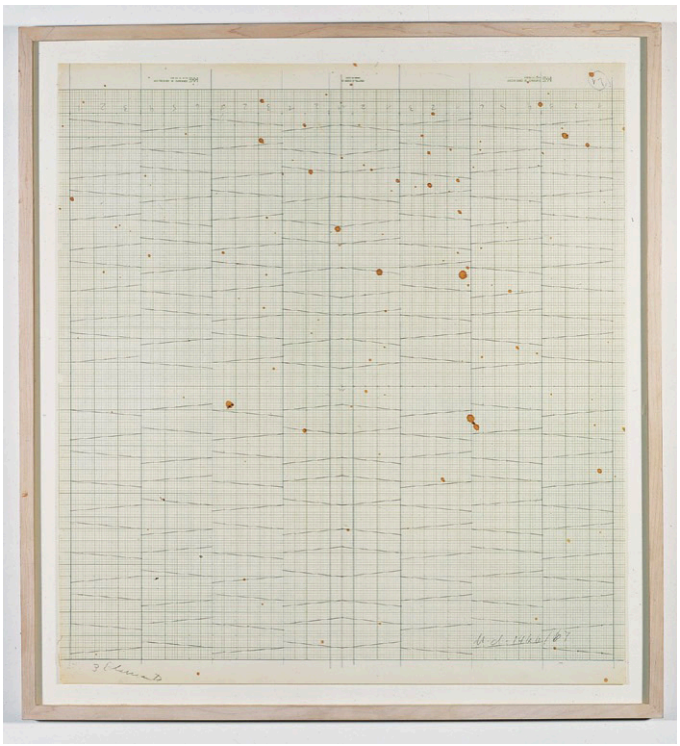
Poderíamos dizer que esta série funciona como uma catalogação das infinitas configurações de movimentos possíveis, e que cada um de nós se detém mais tempo numa ou noutra marca, e não tanto na sua relação de proximidade relativa no espaço do mesmo suporte. Michaux queria registar o murmúrio contínuo da vida física e corpórea, como se o pincel funcionasse como um sismógrafo que regista a atividade do solo (p.372). Estes trabalhos refletem e representam o movimento de registo.

De forma bem diferente, verificamos na obra de Hanne Darboven (1941-2009) que a sequência é um denominador comum em todos os seus trabalhos. Esta é explorada a partir de uma lógica de encadeamento, de sucessão lógica a partir do calendário gregoriano, usando como suporte folhas de papel milimétrico, originando trabalhos e instalações que nos remetem para a passagem do tempo de forma ordenada (Fig.19). A forma como estes trabalhos são dispostos no espaço expositivo confere uma determinada cadência e ritmo à sua observação. Esta preocupação com o registo do tempo é visível também no trabalho de On Kawara (1932-2014), quando inscreve a data de cada dia, ou faz uma listagem dos nomes de todas as pessoas com

33 Tradução a partir de: Rather, Michaux centered his project on the "indexical" aspect of his drawn signs, which would rely neither upon the subjective perception of resemblances nor upon social conventions, but rather upon an objective, existential connection between drawn mark and the movements and forces that made it, channeled through the hand of Michaux himself.



18 Henri Michaud, *Movements*, 1950



19 Hanne Darboven, *Konstruktionen* New York, 1966/67

quem se cruzou num só dia. Estas abordagens à sequência estão intimamente ligadas à noção de tempo na sua linearidade, registado de forma metódica, que lhe confere ritmo, mas não movimento.

Em 1825 John Ayrton Paris criou o Taumatrópio, um brinquedo ótico que consiste numa rodela de cartão, com dois fios ou elásticos presos nas extremidades, cujas faces contêm uma imagem diferente (Fig.20). Torcendo rapidamente as cordas, a rodela de cartão gira e, dependendo da sua velocidade, temos a sensação de ver as duas imagens ao mesmo tempo. Ou seja, cria a ilusão de uma sobreposição de imagens. Este fenómeno é conhecido por *persistência retiniana*. O taumatrópio une duas imagens separadas, mas não lhes confere a ilusão de movimento. A sua importância prende-se mais com as possibilidades que introduz, com o seu contributo para a compreensão do fenómeno da persistência retiniana, abrindo portas para o aparecimento de outros dispositivos óticos, que possibilitavam a ilusão de movimento, recorrendo a uma sequência de imagens. São disso exemplo o fenaquistiscópio (Fig.21), atribuído a Joseph Plateau em 1829, o zootrópio (Fig.22) de George Horner em 1834 ou, mais tarde, em 1877 o praxinoscópio (Fig.23) de Émile Reynaud. O fenaquistiscópio consistia num disco no qual eram registados uma sequência de imagens. Estas representavam por exemplo uma personagem, sendo cada desenho ligeiramente diferente do anterior, havendo entre cada um deles uma ranhura. Quando o disco é colocado em frente a um espelho, basta fazê-lo girar e espreitar pela ranhura para ter a ilusão de ver a figura desenhada mover-se. Seguindo esta lógica de imagens em sequência, movimento giratório e ranhuras, o Zootrópio consiste num tambor com ranhuras equidistantes dentro do qual se podem colocar tiras com desenhos. Fazendo girar o tambor, espreita-se pelas ranhuras e mais uma vez, temos a ilusão de as ver a mexer. Este dispositivo permitia a substituição das tiras de papel e, por isso, possibilitava *animar* mais do que uma cena.

O praxinoscópio é um dispositivo mais elaborado que na realidade combina o uso do espelho do fenaquistiscópio e o tambor do zootrópio. Aqui o tambor não contém ranhuras, mas antes um prisma de espelhos (no centro) no qual vemos surgir as imagens das tiras de papel colocadas na superfície interior do cilindro. Reynaud foi alterando e melhorando o dispositivo, para que este pudesse projetar as imagens em movimento sobre um fundo.

> *Projectava imagens pintadas sobre uma "tira sem fim", usando uma calha que se movia com uma roldana. Uma segunda Lanterna Mágica projectava a imagem a imagem fixa sobre a tela. Na tela — ecrã duplo — o público vê agora uma animação e um cenário projectados em simultâneo. O Teatro Óptico já não era um brinquedo de crianças, mas um espectáculo para o grande público que afluía em massa ao Museu Grévin.* (David, 2008, p.21)

Em 1892 começou a apresentar o seu espetáculo *Pantomines Lumineuses*, com uma duração de cerca de 15 minutos. Ainda que o cinematógrafo tenha surgido pouco depois, tornando esta tecnologia obsoleta, é estimado que cerca de meio milhão de pessoas tenham assistido a este espetáculo até ao início do século XX (Zinman, 2020, p. 31).



20 Taumatrópio



21 Fenaquistiscópio



22 Zootrópio



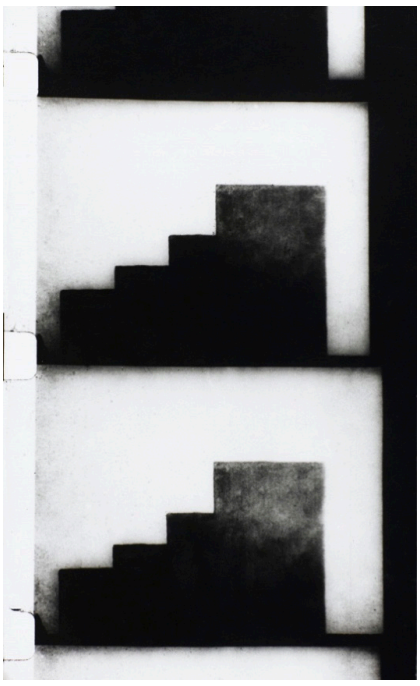
23 Praxinoscópio

O que se pretende salientar relativamente a estes brinquedos óticos, é o fato de todos eles fazerem uso de sequências de imagens semelhantes entre si para construir a ilusão de movimento, por oposição ao *taumatrópio* que sobrepunha duas imagens distintas. Referimo-nos às sequências de desenhos que representam um só elemento, com uma ligeira diferença de "postura" relativamente à imagem que o precede e à que o sucede. Neste sentido, estas sequências estão mais próximas do exemplo já referido da gravura de Foz Côa, ao reduzir a representação de movimento a *keyframes*. A sequência é, por isso, essencial para criar a ilusão de movimento, mesmo sem o uso de mecanismos fotográficos. Zinman defende que a fotografia por si só não impulsionou a invenção do cinema, mas que foi o próprio movimento e a forma que estiveram na origem dos desenvolvimentos científicos e tecnológicos que viriam a influenciar o cinema (2020, p. 32).

O século XX foi marcado por um crescente desejo de explorar o movimento nas mais variadas vertentes da vida quotidiana assim como na arte. Em 1913, o pintor Léopold Survage criou cerca de cem aguarelas abstratas com o intuito de produzir a pintura animada *Colored Rhythm: Study for the Film* (Fig. 24). No entanto, com o início da Primeira Grande Guerra o filme nunca foi realizado. Os desenhos permanecem e demonstram uma grande preocupação com a representação da luz e da sombra, assim como a metamorfose de uma forma na outra. Guillaume Apollinaire escreveu em 1914 que esta obra ira dar lugar a uma nova forma de arte, independente da pintura estática e da representação cinematográfica (*idem*, p.38). Survage terá sido o primeiro a tentar criar cinema abstrato, mas foi apenas em Abril de 1921 em Munique, que Walter Ruttmann apresentou aquele que é considerado o primeiro filme abstrato, realizado a partir de pintura sobre vidro, com 11 minutos de duração: *Lichtspiel: Opus I* (Fig. 25).



24 Léopold Survage, *Colored Rhythm: Study for the Film*, (1913)



25 Walter Ruttman, *still frame* de *Lichtspiel: Opus I* (1921)

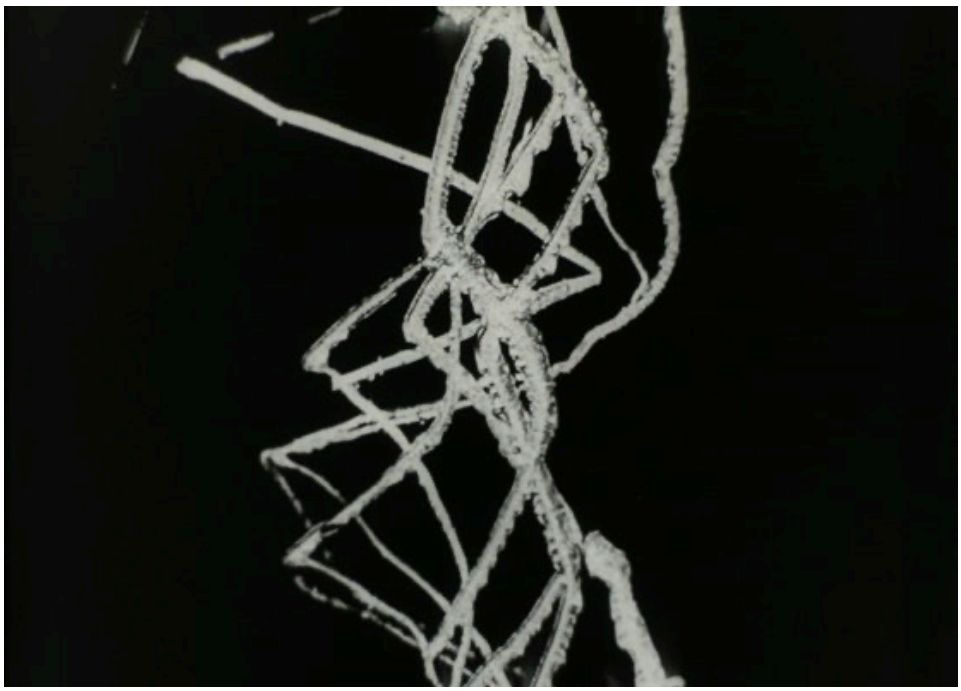
> *No período entre guerras de 1920 e 1930, artistas, arquitetos e outros, principalmente na Europa, começaram a explorar os meios técnicos da animação para conferir temporalidade e movimento a práticas que de outra forma seriam estáticas. Usando imagens de abstrações desenhadas e pintadas num único quadro, artistas de vanguarda criaram experiências visuais com as quais antes só poderiam sonhar – experiências de espaço dinâmico, objetos cinéticos e arte em movimento no tempo. Os mais conhecidos hoje são Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger, cujos filmes "Absolutos" permanecem exemplares deste período.*[34] (Buchan, 2007, p.4)

Mais tarde, em Berlim, a 3 de maio de 1925, é apresentado a exposição *Der absolute Film*. Terá sido o primeiro evento público a apresentar obras não narrativas e não figurativas, e incluía *Rhythm 21* e *23* de Hans Richter, *Symphonie diagonale* de Viking Eggeling, e *Opus I*, *II* e *IV* de Walter Ruttmann. Estes artistas exploraram as possibilidades da imagem em movimento a partir da luz, do enquadramento da película e do tempo. A película fotográfica, aqui usada como registo e meio de projeção, é de grande importância para estas experiências e, muito rapidamente, vai tornar-se ela própria o material de eleição de vários artistas.

Quando falamos de animação direta sobre película surgem dois nomes incontornáveis: Len Lye e Norman McLaren. Ambos trabalharam na década de 30 do século XX na produtora Film Unit do General Post Office (GPO) que tinha como um dos seus objetivos criar vídeos que explicassem o funcionamento da empresa. Lye esteve ativo entre as décadas de 30 e 40 do século XX, produzindo filmes diretamente sobre película, muitas vezes recorrendo a segmentos de pelicula já com registo de imagem real, na qual ele introduzia linhas ou manchas de cor, criando uma espécie de colagem vibrante e densa (*Idem*, p.9). Os filmes de Len Lye são trabalhos complexos de sobreposição de elementos de várias películas, com intervenções diretas sobre as mesmas, como por exemplo no filme *Rainbow Dance* de 1936. São também a exploração do gesto, da marca, como no filme *Free Radicals* (Fig. 26), do mesmo autor. Norman McLaren, um nome incontornável na história do cinema de animação, desenvolveu vários trabalhos recorrendo também ao desenho sobre a película, explorando as diversas possibilidades que o material lhe possibilitava, muitas vezes como desafio pessoal. Em 1935, o autor realizou a curta-metragem *Polychrome Phantasy*, filmando a formação de cristais através de um microscópio com a parte inferior do filme tapada. O filme foi posteriormente rebobinado e utilizado para filmar a cena com as bailarinas. Estes dois minutos de filme são uma experiência de sobreposição de imagens na película do filme. O trabalho de desenho diretamente na película, o ato de *ferir* a superfície, de raspar e, até mesmo, a sobreposição, remetem-nos igualmente para o ato de gravar na rocha como em Foz Côa, para a exploração da superfície e do movimento.

Stan Brackage, explorou também a pintura sobre película, muitas vezes pintando sobre os dois lados do filme, facto que dificulta a focagem do projetor. Os seus trabalhos jogam com a sobreposição de camadas e os efeitos criados pelo dispositivo de projeção, salientando as possibilidades de criação de imagens por oposição à reprodução de imagens. (*Idem*, p.92-93).

34 Tradução a partir de: In the interwar era of the 1920s and 1930s, artists, architects, and others, mainly in Europe, began to explore animation's technical means to bring temporality and movement into otherwise static practices. Using single-frame shooting of drawn and painted abstractions, avant-garde artists created visual experiences they could previously only dream of—experiences of dynamic space, kinetic objects, and art moving in time. Best known today are Hans Richter, Viking Eggeling, and Oskar Fischinger, whose "Absolute" films remain exemplary of this period.



26 Len Lye, *Free Radicals* (1979)

Na primavera de 1955, realizou-se a exposição *Movement* numa pequena galeria parisiense de Denise René, que impulsionou o trabalho de vários artistas como Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto e Jean Tinguely. Esta exposição centrava-se em duas categorias de trabalhos: a primeira que inclui esculturas como por exemplo os mobiles de Alexander Calder; a segunda inclui trabalhos puramente óticos exemplificados pelos trabalhos de Victor Vasarely e Jesús Rafael Soto. (*Idem*, p. 86-87) Contudo, também incluiu uma apresentação de filmes na Cinémathèque Française durante uma tarde, funcionando quase como um complemento à exposição. *Form Phases*, a primeira animação do artista Robert Breer, pintor americano que se mudou para Paris no final dos anos 40 do século XX, fez parte deste evento.

> *Produzindo uma pequena pilha de cartões ao longo de vários dias, ele folheava-os à mão, animando os seus estudos pictóricos de várias maneiras como auxílio à composição. Cedo começou a considerar esse processo de chegar e partir de formas definidas mais atraente do que a tentativa de as fixar de uma vez por todas nas suas telas.*[35] (Uroskie, 2014, p.88)

35 Tradução a partir de: Producing a small stack of cards over the course of several days, he would rifle through them by hand, animating his painterly studies in various ways as an aid to composition. He soon began to consider this process of arriving at and departing from set forms more compelling than the attempt to fix them once and for all on his full-sized canvases.



27 Robert Breer, *still frames* de *Recreation* (1957)

Mas este não foi o único trabalho que Breer apresentou na exposição *Movement*. O artista preparou ainda uma pequena publicação de *flip books* a partir da sua obra *Image by Images*. Esta publicação não obteve grande entusiasmo por parte da crítica na altura, mas não deixa de ser curioso o facto de, pouco depois, muitos outros artistas terem apresentado *flip books*, como é o caso de Dieter Roth, Andy Wharol, Jack Smith, entre outros. Em 1957, Breer criou aquela que é talvez a sua obra mais radical – *Recreation* (Fig. 27). A partir de uma sequência de imagens dissonantes, que são projetadas a 24 frames por segundo, criando uma vibração, mais do que um movimento. Sequência, persistência retiniana e sobreposição criam uma densa trama vibracional.

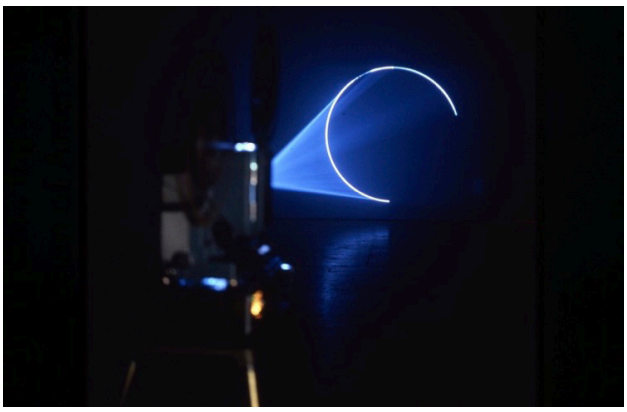
Todos estes trabalhos vão trazer desafios a nível expositivo ao mesmo tempo que questionam o lugar do cinema e o espaço da galeria. Neste sentido, é de salientar ainda a exposição *Visions in Motion* (1959), de Robert Breer em Antuérpia, na qual apresentou vários mutuscópios (Fig. 28). Através destes dispositivos, uma invenção de Herman Casler em 1894, o artista criou vários trabalhos que permitiam ao visitante ver a sequência de imagens em movimento, assim como parar indeterminadamente a observar uma delas. Há por isso uma relação de proximidade com o espectador e uma intimidade do mesmo com a obra.



28 Robert Breer, Mutuscópios na exposição retrospective na galeria GB Agency em Paris 2013.



29 Robert Whitman, vista de exposição na Pace Gallery em Nova Iorque em 2018 com os trabalhos *Window e Shower*, ambos de 1963.



30 Anthony McCall, Line describing a cone (1973)

> *Os mutoscópios de Breer basearam-se num desejo de deslocar o cinema do teatro para a galeria, de modo a realçar a sua natureza bifurcada como objeto tangível e perceção imaterial. Não sendo apenas escultura, mas também cinema, os mutoscópios abriram uma pequena janela no recinto hermético do cubo branco, conduzindo a uma experiência qualitativamente diferente de espaço e tempo.*[36] (*Idem*, p.108)

Durante a década de 60, também Robert Whitman vai produzir trabalhos que questionam a experiência cinemática. As obras *Window* e *Shower* (Fig. 29), ambas de 1963, pretendem transformar a galeria num espaço híbrido de materialidade e imaterialidade, de observação distante e imersiva ao mesmo tempo. Transportou para o espaço da galeria elementos do quotidiano como uma base de chuveiro com cortina, atrás da qual se ouvia a água a correr e via-se surgir a silhueta de uma mulher. A imagem da mulher era projetada na cortina, mas o restante cenário era real, assim como a água que corre e cujo som ajuda a criar o ambiente familiar. *Shower*, faz mais do que colocar o espectador no lugar do *voyeur*, ela questiona a ideia de realidade e de ficção, assim como o lugar da projeção de imagens em movimento.

Uma década mais tarde, em 1973, Anthony McCall produziu o trabalho *Line Describing a Cone* (Fig. 30). O filme consiste no aparecimento de uma linha branca que vai desenhando um círculo, cujo processo demora cerca de 30 minutos. Quando o círculo fica completo, cria também um cone de luz que tem como seu vértice o projetor e como base a superfície de projeção. Este trabalho combina desenho, escultura e imagem em movimento, recorrendo a uma economia de meios que, ao mesmo tempo, transforma a relação com o espectador. "Aqui, a posição e o movimento do espectador no espaço tornam-se essenciais para a lógica da obra, à medida que mãos e braços alcançam a 'luz sólida' da projeção para explorar este fenómeno lento, enigmático, mas absolutamente literal."[37] (Krcma, 2020, p.380) O resultado final da projeção das imagens não se reduz às duas dimensões da tela, o "percurso" da projeção, o espaço que atravessa e ocupa fazem parte da obra, e nesse sentido, apenas existe quando esta está a ser projetada. Estamos perante um trabalho que introduz a imagem em movimento ao mesmo tempo que cria um objeto espacial de duração limitada.

36 Tradução a partir de: Breer's mutoscope works were grounded in a desire to displace cinema from the theater to the gallery so as to froreground its bifurcated nature as both tangible object and immaterial perception. Not only sculpture but also cinema, the mutoscopes opened a tiny window in the white cube's hermetic enclosure, leading to a qualitatively different experience of space and time.

37 Tradução a partir de: Here the position and movement of the viewer in space become essential to the work's logic, as hands and arms reach into the 'solid light' of the projection to explore this slow, enigmatic yet absolutely literal phenomenon.

A sequência é fundamental para a perceção de movimento, assim como para a sua compreensão. E, ainda que a fotografia possa não ter sido a grande impulsionadora da imagem em movimento, a verdade é que possibilitou desenvolvimentos tecnológicos, que se tornaram indissociáveis da imagem em movimento e que continuam a influenciar as criações artísticas do século XXI.

4.2 Desenho, fotografia e digitalização

Referimos a sobreposição, a serialidade e a sequência, assim como a sua relação com a imagem em movimento. Em particular, mencionámos abordagens artísticas que durante o século XX foram explorando o vídeo e a animação. Compreendemos, contudo, que para criar uma verdadeira ilusão de movimento é necessário alguma manipulação e edição, que permita colocar as imagens em sequência. Aqui recorremos a Deleuze (2004) e à sua *Tese sobre o movimento: primeiro comentário de Bergson* (p.11-24) para clarificar esta ligação entre imagem estática e ilusão de movimento. Para Bergson são os *cortes imóveis + o tempo abstrato* que nos permitem criar a ilusão cinematográfica. Contudo, o cinema não nos mostra o *fotograma + o movimento*. Deleuze afirma que o movimento pertence à imagem média e por isso, o que o cinema nos apresenta é a *imagem-movimento*. Para além disso, Deleuze vai salientar, no pensamento de Bergson, a diferenciação entre duas ilusões de movimento: a *Antiga*, na qual o movimento se apresenta como a síntese ideal a partir das poses ou instantes privilegiados e a *Moderna*, na qual o movimento é concebido a partir do *instante-qualquer* e o tempo é uma variável independente. Deleuze apresenta por isso a fotografia instantânea como condição determinante do cinema uma vez que este reproduz o movimento a partir do *instante-qualquer*. É interessante constatar que o autor afirma ainda que o desenho animado não corresponde a *poses* mas sim à descrição de uma figura em constante mutação, "a fazer-se e a destruir-se." (*Idem*, p.16). Contudo, para muitos animadores, o termo *Keyframe* corresponde precisamente ao instante privilegiado, que determina o desenvolvimento dos restantes *frames*. No entanto, o que nos importa aqui salientar é o papel da fotografia como uma das principais formas de manipulação e edição no processo de animação. Contudo, a animação distancia-se da fotografia e do cinema de imagem real.

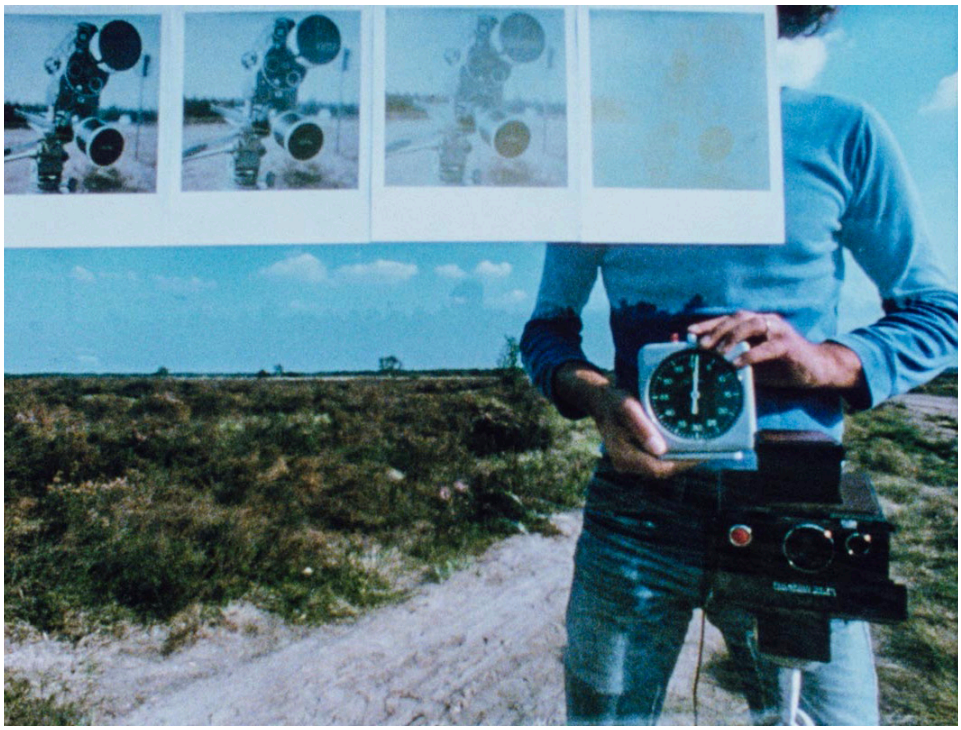
> *Assim, o cinema de imagem real oferece-nos algo, uma visão do mundo, e a animação oferece-nos algo diferente, um mundo governado por uma física própria, um mundo plasmático e ilimitado onde os corpos nunca se magoam e as bigornas estão sempre a cair do céu.*[38] (Frank, 2019, p.49)

A fotografia é aqui vista como documentação, um registo que documenta um outro registo realizado anteriormente. A fotografia seria apenas uma ferramenta, desconsiderada em termos de impacto criativo no resultado final e vista como *transparente* e objetiva. Mas este distanciamento relativamente à fotografia também se prende com a diferente natureza da sua temporalidade. Como refere Errok Barron (2008), a fotografia capta um momento que não se volta a repetir, enquanto o desenho incorpora um momento, que na verdade, nunca existiu (p.112). No fundo, o desenho é composto por uma série de momentos que, no seu conjunto, transmitem

38 Tradução a partir de: Thus live-action cinema offers us one thing, a view of the world, and cel animation offers us something different, a world governed by a physics all its own, a plasmatic and limitless world where bodies never bruise and anvils are always falling from the sky.

determinados conceitos. O tempo necessário para realizar um desenho é distinto do instante fotográfico. É verdade que os termos usados para descrever a prática fotográfica estavam muito relacionados com os termos do desenho — desenhar com luz por exemplo. Mas a questão da temporalidade revela-se de maior importância, visto que a fotografia está intrinsecamente ligada ao captar de um instante *no mundo* ao passo que o desenho, e por extensão a animação, apresentam *um mundo* que não é o nosso. Pode conter semelhanças com o nosso mundo, mas as leis da física ou outras não se aplicam. Estamos perante criações que, ainda que fotografadas, não são fotográficas (Frank, 2019, p.49).

Esta noção de tempo ligada a um momento experienciado, real, de passado e reconstrução do mesmo é explorada no trabalho *Transformation by holding time* (1976) de Paul De Nooijer (Fig. 31). O enquadramento mostra-nos uma câmara fotográfica *Polaroid* a partir da qual o artista fotografa a câmara de filmar. Cada fotografia polaroid vai sendo colocada num vidro que se encontra entre a câmara de filmar e a



31 Paul De Nooijer, *Transformation by holding time* (1976)

de fotografar. A cada adição, podemos presenciar o reaparecimento do passado na fotografia polaroid, através do vídeo gravado em película 16mm. A sequência de fotografias também vai anulando a perspetiva que temos a partir da câmara de filmar, substituindo-a pela representação da própria câmara num instante passado que se sobrepõe ao *agora*. Esta obra conjuga serialidade, sequência e cortes temporais, questionando ao mesmo tempo a realidade fílmica e fotográfica.

Este distanciamento relativamente à fotografia, ou esta perceção de que é apenas uma ferramenta de registo *transparente*, é talvez paralelo ao distanciamento relativamente à produção digital. O século XXI é marcado por uma crescente digitalização dos meios de produção a todos os níveis. A criação de imagens, estáticas ou

em movimento, alterou-se completamente nas últimas décadas. Questões como, o que se entende por analógico, e por digital, ganham relevância. Tamarin Norwood (2020) afirma que o desenho analógico não é apenas o desenho feito à mão (p.391) e diferencia também o que entende por *digital drawing (desenho digital)* e *digitized drawing (desenho digitalizado).* A seu ver, o que distingue a produção analógica é o facto de haver uma linha de transmissão contínua que vai desde o gesto fundador até ao resultado final. Ou seja, desde o movimento da mão até ao registo deixado por este movimento. Pelo contrário, a digitalização pressupõe uma interrupção nesta transmissão. Isto quer dizer que, por exemplo, os primeiros desenhos feitos com *Cathode Ray Oscilloscope* (CRO), um dispositivo que transformava sinais elétricos em linhas de luz num ecrã, são digitais analógicos.

> *Entre os movimentos que fazem as marcas e as marcas que elas fazem, as intervenções mecânicas e elétricas são demasiado numerosas e complexas para dar a impressão de transmissão contínua, mas o sinal é totalmente contínuo.*[39] (Norwood, 2020, p.392)

Com esta diferenciação entre analógico e digital baseada numa transmissão contínua, Norwood afirma que o desenho digitalizado surge quando se recorre a uma função matemática, a uma série de instruções escritas em código. Aqui, o desenho é matematizado enquanto instrução a ser executada pelo computador, não havendo por isso um movimento criador, e muito menos uma transmissão contínua. A transformação de fenómenos em forma numérica corresponde ao momento de digitalização pois é nessa altura em que a transmissão é interrompida (*Idem*, p.394). No fundo, o desenvolvimento de *software* de criação de imagens procurou criar uma imagem de *transparência* através da mimetização de processos analógicos quando, na realidade, mais não faz do que esconder operações abstratas, camuflando a paragem de transmissão.

Com esta distinção entre processos de criação, não se pretende valorizar mais uma ou outra modalidade, mas o seu reconhecimento permite ao artista explorar o modo de transmissão enquanto ferramenta, rejeitá-la ou combiná-la (*Idem*, p. 404). É sobre esta diversidade de respostas dentro do circuito artístico que nos debruçaremos no próximo subcapítulo.

4.3 Animação e a intermitência do (i)real

A imagem em movimento tem vindo a ganhar cada vez mais espaço em galerias e museus. As novidades artísticas acompanham os desenvolvimentos tecnológicos e há uma crescente curiosidade para ver o que os artistas conseguem criar a partir dessas ferramentas. Por exemplo, a 25 de Janeiro de 2020, o Museu de Serralves inaugurou a exposição de realidade virtual (RV) *ELETRIC*, comissariada por Daniel Birnbaum e organizada pela Acute Art. Nela estavam patentes trabalhos de artistas como Anish Kapoor, Nathalie Djurberg e Hans Berg, que usam a realidade virtual como forma de levar a sua prática para uma nova dimensão.[40] A sala do museu transforma-se num espaço de novidade tecnológica, na qual nada mais vemos para além

39 Tradução a partir de: Between the movements that make the marks and the marks they make, the mechanical and electrical interventions are too numerous and too complex to give the impression of continuous transmission, but the signal is continuous throughout.

40 Para mais informação sobre este evento ver https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2001-electric-a-virtual-reality-exhibition/

de uma série de cadeiras e óculos de RV. As obras são apenas visíveis a partir de dispositivos *herméticos*, *navegadas* a partir do espectador que é transportado para o centro das mesmas.

Contudo, enquanto as novas tecnologias dominam e definem o desenvolvimento do cinema de animação comercial, a animação tradicional parece relegada para o campo das artes visuais, no qual há um número muito significativo de artistas que a ela recorrem para criar imagens em movimento. William Kentridge, talvez o artista mais proeminente a apresentar animação no espaço das galerias de arte, continua a produzir obras com recurso ao desenho e ao registo do processo de construção do movimento. As suas obras, de animação direta sobre a folha de papel, deixam revelar o processo e o rasto de criação. Na sua mais recente animação, *Sibyl* (2020), recorre à edição de uma série de desenhos a tinta-da-china sobre folhas de um dicionário. O virar destas páginas, destas folhas, remete para o mito de Cumean Sibyl que escrevia o destino de cada pessoa numa folha de carvalho e as amontoava à entrada da sua caverna. Mas quando alguém tentava recuperar a sua folha, o vento soprava e era impossível saber se estava a pegar no seu destino ou no de outra pessoa qualquer. Kentridge traça um paralelo entre a figura de *Sibyl* e os algoritmos que regem grande parte das nossas vidas. Esta obra, ainda que apresente um processo de construção diferente daquele a que nos habituou, mantém a noção de vestígio, de vibração e intermitência, pela presença do texto do dicionário que serve de base



32 William Kentridge, imagens do filme Sibyl, 2012

para os desenhos, pela partição do ecrã em duas partes para reter frases que inscreveu sobre as páginas do dicionário, ao lado de sequências de que nos apresentam figuras a dançar (Fig. 32). *Sibyl* é uma densa trama de sequências, sobreposições e justaposições de imagens e conceitos, que dão forma ao imaginário do artista.

A obra de William Kentridge continua a influenciar artistas em todo o mundo, como, por exemplo, na China, após a sua presença na Bienal de Shangai em 2000. Qiu Anxiong, que afirma ter Kentridge como referência, produz animações que combinam o 3D com a plasticidade do desenho a tinta-da-china. É disso exemplo o seu trabalho *The New Book of Mountains and Seas* (2007) (Fig. 33), tendo entrado diretamente para o circuito da arte contemporânea em vez dos festivais de animação. Com uma linguagem ainda próxima da arte chinesa tradicional, combina temas da mitologia com questões contemporâneas como a tecnologia, as alterações climáticas ou eventos políticos (Buchan, 2007, p.8).

O artista Chen Shaoxiong (1962), que trabalha com desenho, fotografia e vídeo (Furniss, 2016, p.432), tem vindo a desenvolver uma série de animações a partir de desenhos realizados a tinta-da-china. Para *Ink History* (2010) Shaoxiong realizou mais de uma centena de desenhos a tinta-da-china a partir de fotografias da história chinesa ente 1909 e 2009. Estes desenhos foram editados num vídeo de 3 minutos que reflete sobre a memória coletiva e individual. Em *Ink Media* (2013), o artista usa como referência imagens de protestos em vários pontos do mundo, divulgados pelos media na internet, apresentando-os como expressão política global, que ultrapassa fronteiras e regimes políticos (Fig. 34). Estes trabalhos conferem ao desenho a categoria de documento e, ao mesmo tempo, de reinterpretação histórí-



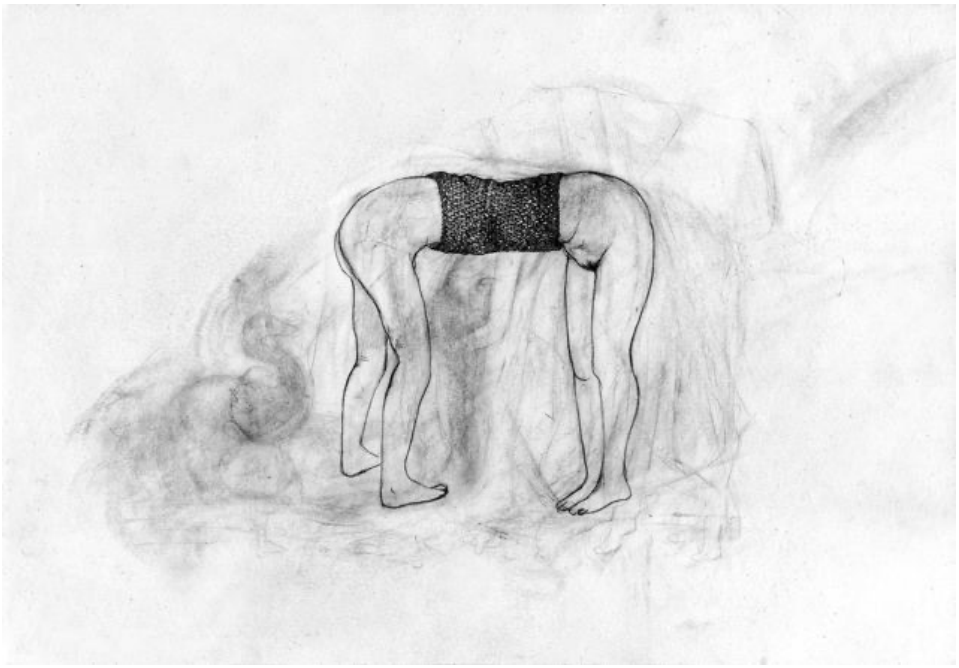
33 Qiu Anxiong, *still frame* de *The New Book of Mountains and Seas*, 2007



34 Chen Shaoxiong, *still frame* de *Ink Media*, 2013



35 Sun Xun, *still frame* de *Time Spy*, 2016



36 Alice Maher, *still frame* de *The Music of Things 5*, 2009

ca, reproduzindo imagens que reconhecemos como ícones da cultura chinesa e do nosso tempo.

Com uma abordagem diferente, *Time Spy* (2016) de Sun Xun é uma animação que combina a tecnologia 3D com a digitalização de blocos de xilogravura (Fig. 35). O artista e a sua equipa realizaram mais de dez mil blocos de gravura, que foram pintados e posteriormente digitalizados para, a partir dessas imagens, produzir a animação final. Para além desta clara combinação entre o novo e o antigo, entre o analógico e o digital, o artista recorre aos primórdios da tecnologia 3D usando ainda óculos de cartão com lentes azuis e vermelhas. Este dispositivo, ainda que temporalmente recente, está já na categoria de *relíquia* ou artigo rudimentar. Mas no seu trabalho, é como se apenas o obsoleto tecnológico nos permitisse olhar para trás. O trabalho de Sun Xun é apresentado tanto no circuito dos festivais de animação, assim como no circuito da arte contemporânea.

A artista irlandesa Alice Maher, trabalha com diferentes médiuns como a fotografia, o desenho, a escultura assim como com animação. Explorando o processo de construção de uma imagem sobre uma única folha de papel, remete-nos em primeiro lugar para a herança de William Kentridge (Ed Krma, 2012). Contudo, as sequências a partir das quais realiza animações como *Godchildren of Enantion* (2010) ou *The Music of Things* (2009) apresentam alterações consideráveis entre imagens chave, resultando em animações mais abruptas que nos remetem para a ideia de *instantes privilegiados* (Fig. 36). Estas obras apresentam uma lenta intermitência de estados no processo de evolução de um desenho, mais do que movimento fluído e contínuo. Ainda assim, o rasto do processo é visível pelo fantasma que fica impresso na superfície do papel, mesmo depois de ser apagado. Mas o movimento processual perde-se na anulação de gestos e marcas necessárias para criar o próximo desenho.

Partindo desta ideia de anulação e sobreposição, é incontornável o trabalho de



37 Christian Boltanski, *Theatre D'Ombres*, 1984



38 Nalini Malani, Gamepieces, 2003

Gianluigi Toccaffondo. Animador italiano cuja obra se insere no contexto do cinema de autor, ainda que ocasionalmente se possa ver exposições de trabalhos seus em galerias. Partindo de imagens impressas, sejam elas páginas de revistas ou fotocópias com sequências de filmes de imagem real, Toccaffondo manipula e distorce as imagens através da pintura com tinta acrílica. O resultado são sequências animadas que combinam o carácter impreciso da cópia a preto e branco, com camadas de tinta, criando um hibridismo plástico com nuances surrealistas como é o exemplo de *Pinocchio* (1999) ou *La pista* (1991).

Mas nem toda a imagem em movimento é projeção de vídeo. Em linha com o recurso à luz e sombra, também Christian Boltanski apresentou pela primeira vez em 1984 o seu *Theatre D'Ombres* (Fig. 37). A obra apresenta uma coleção de figuras metálicas cortadas com tesoura, que se assemelham a marionetas. A luz projeta e aumenta estas figuras através das suas sombras no espaço.

A artista Nalini Malani, desenvolveu um corpo de trabalho desde os anos 60 que combina vídeo, desenho, pintura e instalação. Em 1969 realizou *Dream House* a sua primeira animação. Criou uma maquete em cartão preto que fotografou com slides 6 x 6 cm que vinham em rolos de 12. Para cada um destes slides ela mudou a orientação da luz criando diferentes formas de luz e sombra. Estes slides eram posteriormente projetados na parede e filmados com película 8mm. Enquanto filmava, colocava diferente filtros de cores primárias à frente da câmara. Primeiro filmava tudo com verde por exemplo, e depois rebobinava o filme e voltava a filmar com vermelho. Esta sobreposição conferia cor amarela em determinadas partes da escala de cinzas do filme (Malani, 2019, p.13).

Mas os seus mais intrigantes trabalhos fazem uso de cilindros de acrílico nos quais pinta personagens e diversos elementos, que constituem uma série de instalações às quais a artista denomina de *shadow play* (teatro de sombras) e que melhor repre-

sentam o seu estilo eclético e a sua capacidade de combinar novo e antigo, adensando as camadas de significado das suas obras (Fig. 38). Estes cilindros são geralmente suspensos e giram a uma velocidade de quatro rotações por minuto. Recorrendo a vários focos de luz, as imagens pintadas nesses cilindros são projetadas nas paredes. O resultado é uma instalação de atmosfera fantasmagórica, que conta com três tipos de imagem: a pintura sobre acetato, a sua sombra, e a projeção de vídeo. A construção do ambiente conta ainda com o áudio, que de uma forma geral cria um contraste com a produção visual. Em 2021, o Museu de Serralves apresentou uma retrospetiva das suas animações e vídeos, que incluía o seu mais recente trabalho *Can You Hear Me?*. A artista transforma o espaço expositivo numa atmosfera sombria, combinando mais de 80 *micro* animações digitais e citações literárias de autores como Hanna Arendt, Milan Kundera, Bertolt Brecht, Noam Chomsky e George Orwell através de nove canais de projeção que cobrem as paredes. Este trabalho surge em resposta ao violento incidente que em 2018 tirou a vida a uma criança de oito anos às mãos de oito homens. Os seus desenhos são carregados de uma gestualidade intensa, contendo toda a urgência da revolta. As citações, muitas vezes escritas à mão, intensificam o nosso sobressalto e desconforto. Somos transportados para o interior do frenesim de uma rede online, na qual as imagens em movimento e texto se sobrepõem rapidamente. Também o ato de apagar é registado, e mais uma vez o invisível torna-se visível pelo rasto da sua ausência. No centro da sala, o espectador depara-se com a impossibilidade de tudo abarcar. Olhar para um lado implica não saber o que passa no lado oposto. A passividade não nos permite apreender a obra, mas também não é possível movermo-nos à velocidade e cadência das imagens projetadas. Fruir a obra é um exercício de cedências. O banco convida o espetador a parar para se deixar levar pela torrente de imagens. Precisamos de tempo para digerir o que estamos a experienciar. Afinal, esta *Animation Chamber* (nome que a artista usa para as suas obras imersivas) funciona como uma *membrana da memória* (Malani, 2020, p.57) na qual o pensamento se processa recorrendo à imagem, texto e som.



39 Lap-See Lan, *Tales of the Altersea*, 2023

O mesmo acontece quando assistimos à obra *Tales of the Altersea* (Fig. 39) da artista sueca Lap-See Lam. Projetando animação digital nas paredes e chão da sala, as imagens lembram a animação de sombras, com personagens míticas que percorrem as superfícies do cubo preto como se nos envolvessem num mar de memórias e realidades oníricas. No centro da sala, somos intrusos e espectadores de um mundo complexo, onde a simultaneidade de eventos nos lembra as nossas limitações preceptivas. Com uma linguagem que remete para o teatro de sombras e a animação de recortes, combinada com passagens digitais, de fragmentos *pixelizados*, somos transportados para o fundo de um mar de memórias e criaturas oníricas. Uma alegoria sobre a diversidade e a resistência à homogeneização da sociedade, a partir do imaginário do que é ser oriental na Europa de hoje.

Can You Hear Me? e *Tales of the Altersea* são duas obras contemporâneas que refletem uma alteração do lugar da animação e da imagem em movimento no espaço da galeria. Se o século XX é notável em exemplos de artistas e obras que transportam a imagem em movimento para o contexto do espaço expositivo, o século XXI parece reservar-nos uma alteração de paradigma relativamente à *black box* do cinema, onde ficamos praticamente imóveis. Numa época tão marcada pelo individualismo e digitalização da realidade e das experiências humanas, o espaço expositivo parece vir colocar o espectador no centro da *bubble vision* de Hitto Stereyl, enquanto nos leva a questionar a nossa capacidade de percecionar a diversidade que nos rodeia. Os espaços expositivos adaptaram-se para se transformarem no *black cube* que possibilita a atividade do espectador, e a simultaneidade das obras a toda a sua volta. Estamos perante uma adaptação por incorporação dos meios de produção tecnológicos, enquanto sentimos nestas obras uma resistência. Esta resistência é visível nos temas que abordam, mas também através de uma estética que nos remete para o passado, que nos obriga a olhar para trás, não por saudosismo, mas como marca de contextualização e confronto com o presente.

As novas temporalidades que a imagem em movimento introduz na produção artística são o reflexo e questionamento da temporalidade contemporânea. O desenho é ainda uma ferramenta fundamental na criação de movimento e intermitência, tornando visível o processo e o seu rasto de sobreposição e rasura, por oposição ao digital inócuo e ensimesmado. Os meios tecnológicos digitais permitiram uma grande diversidade de abordagens por parte dos artistas, quer os questionem diretamente nas suas obras ou não. Contudo, a junção de ferramentas arcaicas como o desenho e a imagem em sequência analógica (posteriormente manipulada) são ainda uma importante forma de diferenciação num contexto cada vez mais homogéneo. Permitem a individualidade como forma de resistência dentro de um mercado que tem, cada vez mais, a imagem digital como referente. Talvez sejam pequenas disrupções no movimento de curvatura sobre si mesmo, frágeis exercícios de resistência, mas que vale a pena explorar e persistir.

4.4 A Seta e a Pirâmide[41]

41 Subcapítulo criado a partir da comunicação selecionada e apresentada no dia 19 de Abril de 2023 na 14th International SAR Conference on Artistic Research, Trondheim, Noruega.

MOVIMENTO > >

Édouard Glissant no seu texto *Errância* apresenta os conceitos de *nómada seta* e *nómada circular*. Há neles uma intrigante noção de movimento e poder, ou a falta deste. Numa primeira instância, o nomadismo remete-nos para um movimento circular ou repetitivo, por oposição à fixação num determinado lugar. Uma espécie de oposição entre a garantia e segurança daquilo que se conhece, e a incerteza do amanhã no desconhecido, ou mesmo no conhecido que se reencontra após uma ausência mais ou menos prolongada.

< NOMADISMO > >

O nomadismo parece opor-se ao sentimento de pertença a um lugar e, ao mesmo tempo, adquire a capacidade de se adaptar a qualquer lugar por um determinado espaço de tempo. Esta noção de incerteza e ausência de amarras (emocionais ou outras) geram uma aura e imaginário libertadores em torno de uma vivência nómada.

Contudo, Glissant salienta o facto de o nomadismo ser determinado pelas suas condições de existência, longe de ser proposto como inconformismo, ou movimento de libertação romantizado. Nesta perspetiva, o nomadismo não é contracorrente, mas sim mais uma corrente de entre as muitas que compõem a sociedade.

Centremo-nos na sua definição de *nómada circular* e, por oposição, a de *nómada seta*.

> *CIRCULAR*

O *nómada circular*, incorpora o movimento como condição de existência. A circularidade é imperativa para a sobrevivência do grupo, sendo impossível fixar-se. Temos como exemplo grupos que se deslocam de quinta em quinta à procura de trabalho sazonal, de artistas de circo que circulam pelas cidades e vilas.

> SETA

Por seu lado, o *nómada seta* é movido pelo desejo de se fixar, acabando por se fundir com as suas conquistas. *Nómada seta* parece incorporar o movimento como estratégia para atingir a imobilidade. Uma espécie de sacralidade conseguida através da imposição da sua presença perante outros. Os exemplos são muitos na história ocidental, sendo que Glissant chega mesmo a referir-se a *nómadas invasores* como *sinónimo de seta*. Compreendemos que a seta, com a sua morfologia e com o seu desejo de se fixar, contém um grau de agressividade e imposição.

Central à leitura que Glissant faz destes dois movimentos está o conceito de raíz e a sua relação com a identidade. Glissant afirma que nenhum deles tem raízes, ao mesmo tempo que refere que os nómadas seta são raízes que se movem, dando o exemplo do Império Romano e de César. A capital do império não é Roma, ou qualquer outra cidade pré-estabelecida; a capital é onde César estiver. Compreendemos que a raíz que une o território se funde com a figura do imperador. Que impérios caiem com a morte das suas raízes/imperadores.

Nesta aparente contradição, de nómadas não terem raízes, mas um deles ser uma raíz, proponho que se imagine o *nómada seta* como planta epífita. Ou seja, plantas cujas raízes são aéreas. Pelo menos com essas capacidades, de ter as raízes que não necessitam de se fixar no solo para sobreviver. Pelo contrário, o ambiente acima do solo é o ideal. E nesse caso, também os *nómadas circulares* teriam a mesma capacidade. Raízes que vão absorvendo o que necessitam, mas estão em transito. Não será complicado compreender este mecanismo na circularidade. Contudo, a linearidade da seta, parece encobrir o seu carácter repetitivo.

A seta tem o desejo de se fixar. A sua morfologia contém um grau de agressividade e imposição. Quando atinge o seu alvo, lança as suas raízes para se fixar ao mesmo tempo que se funde com as suas conquistas. Mas o seu movimento não termina aqui. A ciclicidade do seu movimento é imprevisível, pois o êxito da sua fixação depende em certa medida da perceção de uma fixação permanente e absoluta. No entanto, é previsível o seu ímpeto de novas conquistas, novo movimento linear com desejo de se fixar novamente. A periodicidade do relançar da seta é variável, mas assim como a circularidade é a sobrevivência do grupo, a linearidade e expansão da seta são, também, garantes de persistência, sobrevivência e manutenção do seu grupo. Estes sentimentos de expansão e de ocupação de carácter permanente conferem poder à seta. A sua força mede-se tanto na profundidade das suas raízes como na capacidade de resistência das mesmas sobre o solo.

> *RIZOMA*

Para Glissant, a raíz única ligada à identidade pressupõe que esta seja fixa e totalitária, por oposição ao conceito de *rizoma* descrito por Deleuze e Guatari. Glissant afirma mesmo que o rizoma é o princípio base da sua poética da relação, de uma identidade que se expande através da relação com o outro, numa experiência de contrastes entre culturas.

< MEMÓRIA > > *RAÍZ* <

Rizoma e raíz apresentam-se como reservatórios e distribuidores de identidade e de memória. O primeiro, expande-se nas múltiplas comunicações e relações que estabelece, originando novas ramificações que se assumem como variações de um infindável número de combinações possíveis, metamorfoseando. O último, cresce somente para se fortalecer, expande-se numa ramificação continuada, subdivide-se de forma quase fractal, na repetição e multiplicação de si mesmo. É este o jogo de forças diferenciado entre rizoma e raíz, entre relação e imposição, entre horizontalidade e verticalidade.

A raíz única, é tempo presente, assente no passado, projetando-se como continuidade futura. A sua verticalidade, impõe a linearidade temporal, constituindo-se ao mesmo tempo como memória e perspetiva futura, num jogo de espelhos e sucessivas repetições. Estas repetições são, no entanto, encaradas como evoluções, progressões.

Se a raíz é a identidade partilhada, o rizoma é a partilha de identidades, criando uma densa trama de espaços e tempos.

A memória apresenta-se por isso de especial importância para a seta. Não tanto pela raiz partilhada, ou seja, a identidade que se desloca, mas que se vai ajustando ao terreno conquistado e por isso sofre alterações, mas porque a assimilação desses traços identitários pelos outros, como originais, se converte em memória partilhada, em poder pelo passado. Perpetua a identidade, constrói a raiz única. E logo que sente que esta está segura, ou pelo contrário, que está fragilizada, parte para a exploração de novos territórios na procura de uma multiplicação. A multiplicação desta raiz única é contraditória, pois esta deixa de ser única para passar a ter múltiplas variações e nuances.

TEMPO > >

<PASSADO>

<PRESENTE>

<FUTURO>

Nómada seta e nómada circular têm algo mais em comum, para além das suas raízes aéreas. Ambos parecem aprisionados no seu loop, na sua inevitável repetição. O que levanta a questão: Haverá retas? Ou serão estas, segmentos de um círculo maior, de dimensão não apreensível por nós? No tempo circular, passado e futuro confundem-se, andar para a frente seria o mesmo que andar para trás, podendo mesmo colocar em causa a possibilidade de movimento.

>>1984<< >>1Q84<<

E aqui chegamos ao jogo Orwelliano de 1984— Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado. Compreendemos o poder da memória e ao mesmo tempo como esta é constantemente construída e editada. Parece não haver saída nesta linha de controlo.

Talvez por isso Murakami tenha introduzido no seu 1Q84 a possibilidade de desvio, numa história que combina realidade e fantasia. 1984 é ficção e impossibilidade de mudança, 1Q84 é uma fantasia sobre a possibilidade de mudança.

VIGILÂNCIA> ><LIBERDADE >

Vigilância e poder andam de mãos dadas, na ficção e na realidade. Hoje, vivemos num mundo altamente vigiado. Essa vigilância é tida como reflexo da nossa liberdade, uma escolha nossa. Quando na realidade, nem sequer conhecemos os mecanismos de vigilância e muito menos o seu alcance. Estamos para lá do Big Brother, os irmãos são muitos.

Emergidos num fluir constante de conexões digitais e compressão espaço-temporal, a liberdade é confundida com controlo. Para Groys vivemoa a alimentar as nossas almas virtuais. Byung Chul-Han afirma a impossibilidade de mudança e revolução. A nossa perceção de espaço e tempo foi completamente alterada e os nómadas de Glissant parecem ter pouco espaço no mundo contemporâneo ocidental.

COMPRESSÃO ESPAÇO >

TEMPO > >

O que ficou hoje da seta?

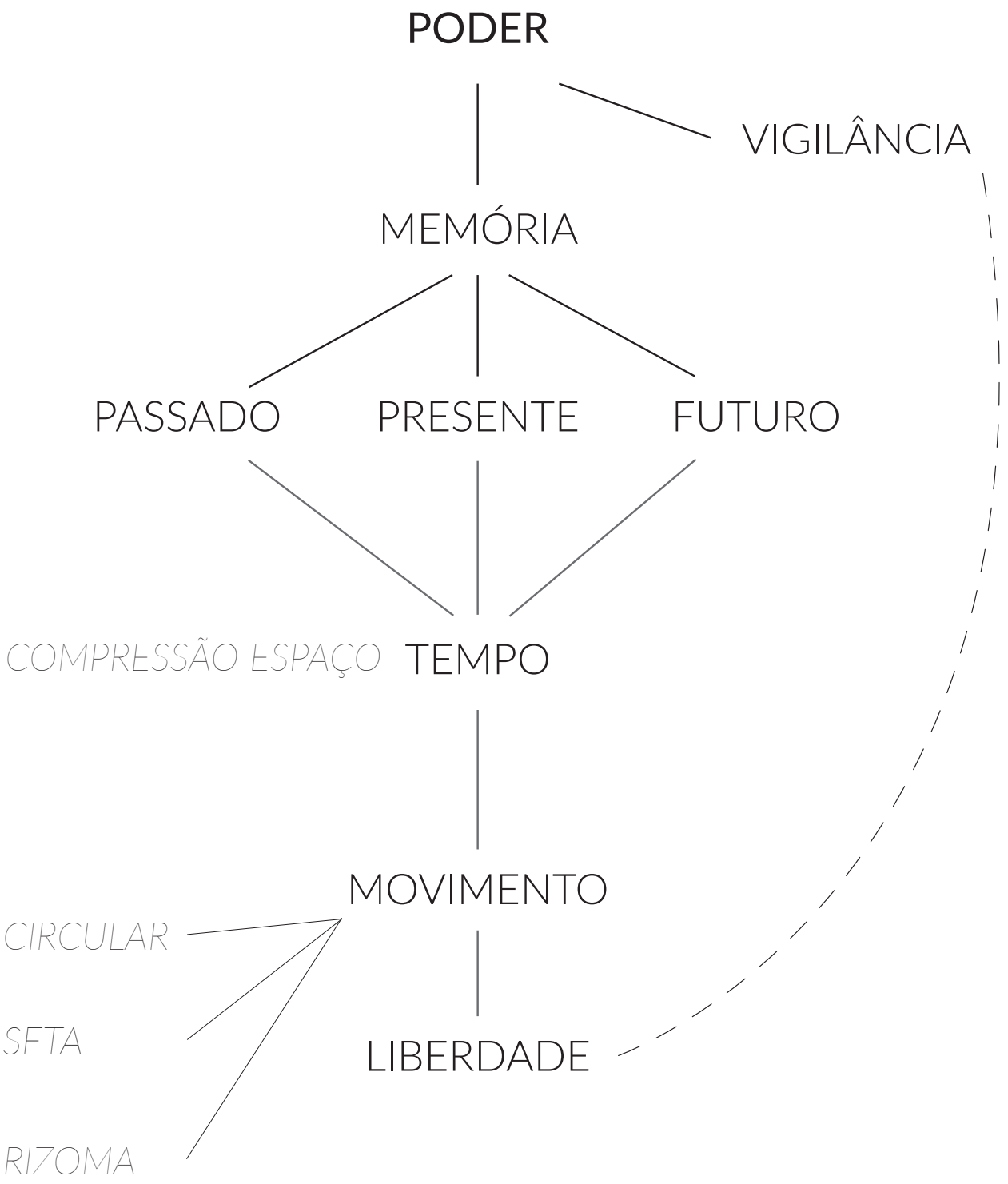
A seta virtualizou-se, codificou-se e descodificou-se em linguagem binária. O movimento linear de fixação é realizado por grupos económicos que se fixam no nosso dia a dia, através das redes que lançam na nossa existência *online*, e que trespassam para a realidade *offline*. A visibilidade das relações de poder foi alterada. Estamos no sistema *pós-panóptico* de Zygmunt Bauman, sabemos que somos vigiados. Mas por quem? Quando? A partir de onde?

Aquilo que hoje se entende por nomadismo digital não é mais do que a permanência numa rede digital, um fixar apesar do movimento. É por isso o oposto do nomadismo circular, para quem o movimento é a sua sobrevivência. Para o nómada digital a sua fixação na rede é a sua sobrevivência, ao passo que o movimento confere uma sensação de liberdade, apesar da força das raízes virtuais. Por outro lado, o movimento foi transferido para a esfera do pessoal e individual, sendo este nomadismo mais solitário.

Do nomadismo seta, temos hoje a agressividade expansionista de grupos económicos cujas raízes e campo de ação de estendem a um nível global físico e, acima de tudo, virtual.

Os colonizadores de hoje são mutantes, identidades virtuais que não reconhecemos, muito menos compreendemos. Eles adquirem uma invisibilidade que apenas reconhecemos a forças espirituais. A nossa realidade solida é espelhada por uma realidade digital etérea.

>>PODER<<


PODER
VIGILÂNCIA
MEMÓRIA
PASSADO
PRESENTE
FUTURO
COMPRESSÃO ESPAÇO TEMPO
MOVIMENTO
CIRCULAR
SETA
RIZOMA
LIBERDADE

Parte II
Prática Artística

5. LOOP ENSIMESMADO

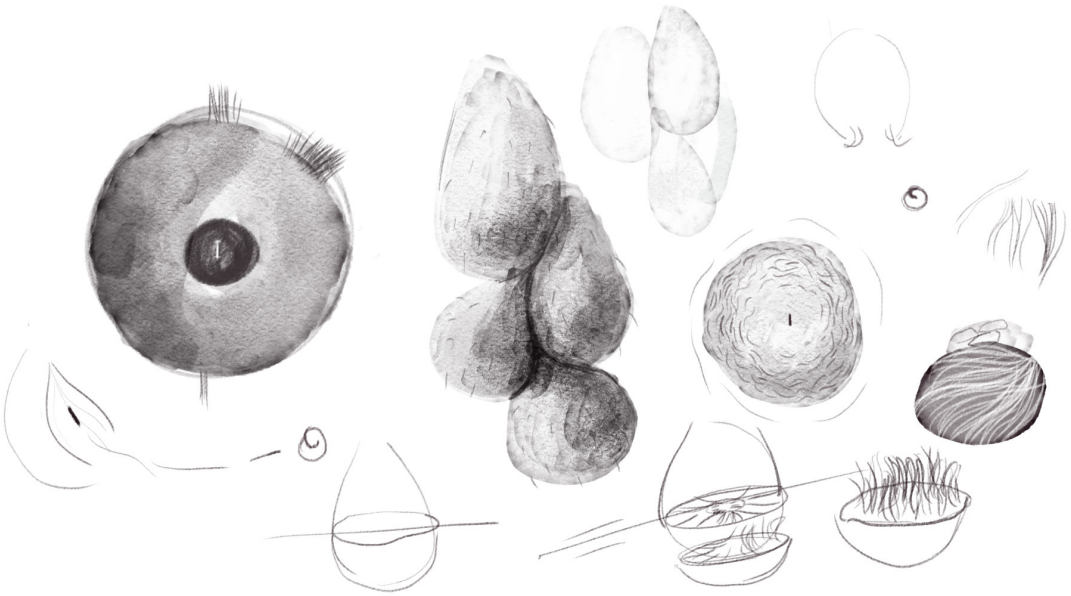
2020
Animação Digital 2D, 1’

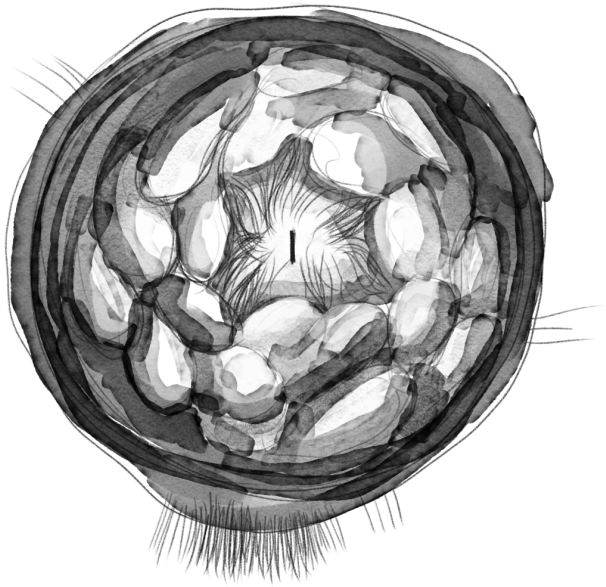
Link: https://vimeo.com/419041276

No início, era a ideia. A vontade de explorar embebida numa inquietação que nos leva a duvidar do tempo e do espaço que percorremos. A ideia persiste, surge repetidamente e o processo de fermentação começa. Feito de pequenos avanços, de progressões impercetíveis, para de repente surpreender.
A ideia.
Ganha forma, é repetida, multiplica-se, é filtrada, depurada, e repetida novamente.
O desenho, acompanha o processo de fermentação, torna visível o fervilhar de ideias, nem sempre imediatamente conexas.
“*Desenhar nasce dessa vontade, da noção de que há zonas da existência que não se oferecem à nossa compreensão sem um esforço que vença a inércia e que provoque o gesto e a marca*.”[1]
Da vontade de sair do nosso casulo, criamos um outro. Os elementos repetem-se, surgem na folha de papel, no documento digital, e a primeira composição vai surgindo.
Pensar o que poderia significar ser ensimesmado hoje, ao mesmo tempo que o mundo se fechava em copas, casulos, cápsulas, (des)unidos no maior fechamento de sempre.

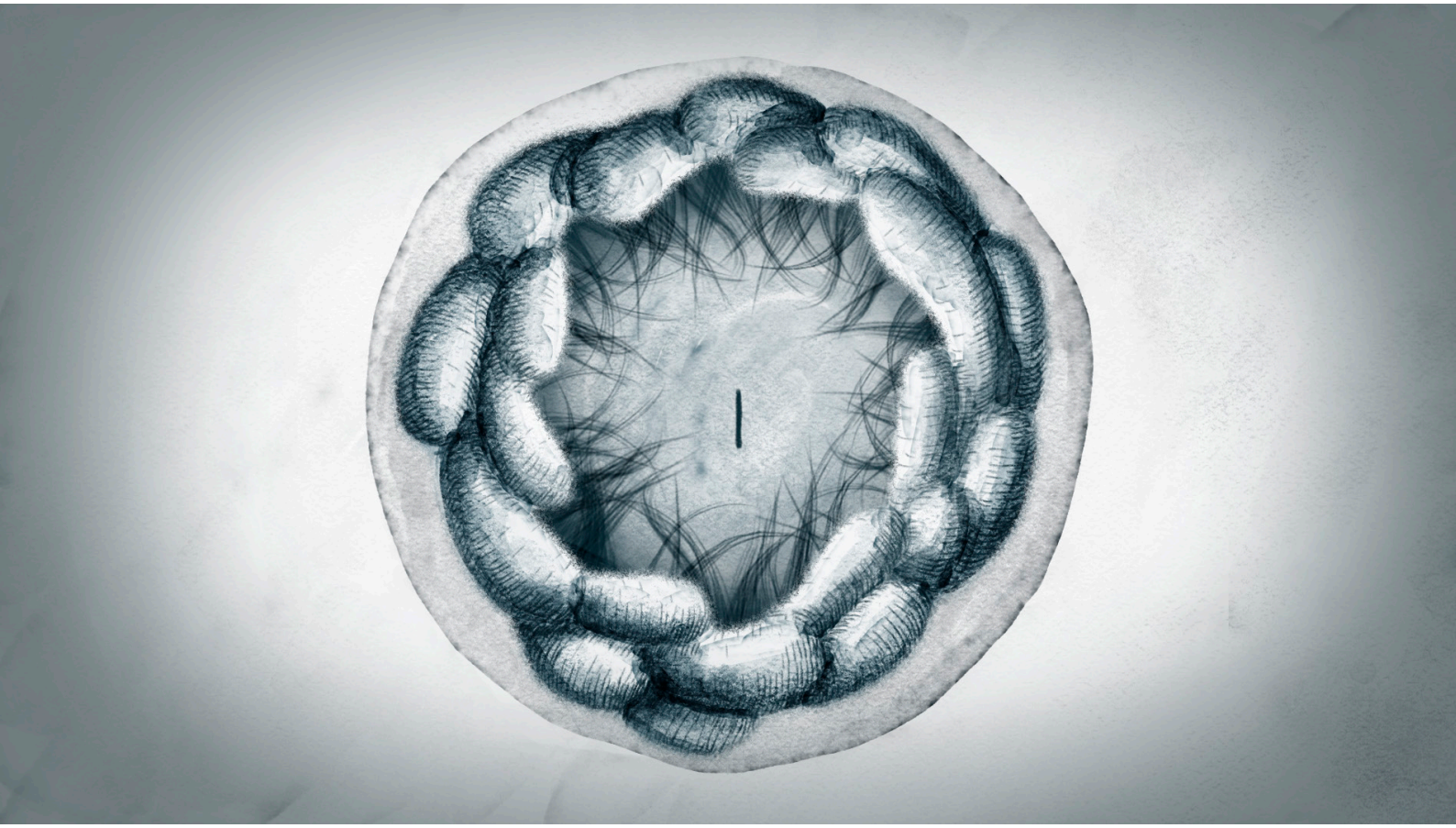
Apresentada na exposição online *O Avesso do Avesso do Avesso* [Exposição Coletiva]. Disponível em: https://avesso.virose.pt

1 Rego, Domingos (2015). Gesto primordial. In Marques, António Pedro (coord.), *As idades do desenho*. Faculdade de Belas-Artes Universidade Lisboa, Lisboa.





1 Estudos prévios



2 *Still frame* de *Loop Ensimesmado*

6. 2O2O — DE ORWELL A MURAKAMI

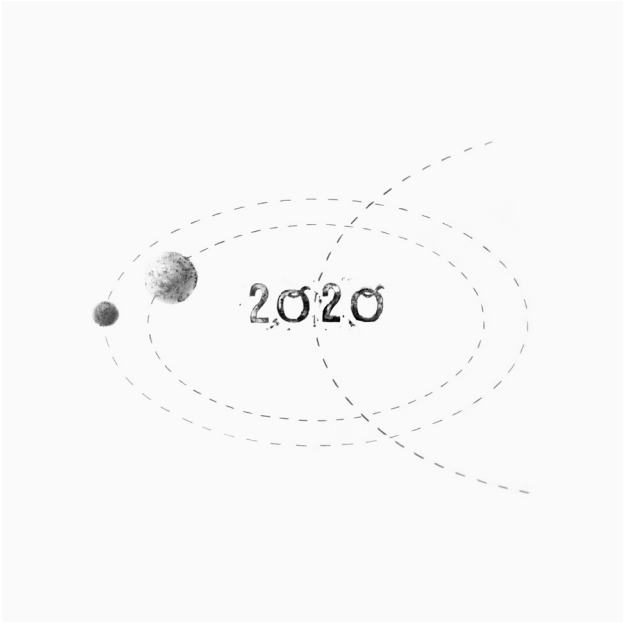
2020-2021
Desenho, animação 2D, fotografia, texto (ver pág.37)

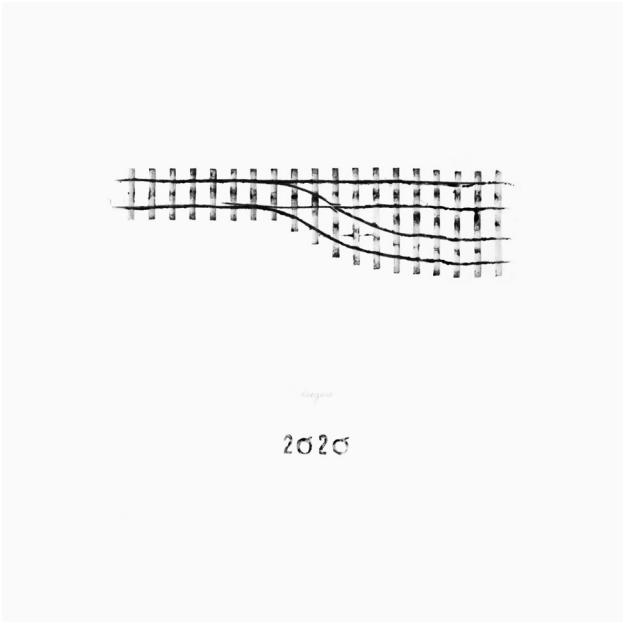
Link: https://vimeo.com/530000267

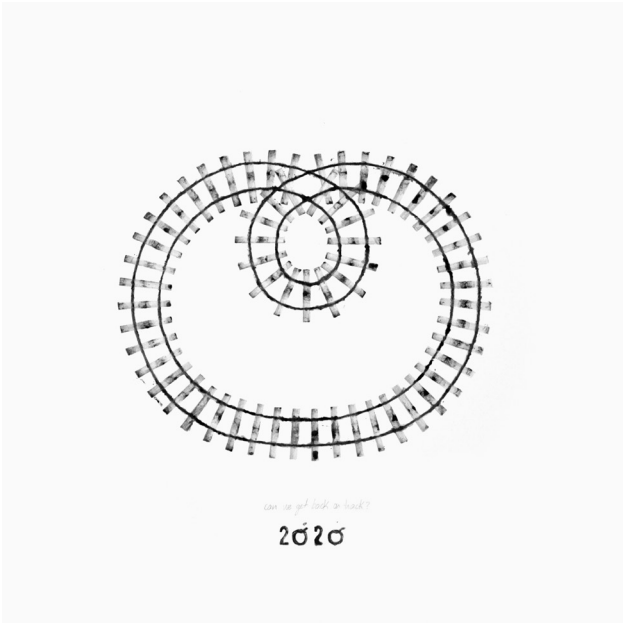
Tudo parecia correr com normalidade. O mundo continuava cheio de contradições, discrepâncias e irregularidades. Diversificado nos espaços e tempos, nos seus ritmos, constante nos seus infindáveis conflitos que parecem birras entre seres sem apetência para a partilha e aceitação de diferenças. Falava-se muito de globalização, ela é a nossa realidade..., mas não era bem assim. A globalização era mais um chavão do ocidente, com pretensão a inovação boa, que abraça o próximo e o torna perto. Na realidade, era apenas uma categorização de territórios intervencionados pelo neoliberalismo, estratégia de marketing de um mundo unido, homogeneizado pelo turismo do rústico e típico, como se visitássemos reservas naturais de outros como nós.

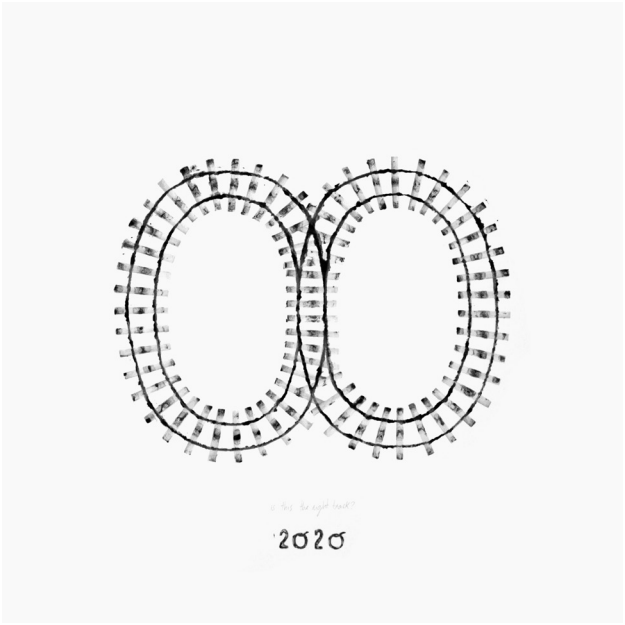
Mas um evento interferiu com a rota. Veio a divergência, 1984 de Orwell e 1Q84 de Murakami fundiram-se, numa data que não era a das suas ficções. Entrámos em 2o2o e a realidade virou ficção, ou terá sido ao contrário?

É difícil dizer...









3 Conjunto de 4 desenhos (50 x 50 cm), grafite e grafite aguarelável sobre papel.

Participação na exposição *Revolver*, Casa das Artes, Porto. (12.09-25.10.2020)

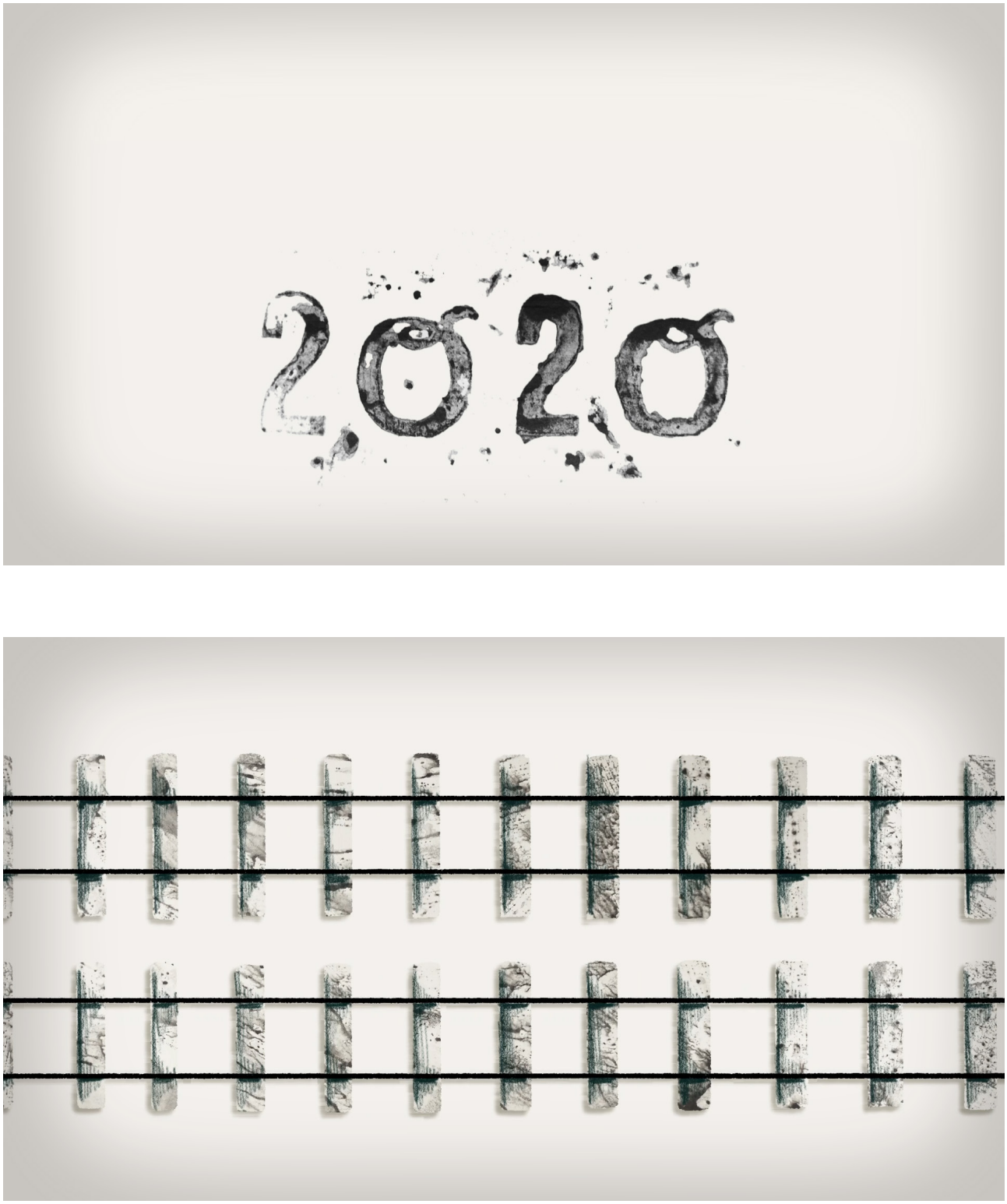






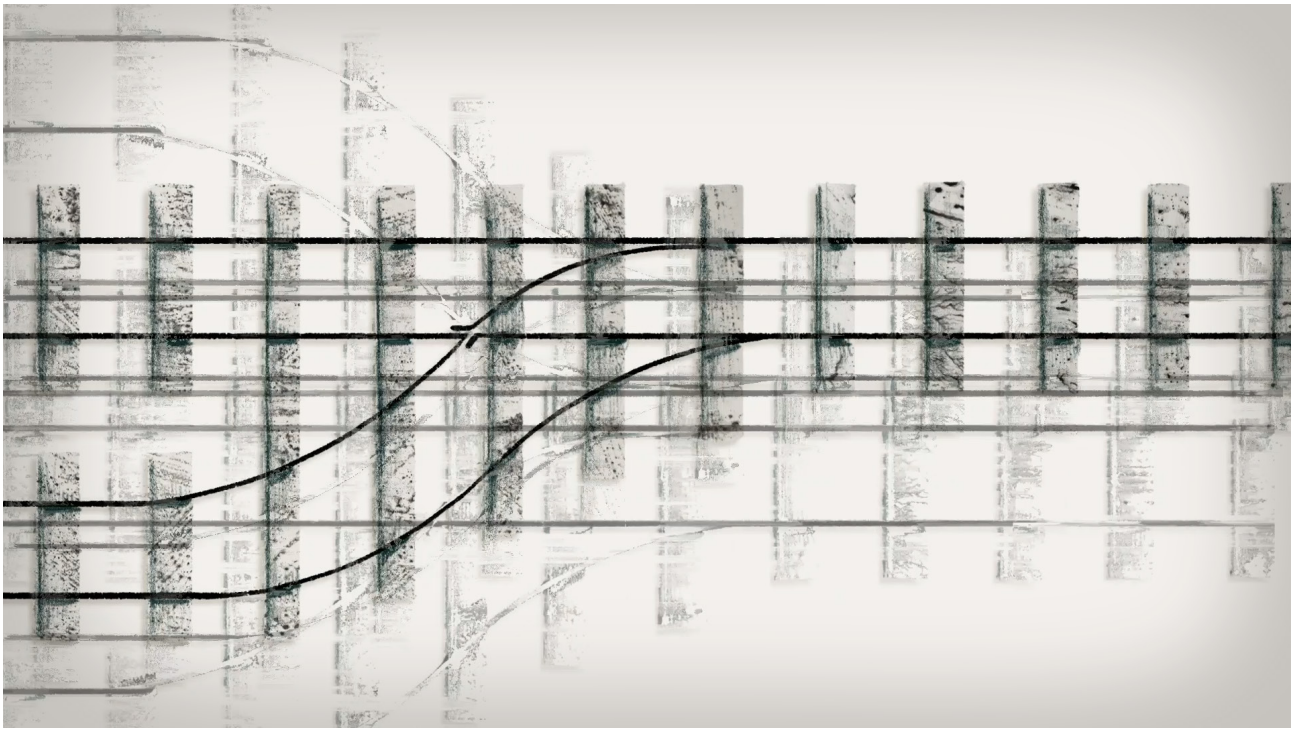
4 & **5** Intervenção urbana, 2020.

6 Intervenção anónima sobre *2o2o*



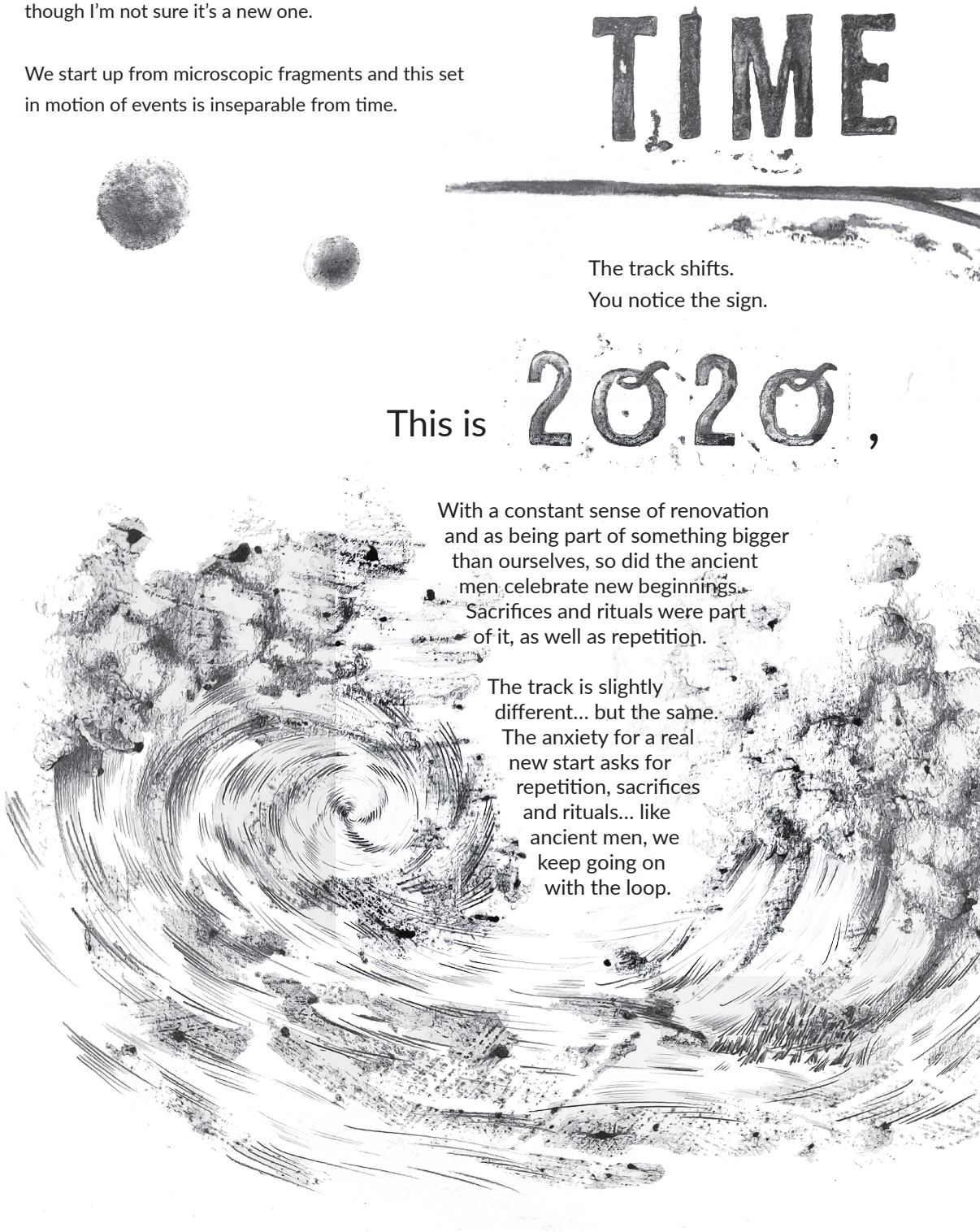
7 Conjunto de 4 *still frame*s da animação *Forward is backward*, 2021

Participação na *Mostra de Vídeo*. Organizada pelo Núcleo de Design da AEFBAUP. Aula Magna da FBAUP, Porto, Portugal. (30.06.2021) & na *TV PréOcupada*. Organizada pela Oficinas do Convento. Online através do site www.tvpreocupada.com e na televisão a partir da adesão gratuita ao MeoKanal 658254. (24-25.07.2021)





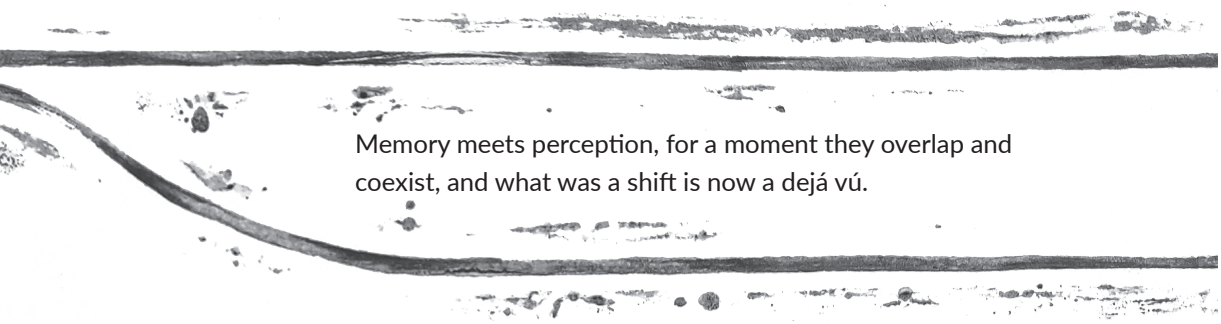
Link: https://vimeo.com/530000267



8 *Circle line*, 2021**.** Composição gráfica para a publicação *Secrets of reality* editada por Marta Belkot e Kasia Harciarek)

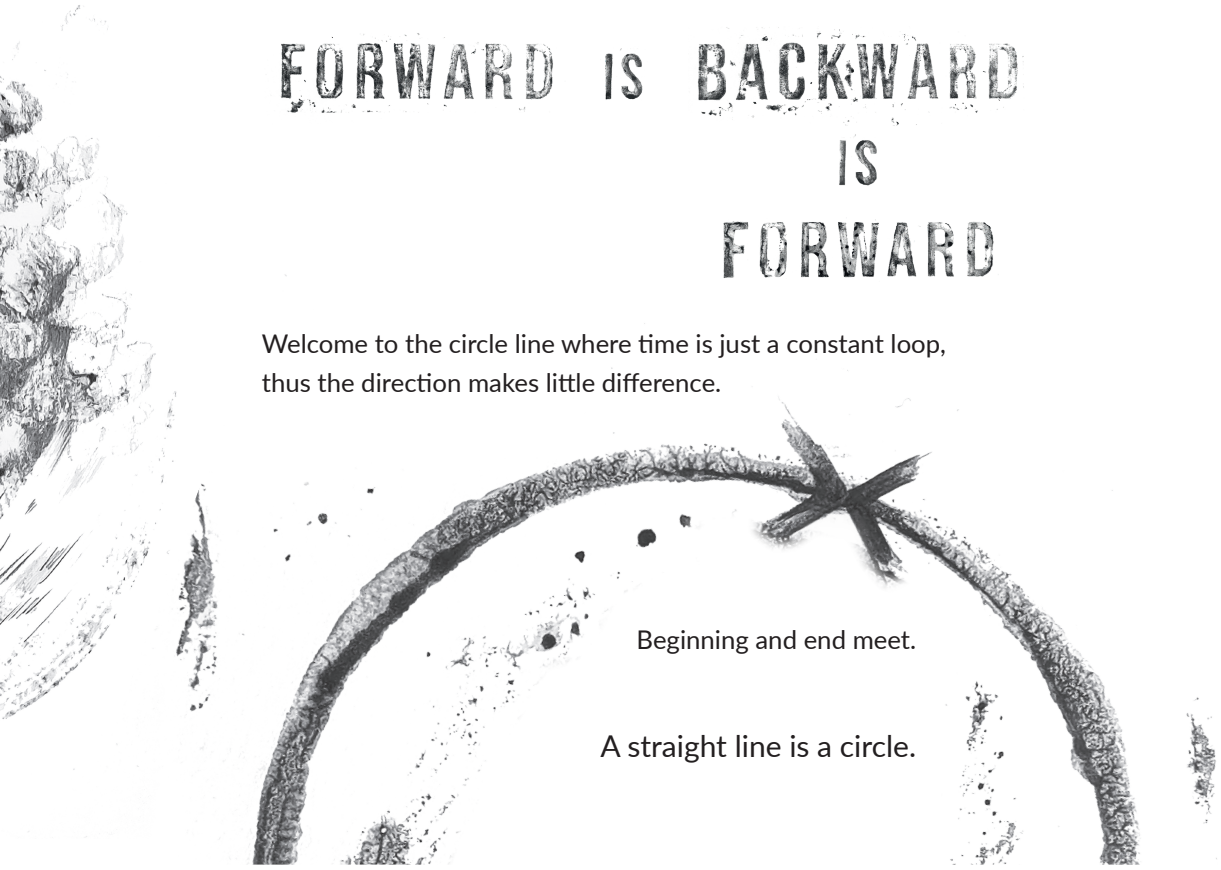
We tend to see it as a line, we even put it into perspective, the line narrows and widens, creating a path that gets a few curves and dead spots... but still a line.

There was an intersection, or was it a break? The track diverges but you can sense it... you've been here before.



Memory meets perception, for a moment they overlap and coexist, and what was a shift is now a dejá vú.

you can see it clearly.
There are no straight lines.
The loop goes from start to straight, to shift, to start, to straight...



Welcome to the circle line where time is just a constant loop, thus the direction makes little difference.

Beginning and end meet.

A straight line is a circle.



9 Conjunto de 9 fotografias polaroid (intervenção com pó de grafite em trajeto rural), 2021

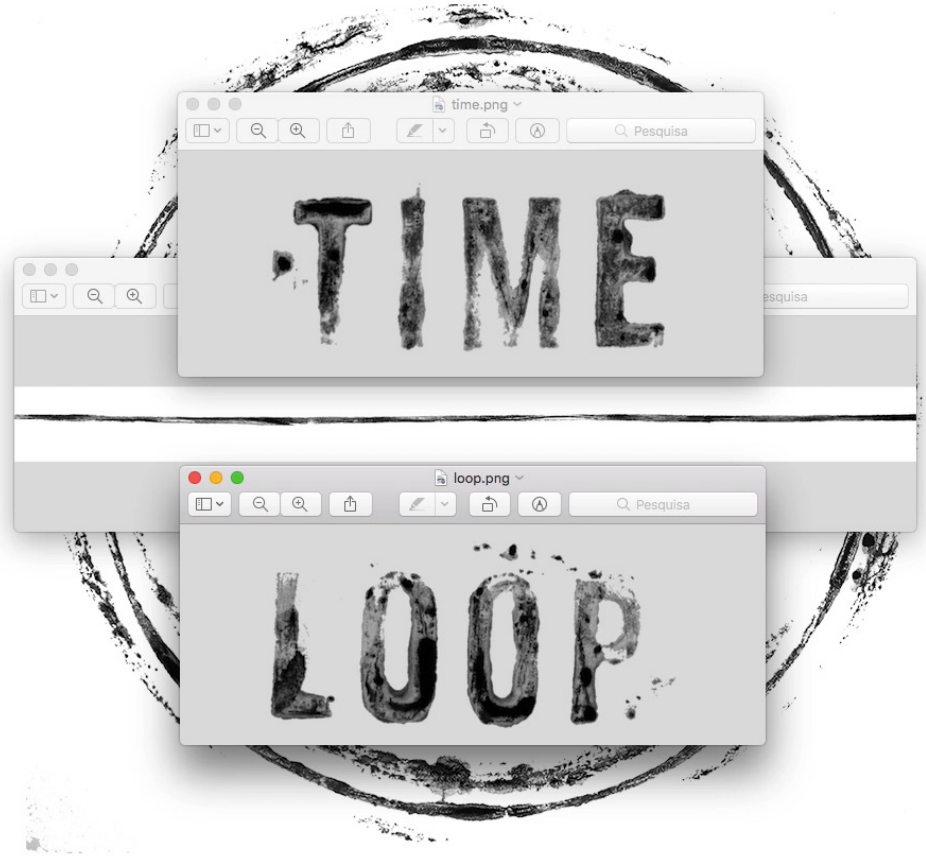
Participação na exposição *Vozes da Paisagem*. Curadoria de Pedro Maia e Joan Carles Oliver. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal. (06.12.2023 – 03.02.2024)

7. ECHO

2021
Vídeo, 2’20’’

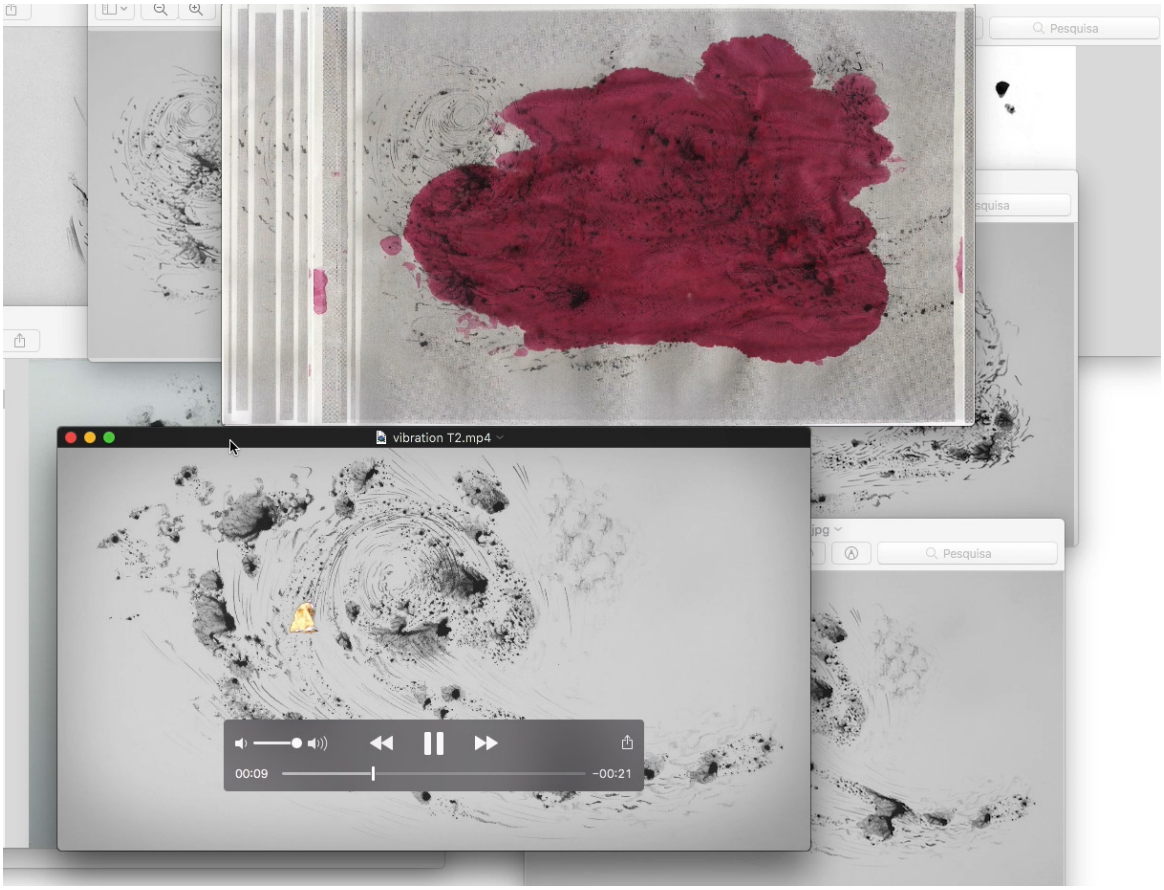
Link: https://vimeo.com/1002459887

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito da Marterclass in Artistic Research orientada por Katja Pratschke e Gusztáv Hámos que decorreu de 19 a 23 de Setembro de 2021 (online). A partir de alguns elementos/ desenhos que já tinha realizado, fui desenvolvendo outra forma de problematizar a passagem do tempo, a sua ciclicidade, e a permanência do desenho. Desafiando os colegas da Masterclass a intervir sobre um ou vários dos meus desenhos, Echo integra também as respostas de Katja Pratsche e Marie-Andrée Robitaille. A primeira, produziu uma série de fotocópias com um mesmo desenho e sobre estas foi aplicando tinta. A segunda, usou um dos desenhos como mapa /guia para a realização de uma performance. As fotografias dessa performance foram editadas e colocadas em sequência sobre o desenho que Marie-Andrée usou como referência.



10, 11 & 12 Conjunto de 3 *still frame*s do vídeo *Echo*, 2021


1623424592410.jpg (10 documentos, 10 páginas no total)
Pesquisa


vibration T2.mp4
00:09
-00:21
Pesquisa

8. ARE WE THERE YET?

Vídeo P&B, 9’32’’
2022

Link: https://exhibition.fabulationforfuture.net/are-we-there-yet/
Link alternativo: https://vimeo.com/1002721622/5290cebd30?ts=0&share=copy

Como avançamos? Seguimos em linha reta, desenrolando um fio que se curva um pouco mais de cada vez que o pisamos, ou vamos sentados junto à janela do comboio observando o presente tornar-se passado? Impacientes por chegar lá, seja ao futuro ou ao passado, cavamos, encontramos, enterramos, escondemos, arranhando a superfície do que conhecemos ao nosso redor.

O trabalho *Are we there yet?* é um convite a repensar a forma como nos movemos para frente e para trás, como percecionamos o tempo e o papel da memória individual e coletiva. Cavar e enterrar, guardar e descartar fazem parte da trama do tempo. São camadas de movimentos que poderiam ser vistos como opostos, mas que na verdade estão entrelaçados tecendo diversos caminhos em infinitas repetições.

O trabalho foi apresentado na exposição coletiva *How to become a post human* (online) de 11 de Junho de 2022 a 30 de Novembro de 2024. Curadoria de Christine Reeh-Peters e Fee Altman. **https://www.fabulationforfuture.net/exhibition/**





13, 14 & 15 Conjunto de 3 *still frame*s do vídeo *Are we there yet?*, 2022



9. WALKING AS RESISTANCE

Fotografias P&B, vídeo P&B (9'56'')
2022

Link: https://vimeo.com/1007371002/67b5c56ec5?ts=0&share=copy

Este trabalho reflete sobre as perceções do espaço e do tempo durante um determinado período de tempo — os confinamentos impostos pela pandemia de Covid-19 — quando a ficção científica inundou a nossa vida quotidiana. Seguindo a ideia de que "o homem caminhava, primeiro para resistir encontrando alimento e abrigo, mas que uma vez suprimidas essas necessidades o caminhar se tornou um ato estético" (Careri, 2004, p.20), perguntei-me como caminhar poderia ser ao mesmo tempo um ato de resistência e uma forma estética de interferir com o espaço que me rodeia. Ter um cão era a razão pela qual, mesmo durante o confinamento, eu podia sair todos os dias para passear. A consciência da paisagem desencadeou a necessidade de deixar vestígios da nossa passagem. Aliando o ato de caminhar à criação de marcas, fui deixando pequenas interferências no caminho, sinais efémeros feitos a carvão, que poderiam pausar outra pessoa durante a sua caminhada. Deambulávamos (Tim Ingold, 2007) e ao mesmo tempo tornávamo-nos espectadores como Marie-José Mondzain (2015) refere em sua *phantasia*.

As fotografias registam fragmentos de um acontecimento, uma imagem de algo que aconteceu. "… mas se entendermos o evento que estamos a testemunhar como um ato (como algo que deixou de ser potencial), então o aspeto mais importante já não é a presença de uma perceção, mas sim a perceção da presença." (Virno, 2015, p. 54).[2]

Depois dos confinamentos revisitei esses locais, mas desta vez para captar uma imagem que reunisse interferência e simultaneidade de espaços e tempos. Voltei a percorrer o mesmo trajeto várias vezes com o meu cão que transportava uma *action camera*, na tentativa de ter um registo do seu ponto de vista.

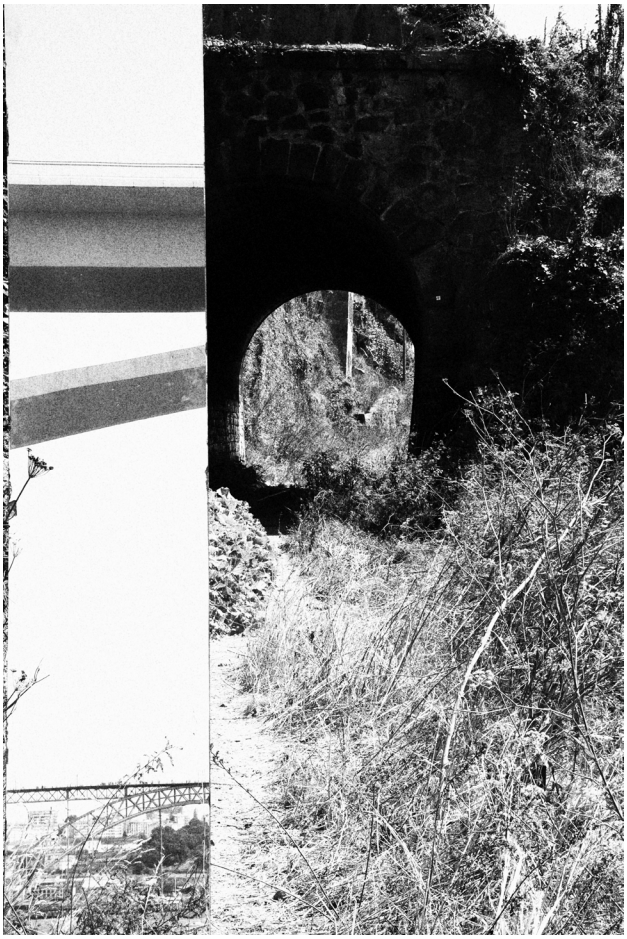
O desenvolvimento deste trabalho foi acompanhado de conversas por zoom com as artistas Marie-Andrée Robitaille e Marcia Némer, ambas a realizar doutoramento na Stockholm University of the Arts (SKH). Da partilha e diálogo sobre as nossas práticas, surgiu a comunicação Erratic walks and path-seeking, que apresentámos na conferência online *Alliances and Commonalities*, organizada pela SKH, Suécia (21.10.2022).

Apresentámos ainda o póster artístico com o mesmo nome, na exposição Vozes da Paisagem. Comissariado pelo projeto *El paisaje que habla – Marco teórico y referencias culturales interdisciplinares México, Portugal y España como escenarios*. Palma de Maiorca, Espanha (22.06- 22.07.2023).

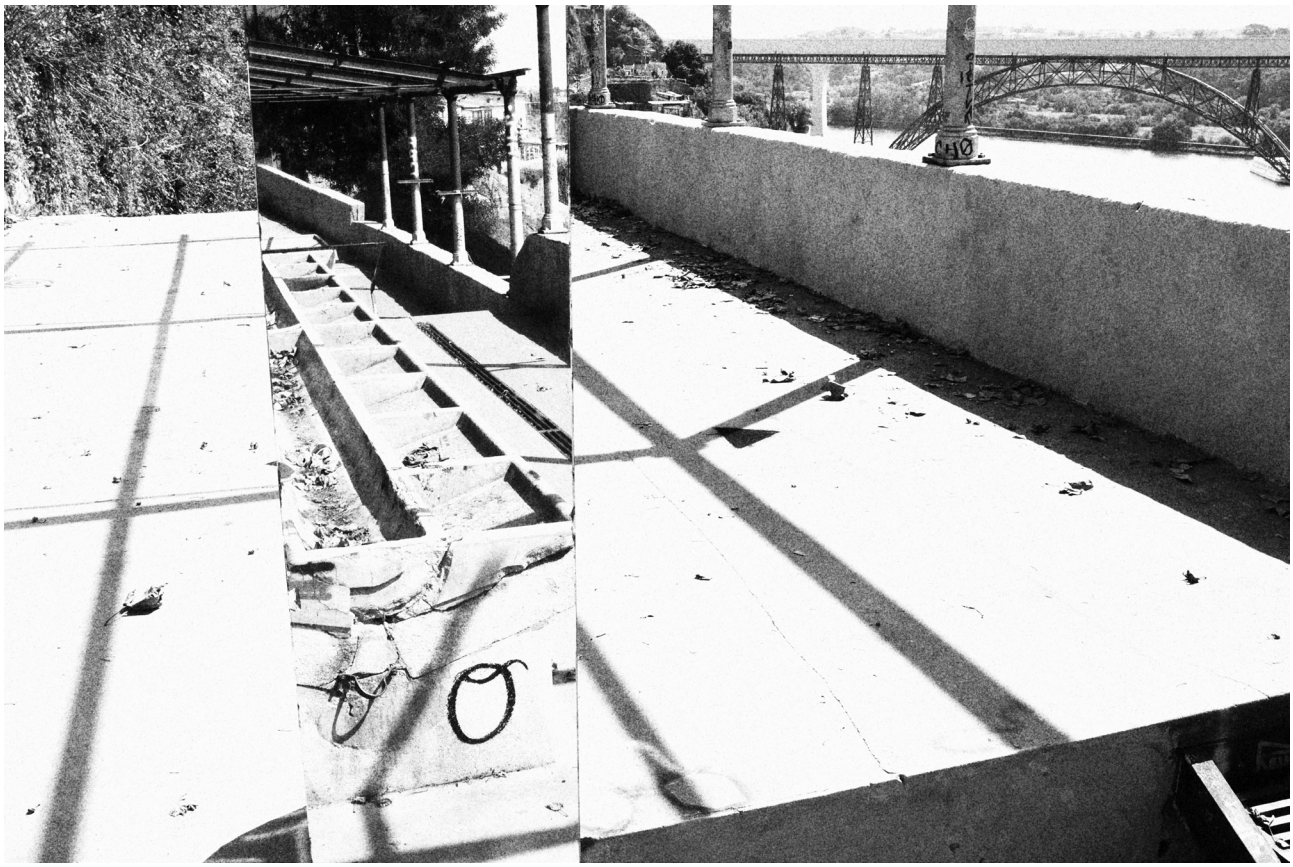
O corpo de trabalho que desenvolvi, fotografias e vídeo, foi ainda apresentado na comunicação *By the River: Overlapping Space and Time na VIII Art of Research Conference*, Aalto University, Espoo, Finlândia (30.11 - 1.12.2023). Uma seleção das fotografias fez parte da exposição coletiva deste evento.

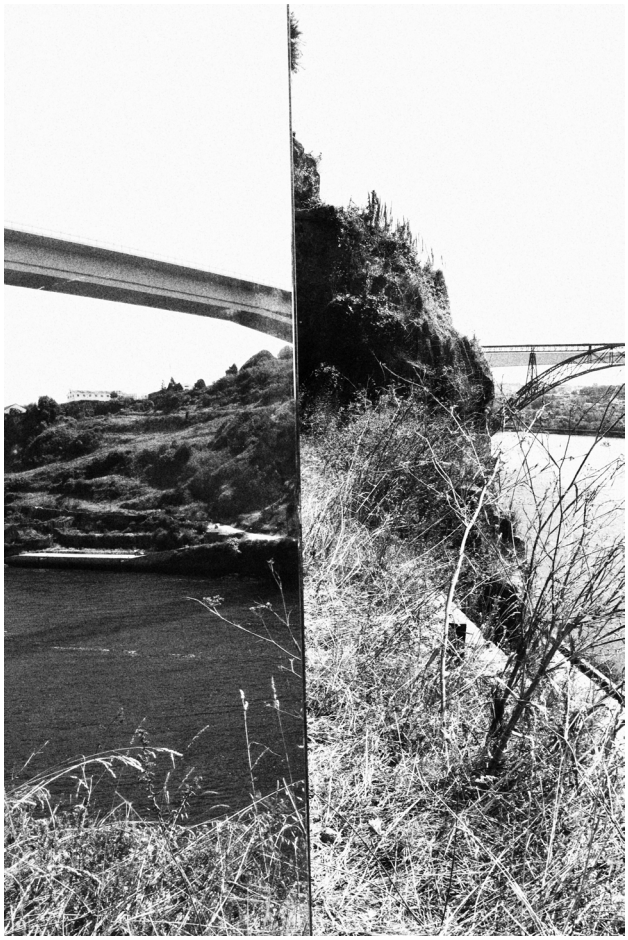
2 Tradução a partir de: "*…but if we understand the event which we are witnessing as an act (as something that has ceased to be potential) then the salient point is no longer the presence of a perception, but rather the perception of presence.*"

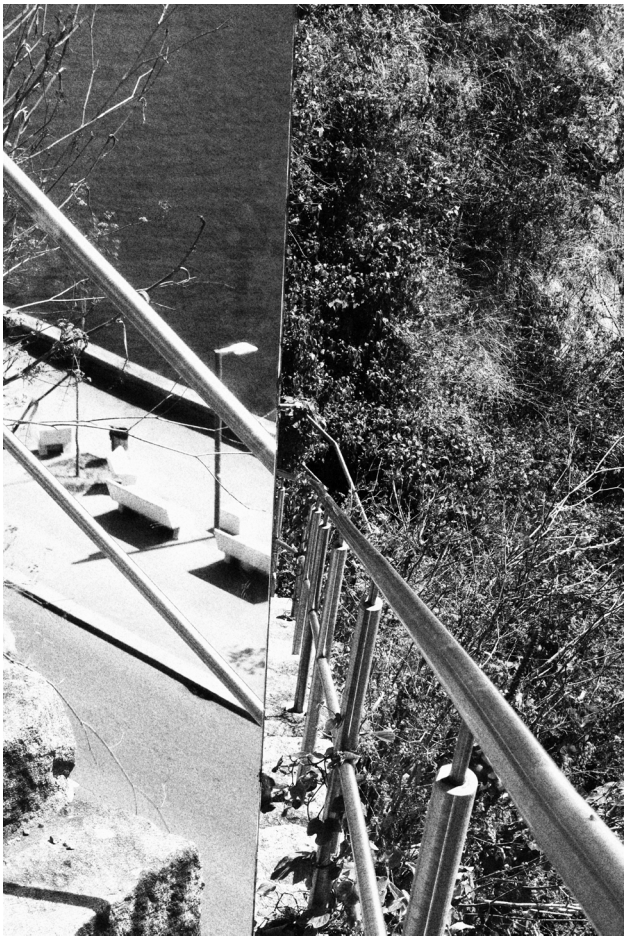




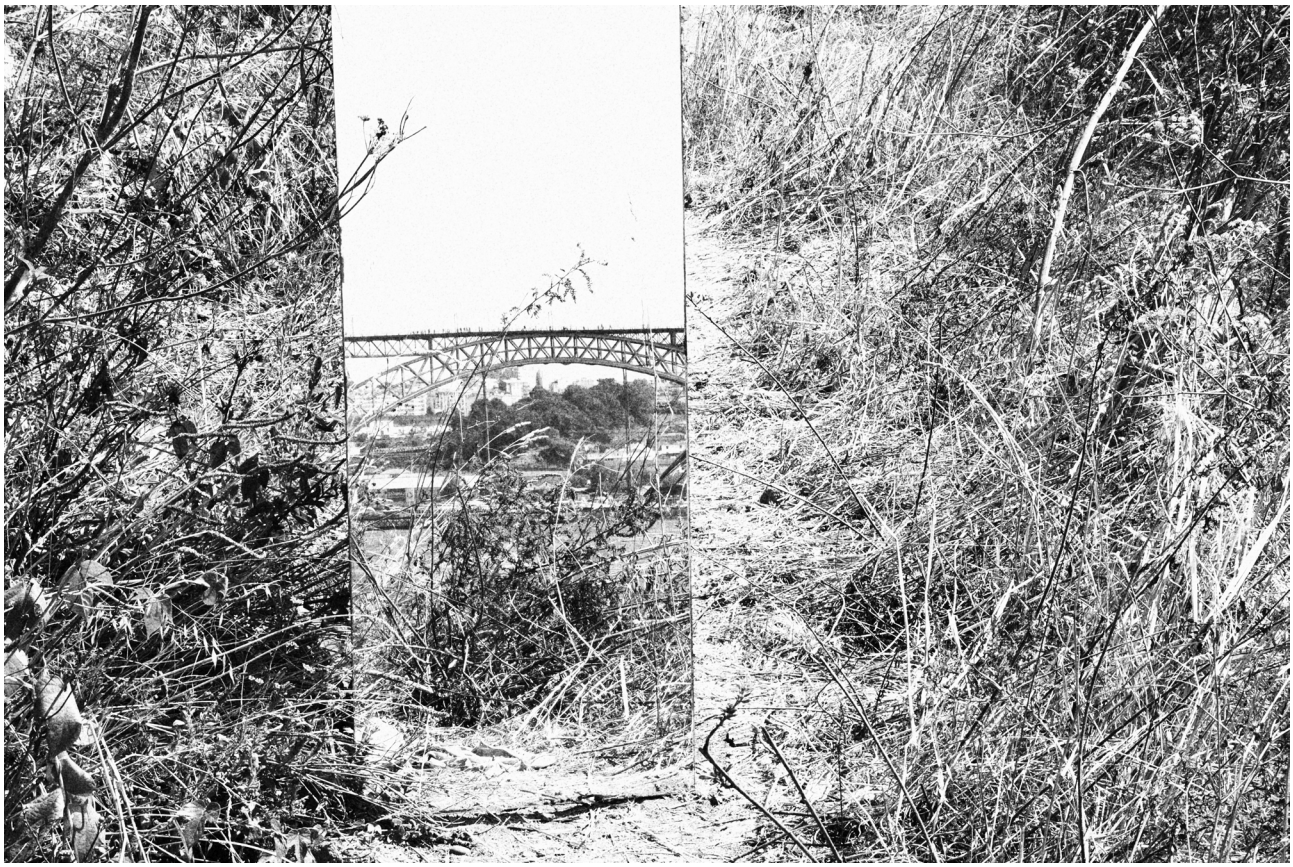








16 a 23 Conjunto de 8 fotografias a P&B da série *By the River*, 2022









24 & 25 *Still frames* do vídeo *Aminata Walking*, 2022

10. MOLOTOFV

Vídeo P&B, 8’43’’. Série de 10 fotografias analógicas P&B.
2022

Link: https://vimeo.com/911611505

As claras batidas em castelo são um incrível fenómeno de resistência, e capacidade de adaptação em resposta a uma agressão. Da turbulência e violência de uma vara de arames, ergue-se uma espuma daquilo que não tinha forma. Capaz de aguentar temperaturas elevadas e manter-se assim, sem forma ou apoio, como fortaleza que desafia a incursão de novas varas. Dizem que o segredo está numa pitada de sal.

Este poder de agregação, de mobilização e resistência é um truque, uma ilusão que tempo e a gula esmorecem e anulam.

Este trabalho apresenta duas perspetivas diferentes sobre um mesmo acontecimento. A primeira, um vídeo com enquadramento estático, mostra-nos a destruição de um pudim molotov. A segunda, uma série de fotografias de diferentes ângulos e distâncias, trazem um relato diferente sobre a dificuldade de encontrar um ponto de equilíbrio, o ponto de açúcar certo. Este trabalho (e título), parte também da recorrente confusão entre *molotov* (pudim) e *molotof* (arma de guerrilha urbana), convidando a uma reflexão sobre a fragilidade da resistência nos tempos que correm, a incapacidade de agregação duradoura e os limites da nossa liberdade.

Este trabalho foi apresentado na esposição coletiva *Fenda*, *Fresta ou Ruído*, com curadoria de Gabriela Carvalho. Casa-Museu Abel Salazar, Porto, Portugal. (09.09-08.10.2022)





26, 27, 28 & 29 Conjunto de 4 *still frame*s do vídeo *Molotofv*, 2022





Ensimesmados: o movimento de curvatura sobre si mesmo





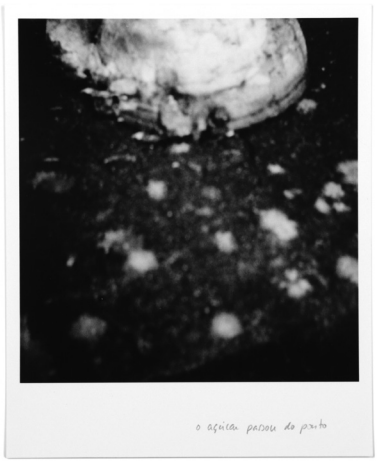






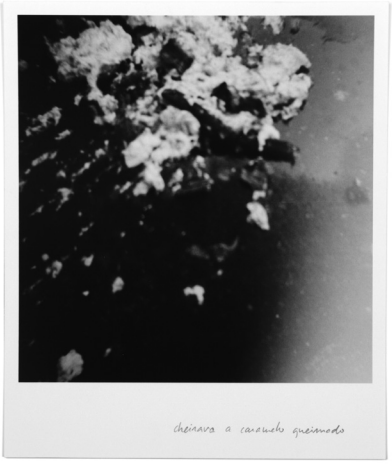


30 a 39 Conjunto de 10 fotografias P&B com inscrição a grafite, 2022


o agulha passou do ponto


ponto de fio frouxo, ponto de lágrima forte


de ponto, o odor contaminava tudo


cheirava a carcuchi queimado

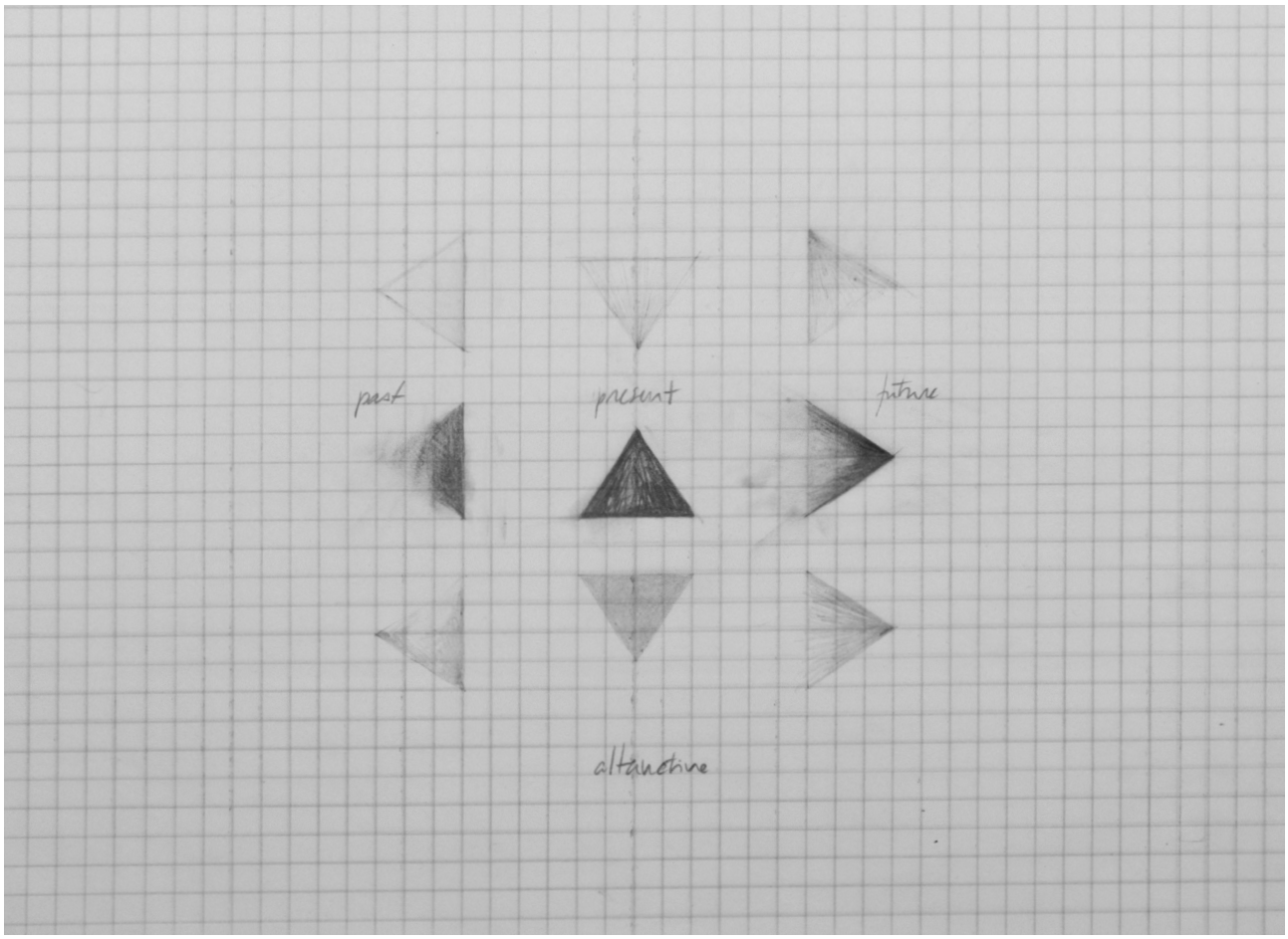
11. A SETA E A PIRÂMIDE

Animação tradicional 2D, texto (ver p.83)
2023

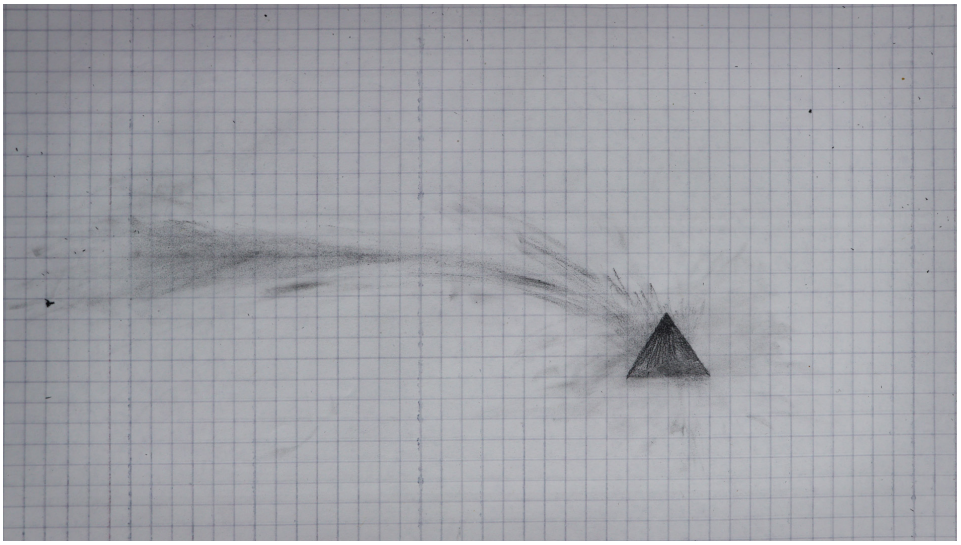
Link: https://vimeo.com/911618243

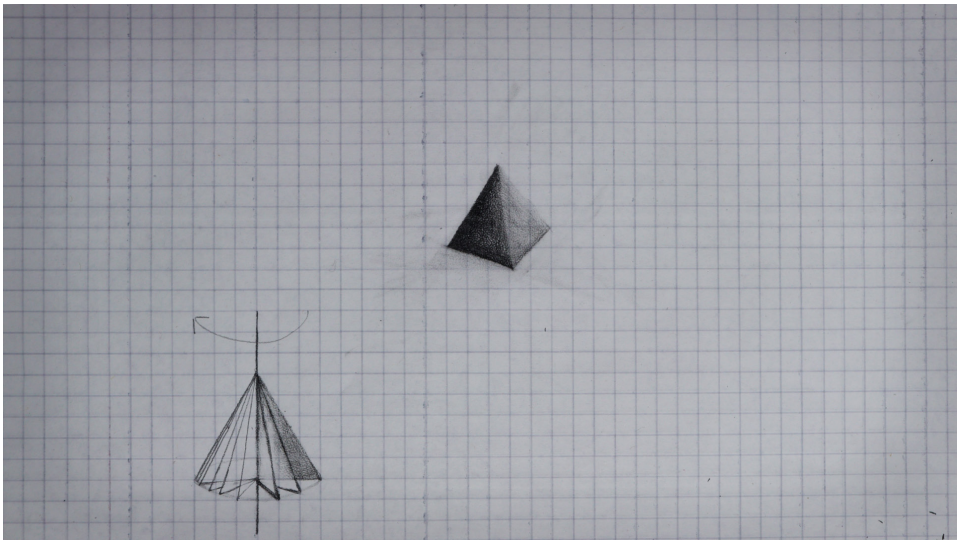
Este trabalho é composto por desenho, animação e o texto apresentado no ponto 4.4. No seu conjunto, problematiza as estruturas de poder e (im)possibilidade de desvio, transgressão ou mudança. O que é que torna o presente, presente, e o que é que nele molda o futuro e a forma como percecionamos o tempo? A partir dos conceitos de *nómada seta* e *nómada circular* de Édouard Glissant, entrego-me ao desenho e ao seu processo para repensar o poder e a resistência, a memória e o futuro.

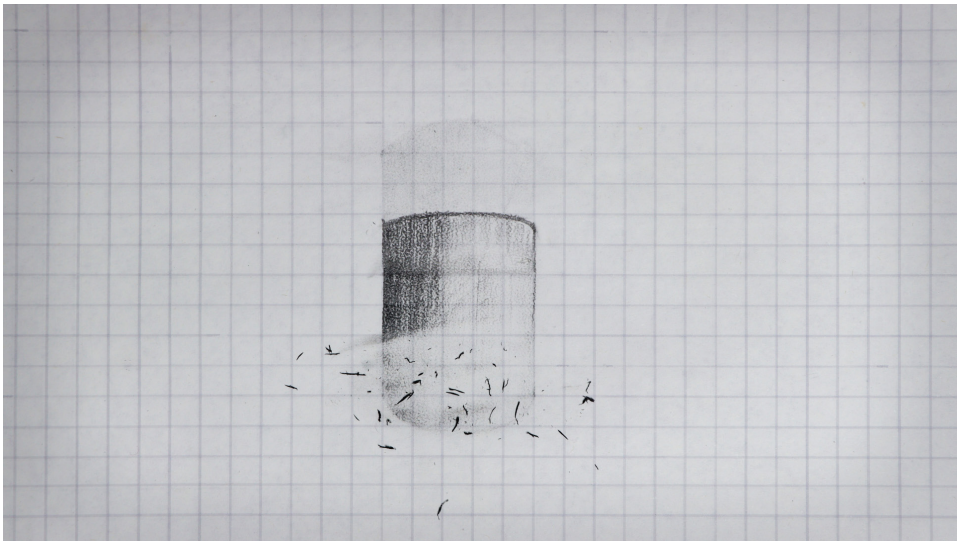
(19-21.04.2023) "*The arrow and the Pyramid: drawing power geometries*" [Apresentação em conferência]. Too early, too late, 14th International SAR Conference on Artistic Research, Trondheim. https://sar2023.no/node/41



40 Estudo prévio, grafite sobre papel quadriculado







41, 42 & 43 Conjunto de 3 *still frame*s da animação *A Seta e a Pirâmide*, 2023

12. A PLAY

Desenho e animação, 2’10’’
2024

Link: https://vimeo.com/1002717679

Este trabalho foi realizado no âmbito da residência artística *Staging Absence*, organizada pela artista Marcia Némer, na Stockolm University of The Arts (SKH). O plano de residências faz parte do seu projeto de doutoramento com o mesmo título.

Em 2024 fui convidada a passar três semanas no seu estúdio na SKH. Durante este tempo, ela estaria ausente e nós não nos cruzaríamos. No estúdio e escritório, estavam alguns dos seus trabalhos e dos materiais com que usualmente trabalha. O espaço de estúdio, no edifício reservado ao curso de teatro e artes performativas, era diferente daquilo a que estou habituada. Havia um par de sapatos à porta, convidando a descalçar antes de entrar e pisar o soalho.

As indicações que recebi da Marcia foram simples: podes trabalhar no que entenderes desde que no final produzas alguma reflexão sobre esta estadia. No fundo, sobre o meu encontro com a sua ausência. Quando entrei no estúdio e me sentei à secretária, foi impossível não ficar absorvida pela figura do astronauta que parecia fitar-me. Estaria também ele a chegar ou a partir? Muitas vezes li e reli excertos das constelações de leituras que a Marcia foi construindo como parte da sua investigação artística. Ente desenhos e leituras, surgiu um conjunto de seis desenhos que intitulei de *A PLAY*. Os desenhos foram realizados com grafite aguarelável e tinta-da-china sobre papel vegetal. Devem ser observados sobre uma mesa de luz e podem ser ordenados livremente, explorando as diferentes combinações entre personagens e texturas. Este conjunto de desenhos ficou no estúdio. São o resultado da minha experiência do espaço e do tempo que passei com a presença ausente da Marcia.

Comigo, trouxe as fotografias dos desenhos e o vídeo *In Between* que editei com essas fotografias. *(A PLAY) In Between* corresponde à minha reflexão sobre os movimentos de partida e de chegada, sobre a sobreposição de espaços e temporalidades.

O mergulhador também deixou ficar um búzio...



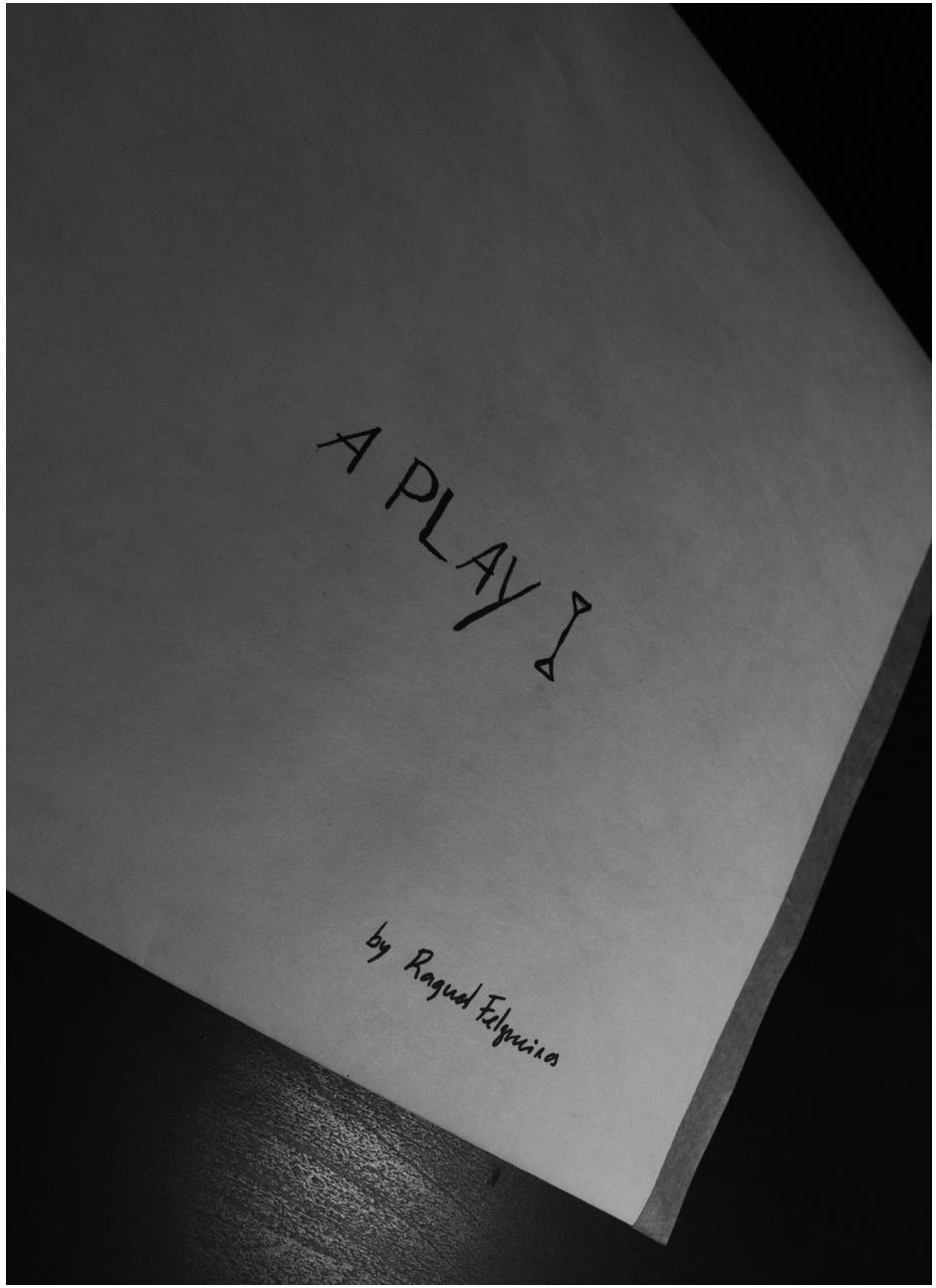


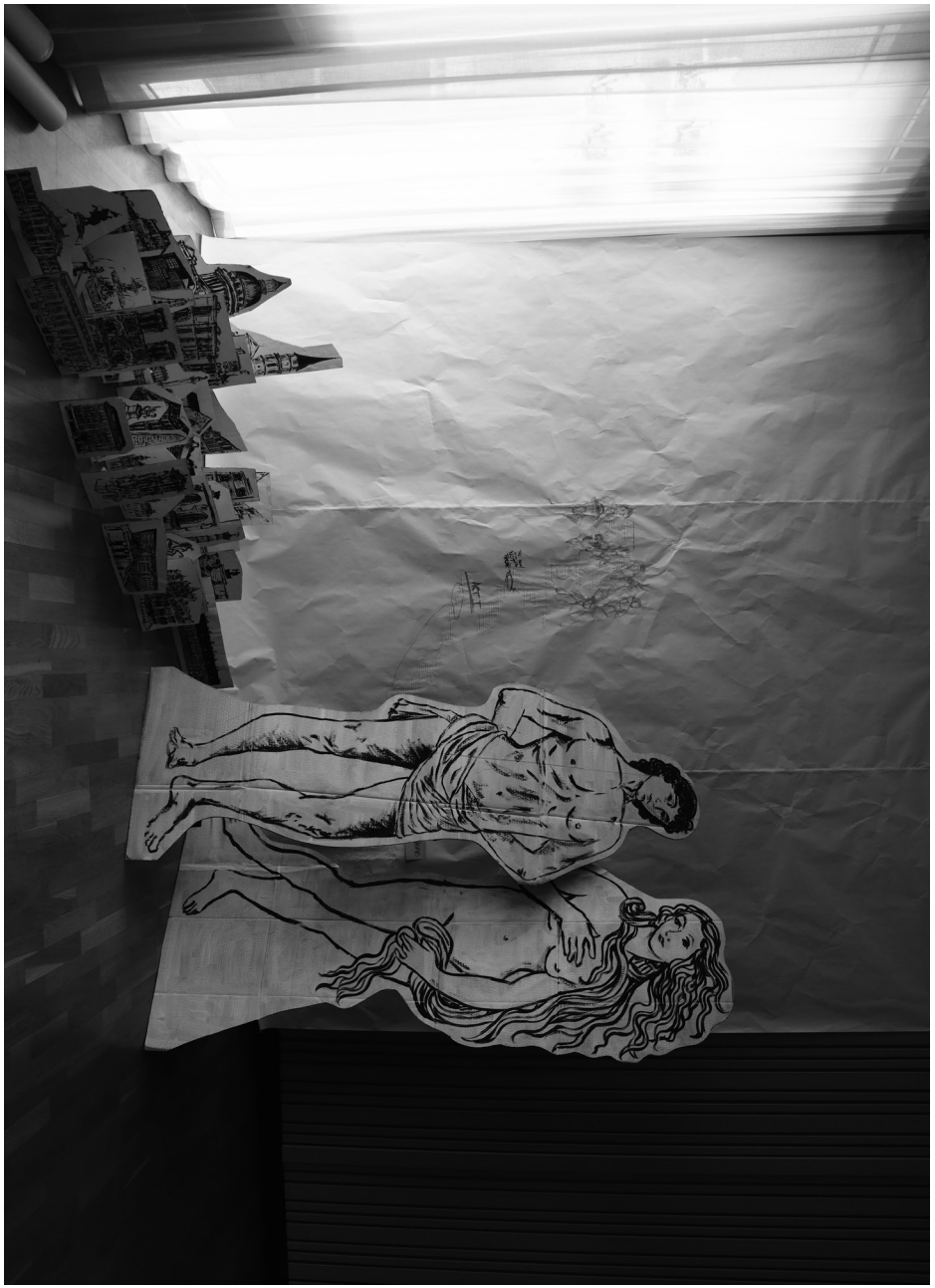
44 Vista do estúdio com astronauta e búzio

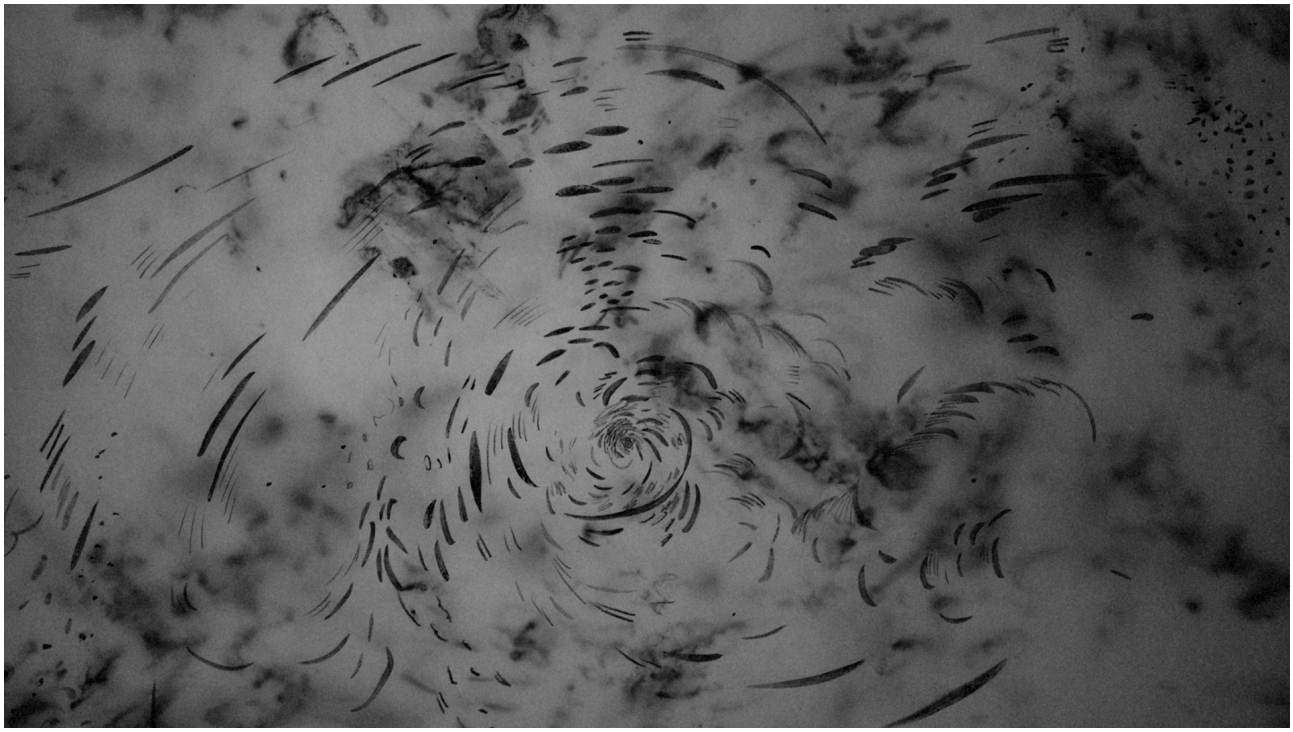
45 Vista do estúdio com mesa de luz e instruções do trabalho *A Play*

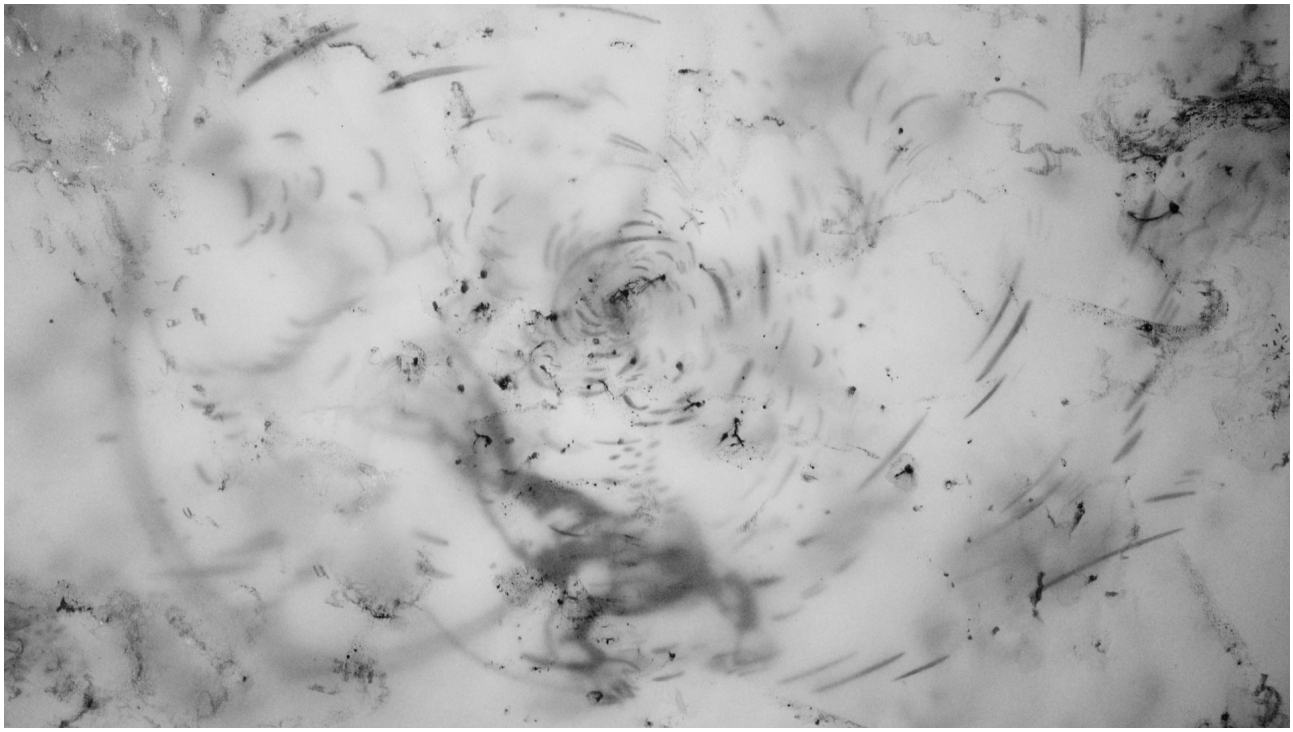
(p.129)
46 Vista do estúdio com projetos de Marcia Nemer

47 Envelope com desenhos do trabalho *A Play*


A PLAY I
by Raquel Filgueiras









48, 49 & 50 Conjunto de 3 *still frame*s d animação *A Play*, 2024

13. DESENHO [PRÁTICA]

2019 a 2024
Dimensões variáveis
Grafite e grafite aguarelável sobre papel

A prática do desenho foi pensada como pilar central deste projeto de investigação artística pelo seu lado introspetivo, mas também pela pluralidade de estratégias possíveis, nomeadamente na produção de imagens em movimento.
O movimento, foi o satélite inseparável do trabalho em atelier.
No início em pequeno formato, gradualmente ocupando superfícies maiores. Num jogo de forças constante entre o imprevisível do rasto do pincel, transformado em manchas, e a intervenção mais calculada do lápis sobre o papel.
Repetir, voltar a tentar, reinventar ou refazer, procurando soluções gráficas que explorassem a circularidade e ao mesmo tempo a imprevisibilidade da interferência, da colisão de registos.
Salientando o vestígio ou anulando-o.

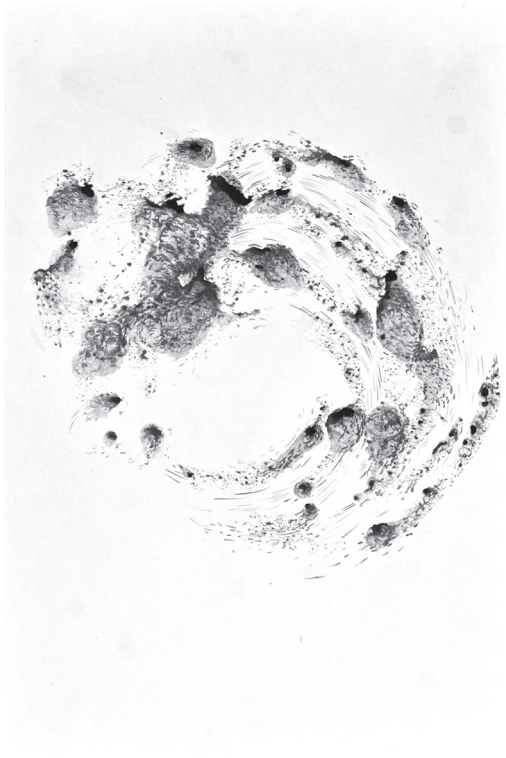


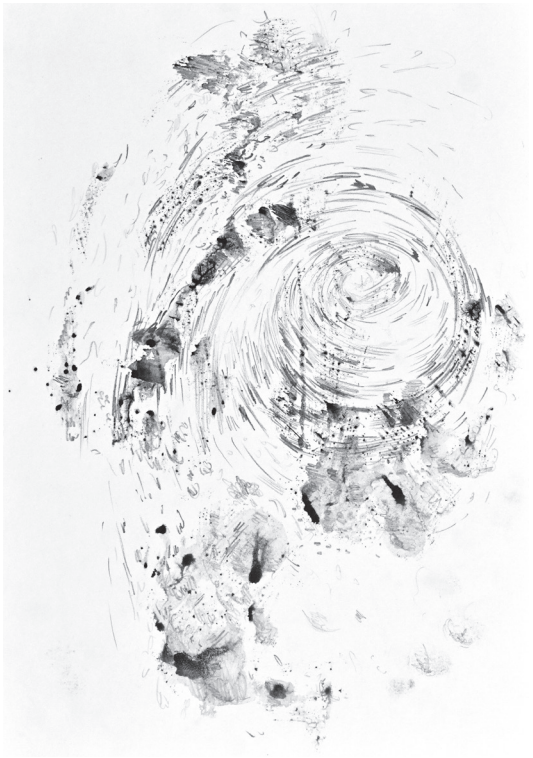




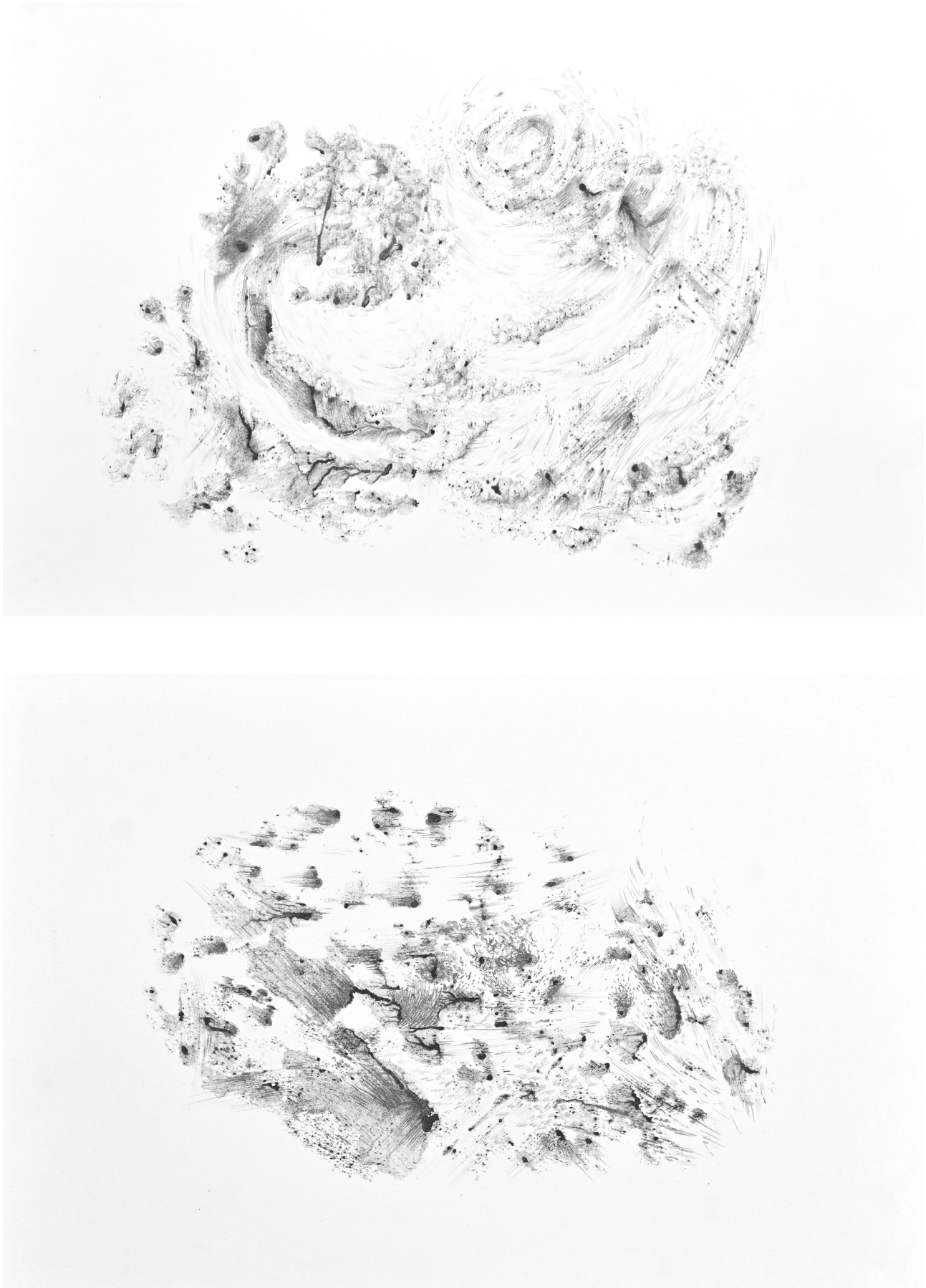
51 a 56 Conjunto de 6 desenhos (aprox. 21 x 29 cm cada), grafite e grafite aguarelável sobre papel.







Ensimesmados: o movimento de curvatura sobre si mesmo



57 a 60 Conjunto de 4 desenhos (aprox. 29 x 42 cm cada), grafite e grafite aguarelável sobre papel.









61 & 62 Desenhos (aprox. 42 x 59 cm cada), grafite e grafite aguarelável sobre papel.



63 Desenho (aprox. 100 x 71 cm), grafite e grafite aguarelável sobre papel.



64 Desenho (aprox. 100 x 71 cm), grafite e grafite aguarelável sobre papel.



65 Desenho (aprox. 100 x 71 cm), grafite e grafite aguarelável sobre papel.



66 Desenho (aprox. 100 x 71 cm), grafite e grafite aguarelável sobre papel.



67 Desenho (aprox. 100 x 71 cm), grafite e grafite aguarelável sobre papel.



68 Desenho (aprox. 140 x 300 cm), grafite e grafite aguarelável sobre papel.



14. DO DESENHO AO MOVIMENTO DO SEU RASTO

Animação 3D, 5’
2024

Link: **https://vimeo.com/1002461846**

Durante este projeto de investigação, foram muitas as tentativas de criar movimento a partir dos desenhos que ia realizando. Desde a animação direta à edição de imagens em sequência que se aproximavam do trabalho Recreation de Robert Breer. A intermitência do processo criativo, e do movimento exploratório através do desenho eram o meu ponto de partida.

Na transição do desenho a grafite sobre papel para o suporte digital através da fotografia surge a compulsão de ajustar os níveis: aumentar ou diminuir o contraste, iluminar o fundo, perder a textura da superfície... e neste jogo de manipulação daquilo que representa matéria, mas é agora imaterial, tentei reduzir o rasto do desenho à sua presença mais vincada. Quer isto dizer que anulei toda a informação que remetesse para a superfície do papel, ficando apenas com um conjunto de linhas e manchas com uma gama reduzida de cinzas. Estes resíduos de informação foram depois manipulados num software de 3D (Blender), onde ganharam uma nova dimensão.

Entre a intermitência da sua (i)matéria e sua existência num espaço virtual, constroem um percurso através dos rastos da prática do desenho no atelier.



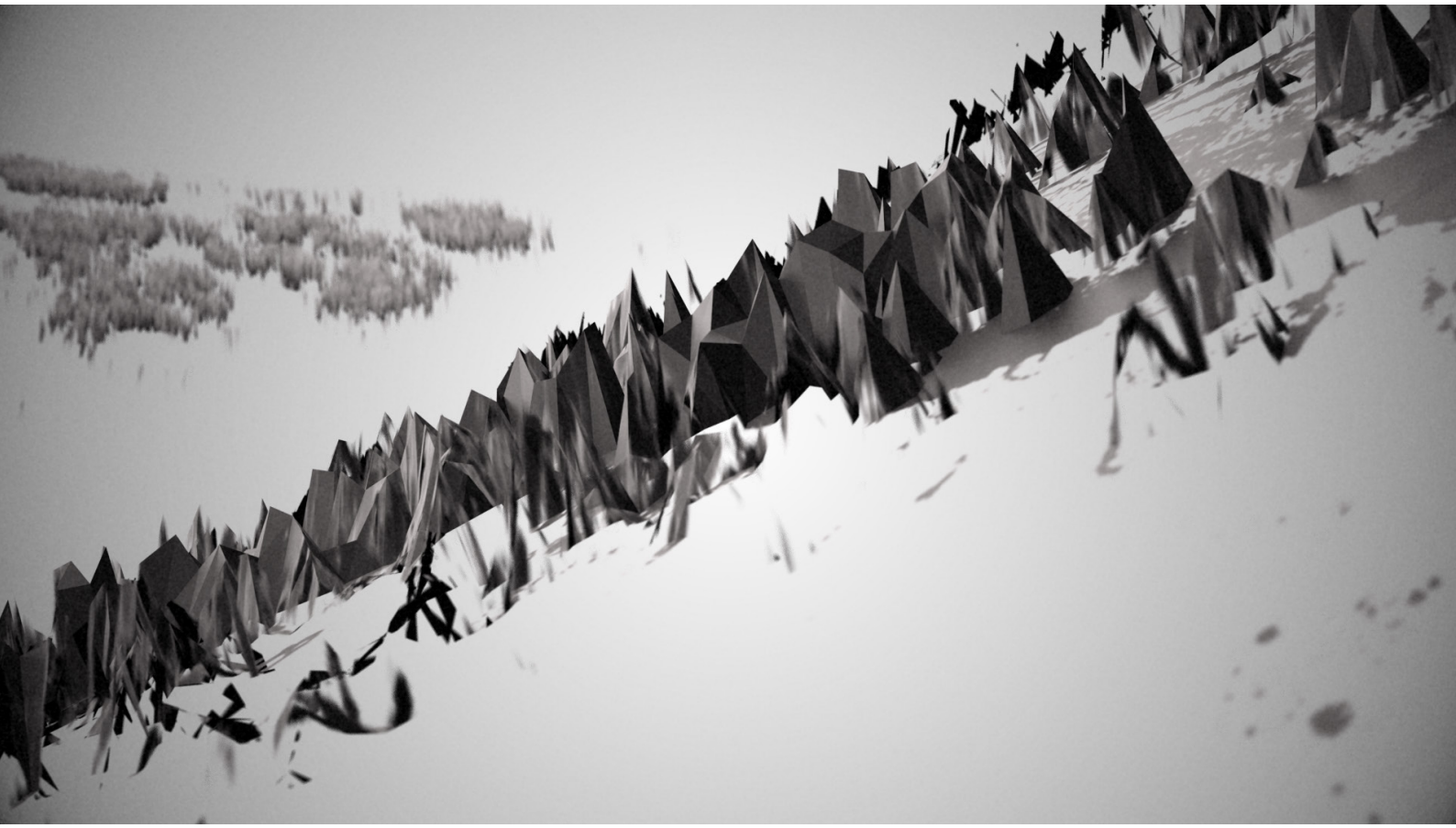
69 Etapas de tratamento da imagem fotográfica de um desenho para posterior utilização em software 3D.







70, 71 & 72 Conjunto de 3 *still frames* da animação *Do desenho ao movimento do seu rasto* , 2024



73 *Still frame* da animação *Do desenho ao movimento do seu rasto* , 2024

CONCLUSÕES

Este projeto de investigação prático-teórico teve como principais objetivos delinear o conceito de ensimesmado na contemporaneidade, evidenciar na arte contemporânea a reflexão sobre o mesmo, e, no que à prática artística diz respeito, explorar o movimento de encerramento em si mesmo, através do desenho e da imagem em movimento.

O enquadramento teórico apresentado é fruto de uma pesquisa e reflexão que, longe de se pretender terminada, aponta para um possível ponto de partida sobre a problematização do encerramento individual e coletivo no mundo contemporâneo. É uma primeira leitura sobre a possibilidade de pensar o aqui e o agora a partir do conceito de ensimesmado, que não se esgota no texto escrito, mas que é desdobrado e problematizado pela produção artística. Esta última, reflete a multiplicidade de camadas de significado, de abordagens e resultados possíveis, perante um conceito complexo, diverso e em constante transformação.

Enquanto contextualização teórica, os primeiros quatro capítulos apresentam, em primeiro lugar, as especificidades da contemporaneidade, que potenciam o ensimesmamento individual e coletivo. Referimos as questões de identidade e a sua instabilidade, assim como o papel da globalização numa homogeneização que promove o consumo. A estas, somam-se o capitalismo de vigilância e todos os mecanismos de interação online ao serviço do consumismo, potenciando o isolamento individual e a catalogação de indivíduos através do rastreamento e análise dos seus comportamentos. São criadas bolhas de visualização individualizadas, passíveis de serem controladas de forma pouco ou nada percetível. O sujeito é transformado em produto, repetido em massa, num jogo de reflexos que perderam a sua relação com o que um dia foi a sua projeção no espelho. Como Marc Augé refere, pode parecer interessante criar robots que se parecem com seres humanos, mas o inverso, humanos robotizados, deverá ser motivo de preocupação (2014, p. 47). Com a aceleração do tempo histórico na contemporaneidade percebemos que o ensimesmado não é uma condição estática, mas sim um movimento de encerramento, um processo em constante transformação e sujeito a várias interferências. Fruto das contradições contemporâneas entre linearidade progressiva e ciclicidade aprisionante, onde a divergência oscila entre o impossível ou uma variação do mesmo. O tempo e a perceção que dele temos molda o ritmo do nosso quotidiano e, enquanto aspeto de caracterização de movimentos, está intrinsecamente ligado ao ensimesmar.

Poderiam ser muitos os exemplos de obras de arte contemporânea que problematizam as questões de identidade, do Eu e do seu rasto. Contudo, centrámo-nos em propostas que também remetem para a importância do desenho como ferramenta de conceptualização e comunicação. Num presente altamente vigiado e tecnológi-

co, o instrumento mais elementar de expressão visual continua a permitir explorar espaços de liberdade e experimentação. O desenho, enquanto prática, comporta em si uma dimensão de resistência, que tende a contrariar a aceleração contemporânea. Acresce, ainda, a ligação privilegiada do desenho com o tempo e a memória, promovendo a reflexão naqueles que ainda sentem a proximidade do gesto do outro como uma marca e um rasto, que se projeta para além do momento de realização. Na repetição do rasto, na persistência da marca, a sequência permite novas temporalidades. Assimilando os novos meios de produção, explorando as possibilidades tecnológicas, a imagem em movimento apresenta-se como ferramenta de eleição para um número considerável de artistas, que nela encontram uma forma de problematizar as relações entre tempo, memória e movimento. Mas nem sempre a imagem em movimento se apresenta como tecnologização da produção artística, e surge, assim, como um olhar para trás, uma espécie de revitalização de práticas obsoletas.

Os projetos artísticos que se desenvolveram em contexto de estúdio no âmbito da presente investigação são uma problematização da trama de conceitos aqui apresentada, entrelaçados com a experiência pessoal de eventos como a pandemia, que não podia ser ignorada e acabou por influenciar a minha perceção do tempo, refletindo-se principalmente na série 2o2o, mas também no projeto Walking as Resitance, nos vídeos Are We There Yet? e Echo, e na animação Loop Ensimesmado. O projeto de arte participativa Com os meus Botões foi o mais condicionado pelos constrangimentos pandémicos, tendo a sua realização sido prolongada no tempo sem que isso possibilitasse uma melhor integração dos resultados no trabalho de estúdio. O deflagrar de conflitos armados foi o mote para explorar a fragilidade da resistência no trabalho Molotofv. A pesquisa pelo desenho constitui um corpo de trabalho que corresponde a um processo de reflexão e experimentação sobre as potencialidades da marca na representação de movimento. A manipulação digital de uma seleção desses mesmos desenhos, e consequente animação em 3D, possibilita a construção de novos ciclos e espaços a partir do resíduo da digitalização das marcas do desenho. O projeto A Seta e a Pirâmide resulta da interseção da memória com as relações de poder, enquanto a animação A Play surge como resultado de uma experiência de ausência e reflexão sobre movimentos opostos — de chegada e de partida.

Este conjunto de trabalhos, aqui apresentados por ordem cronológica, (com exceção da pesquisa pelo desenho e posterior digitalização, que foi paralela a toda a investigação), não corresponde a uma ilustração da pesquisa teórica, nem esta última é uma legitimação dos trabalhos práticos. São duas vertentes de investigação que se complementam apesar da sua autonomia. É inegável a influência de muitas leituras no trabalho de estúdio, como é evidente nos textos inseridos no final dos capítulos dois, três e quatro. Contudo, o trabalho de estúdio permite a exploração de ideias e conceitos sem uma relação direta com a teoria, criando espaço para uma problematização simbólica e poética. Se a inteligência artificial parece ameaçar as indústrias criativas e a própria produção artística, é precisamente a problematização simbólica e poética que distingue e diferencia a arte da produção por inteligência artificial. Poderá a produção artística ser a divergência que escapa ao *loop*?

Num mundo digitalizado, pós-pandémico, no qual a inteligência artificial levanta, cada vez mais, muitas questões sobre os benefícios e potenciais perigos para as sociedades, e particularmente para o individuo, o conceito de ensimesmado ganha relevância como um dos pontos de partida para pensar a atualidade e o futuro próximo.

PROVENIÊNCIA DAS IMAGENS
Parte I

Figura 1 Metamorfoses da Humanidade, de Graça Morais, 2018. disponível em https://rpac.pt/equipamentos/centro-de-arte-contemporanea-graca-morais/

Figura 2 White room, Takashi Ishida, 2012
https://www.takaishiigallery.com/en/archives/5681/

Figura 3 SunDial:NightWatch_Sleep/Wake_2010, Susan Morris, 2010
https://susanmorris.com/selected-work/

Figura 4: Mark Lombardi, Untitled, 1996.
https://whitney.org/collection/works/13676

Figura 5: Monika Grzymala, Raumzeichnung (Circuit), 2020
https://www.artnews.com/art-news/artists/monika-grzymala-tape-drawings-in-space-2-1234623645/\

Figura 6: Diana Cooper, All Our Wandering, 2007
http://www.postmastersart.com/archive/cooper08/cooper08.html

Figura 7: Julie Mehretu, Black City, 2007
https://whitney.org/exhibitions/julie-mehretu

Figura 8: Mirtha Dermisache, Diário nº1, 1972
https://www.theideaofthebook.com/advSearchResults.php?authorField=Mirtha+-Dermisache&action=search

Figura 9: Papaconstantinou, Tristan Corbière, Yellow Loves, 2011
http://www.ninapapaconstantinou.gr/website/pages/works/13.html

Figura 10: Susan Turcot, Supporters, 2004
https://image.invaluable.com/housePhotos/HDV/35/653735/H5051-L182998163_original.jpg

Figura 11: Rashid Johnson, Untitled Anxious Audience, 2016
https://www.artnews.com/art-news/reviews/face-values-rashid-johnson-raises--tough-questions-at-hauser-wirth-7169/

Figura 12: Tatiana Trouvé, Il mondo delle voci, da série 'Les Dessouvenus', 2022
https://www.artbasel.com/stories/tatiana-trouve-atlas-desorientation-pompidou--gagosian-paris

Figura 13: On Kawara, date paintings, 1999-2001
https://news.artnet.com/art-world/on-kawara-giant-of-conceptual-art-dead--at-81-59310

Figura 14: *Kit* de participação — envelope com postal, folhas A4 e material riscador. Raquel Felgueiras, 2021

Figura 15: Roda de conversa para *workshop* Com os meus botões no CITRIME, Raquel Felgueiras, 2021

Figura 16: Mapa de conceitos realizado durante o *workshop* com jovens, Raquel Felgueiras, 2021

Figura 17: Participante no *workshop* Com os meus Botões, CITRIME, Raquel Felgueiras, 2021

Figura 18: Henri Michaud, Movements, 1950 https://www.mutualart.com/Artwork/MOUVEMENTS/285FCF767C3670C2

Figura 19: Hanne Darboven, Konstruktionen New York, 1966/67 https://www.mercedes-benz.art/en/artwork/konstruktionen-new-york-hanne-darboven-new-york-196667-2/

Figura 20: Taumatrópio http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/praxinoscope/

Figura 21: Fenaquistiscópio http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/praxinoscope/

Figura 22: Zootrópio http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/praxinoscope/

Figura 23: Praxinoscópio http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/praxinoscope/

Figura 24: Léopold Survage, Colored Rhythm: Study for the Film, (1913) https://www.moma.org/collection/works/85487

Figura 25: Walter Ruttman, *still frame* de Lichtspiel: Opus I (1921) https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/walter-ruttmann_lichtspiel-opus-i_film-35-mm-en-couleur-silencieux_1921

Figura 26: Len Lye, Free Radicals (1979) https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/251.2016/

Figura 27: Robert Breer, *still frame*s de Recreation (1957) https://lightcone.org/en/film-228-recreation

Figura 28: Robert Breer, Mutuscópios na exposição retrospective na galeria GB Agency em Paris 2013. Fotografia de Marc Domage. https://artmap.com/gbagency/exhibition/robert-breer-2013

Figura 29: Robert Whitman, vista de exposição na Pace Gallery em Nova Iorque em 2018 com os trabalhos Window e Shower, ambos de 1963. Fotografia de Tom Barrat, 2018.
https://ocula.com/art-galleries/pace-gallery/exhibitions/robert-whitman/

Figura 30: Anthony McCall, Line describing a cone (1973) https://whitney.org/collection/works/15286

Figura 31: Paul De Nooijer, Transformation by holding time (1976)
https://www.tomoveornot.de/masterclass/masterclass_artist.php?mcID=3&aID=6

Figura 32: William Kentridge, imagens do filme Sibyl, 2012
https://www.mariangoodman.com/artists/49-william-kentridge/works/54438/

Figura 33: Qiu Anxiong, *still frame* de The New Book of Mountains and Seas, 2007
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77559

Figura 34: Chen Shaoxiong, *still frame* de Ink Media, 2013
https://seattleartmuseum.org/exhibitions/ink

Figura 35: Sun Xun, *still frame* de Time Spy, 2016
https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/sun-xuns-parallel-worlds/

Figura 36, Alice Maher, *still frame* de The Music of Things 5, 2009
https://alicemaher.com/works/the-music-of-things-5

Figura 37: Christian Boltanski, Theatre D'Ombres, 1984
https://sammlung.kunstmuseum.de/artwork/theatre-dombre-schattentheater/

Figura 38: Nalini Malani, Gamepieces, 2003
https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/03/13/nalini-malani-gamepieces-an-installation-deconstructed/

Figura 39: Lap-See Lan, Tales of the Altersea, 2023
https://www.swissinstitute.net/exhibition/lap-see-lam-tales-of-the-altersea/

Parte II

Todas as imagens da autoria de Raquel Felgueiras com exceção de:

Figura 6: Xiang Xinying, fotografia de intervenção anónima sobre 2o2o, 2020

AMANDI, Cláudia (2008). Funções e tarefas do desenho no processo artístico. In: *PSIAX* nº 6.

APPADURAI, Arjun. (2006). *Fear of the small numbers: an essay on the geography of anger*. Durhan: Duke University Press.

AUGÉ, Marc. 2014. *The Future*. London: Verso.

AULETE, F. J. de C. (1881). *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portugueza. Lisboa: Imprensa Nacional*, https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/c33718fd-d7aa-45c7-adb8-2aa18fcf5440, consultado em 27/8/2023

AULETE, F. J. de C. (1925). *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portugueza: feito sobre o plano / de F. J. Caldas Aulete*. (2a ed. atualizada) Lisboa: Parceria António Maria Pereira, https://purl.pt/26648/4/l-20091-v/l-20091-v_item4/l-20091-v_PDF/l-20091-v_PDF_24-C-R0150/l- 20091-v_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf, consultado em 27/8/2023

BASTOS, J. T. da S. (1912). *Diccionario Etymologico, prosodico e orthografico da Lingua Portugueza*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira (Livraria Editora), https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstreams/c65588c1-37af-4e7c-811f-6362c9499ec8/download, consultado em 27/8/2023

BAUMAN, Zygmunt (2001) [1999]. *Modernidade líquida*. (P. Dentzien, Trans.). Rio de Janeiro: Zahar.

BERARDI, Franco 'Bifo' (2011). *After the Future*. Genosko, Gary & Thoburn, Nicholas (Eds). Oakland, California: AK Press.

BERGSON, Henri (1970). *Matter and memory*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.

BRIDLE, James (2018). *New dark age: Technology and the end of the future*. Londres: Verso.

BUCHAN, Suzanne (2007). The Animated Fulcrum. In Hertz, Betti-Sue (Ed). *Animated Painting*. San Diego Museum of Art.

CARVALHO, A. J. de; Deus, J. de (1895). *Diccionario prosodico de Portugal e Brazil, por Antonio José de Carvalho e João de Deus*. (5a ed. revista e muito augment). Porto: Lopes & Ca, https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstreams/68d0ed64-fd39-4c82-91f5-824293491661/download, consultado em 27/8/2023

CHOMSKY, Noam (2012). *How the world works*. Great Britan: Hamish Hamilton Book.

DAVID, Ana, Jochen Dietrich, e Sofia Gomes. 2008. *O fascínio do olhar: a viagem das imagens : guia da exposição*. Leiria: Câmara Municipal. Museu da Imagem em Movimento.

DELEUZE, Gilles (2004) [1983]. *A imagem-movimento: Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles. & Guattari, Félix. (2004) [1976] *Rizoma*. Lisboa: Assíro & Alvim.

DEXTER, Emma (Ed) (2005) *Vitamin D: new perspectives in drawing*. New York: Phaidon Press.

DIAS, Fernando Rosa. (2015) O Desenho em acção: o advir e o porvir do Gesto. In Marques, António Pedro (Coord.), *As idades do desenho* (pp.32-50). Universidade de Lisboa, Lisboa.

Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa/Editorial Verbo, 2001. Vol. 1: A-F._ LXIII, 1846 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Before the image, before time. In *TIME documents of contemporary art*, 2013

DOWNS, S. (Ed.) (2007) *Drawing now: between the lines of contemporary art*. London: I.B. Tauris, 2007.

ELIADE, Mircea (1993) [1949]. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70.

ERROK, Barron (2008) Drawing in the digital age. In Treib, Marc (Ed). *Drawing thinking: confronting na eletronic age*. Oxon: Taylor and Francis.

FOSTER, Hal (2020). *What comes after farce? Art and criticism at a time of debacle*. Londres: Verso.

FOSTER, Hal (2004). An Archival Impulse. In *October 110*, Fall (pp. 3-22). Cambridge: MIT Press Journals, 2004.

FOUCAULT, Michel (1975). *Discipline and Punish: the birth of the prison*. New York: Vintage Books

FRANK, Hannah, Daniel Morgan, e Tom Gunning. 2019. *Frame by frame: a materialist aesthetics of animated cartoons*. Oakland, California: University of California Press.

FURNISS, Maureen (2016). *A New History of Animation*. New York: Thames and Hudson.

GILMAN, Claire. Drawing Time, Reading Time. In *Drawing papers*, 108, New York, NY: Drawing Center, 2014.

GLISSANT, Édouard (2010) [1990]. *Poetics of relation*. Ann Arbour: The University of Michigan Press.

GROYS, Boris (2018). *In the flow*. London; New York: Verso Books.

HALL, Stuart (2006) [1992]. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A.

HAN, Byung-Chul. (2017). *Psychopolitics: neoliberalism and new technologies of power*. Brooklyn: Verso Books.

___ (2018) [2016]. *A expulsão do outro: sociedade, perceção e comunicação hoje*. Lisboa: Relógio D'Água

___(2020) [2019]. *A sociedade paliativa*. Lisboa: Relógio D'Água.

___(2020b) [2019]. *Do desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Lisboa: Relógio D'Água.

HARAWAY, Donna Jeanne. 2016. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

HARVEY, David (1990). Between Space and Time: Reflections on the Geografical Imagination. In *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 80, Nº. 3 (Sept.), pp. 418-434.

HOBBS, R. C., Lombardi, M., Independent Curators International, & Herbert F. Johnson Museum of Art (Eds.). (2004). *Mark Lombardi—Global networks* (third printing). Independent Curators International.

INGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. Repr. London: Routledge, 2008.

JOHNSON, Rashid, e Claire Gilman. *Rashid Johnson - Anxious Men*. Drawing Papers 123. New York, NY: Drawing Center, 2015.

KRCMA, Ed (2012). Deformation: On Alice Maher's Flora and Related Works. In Maher, Alice, e Sean Kissane. *Alice Maher: Becoming*. Dublin, Ireland: Irish Museum of Modern Art. Disponível em https://alicemaher.com/essays/drawing-deformation-on-alice-mahers-flora-and-related-works

KRCMA, Ed (2020). Making Time, Moving Images: Drawing and Film. In, Chorpening,Kelly e Fortmun, Rebecca (eds.) *A Companion to Contemporary Drawing* (pp. 369-387), John Wiley & Sons, Inc., 2020.

KUBLER, George (1970). *The Shape of Time: remarques on the history of things*. New

haven and London: Yale University.

LATOUR, Bruno (1994). *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.

MALANI, Nalini, and Max Mueller Bhavan (Mumbai, India) (2019). *Nalini Malani: Can You Hear Me?* Mumbai, India: Goethe-Institut.

MALANI, Nalini, and Whitechapel Art Gallery (2020). Nalini Malani: Can You Hear Me? Edited by Emily Butler, Costa Ines, and Pijnappel Johan. London: Whitechapel Gallery.

MASSEY, Doreen (1993). Power-geometry and a progressive sense of place. In Bird, J. (1993). *Mapping the futures: local cultures, global change* (p. 59-69). Londres Routledge.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. (2001). *The mirror: A history*. Oxon: Routledge.

MONDZAIN, Marie-José (2015) [2007]. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.

MORAIS, Pedro (2022). Entrevista com Tatiana Trouvé. https://gagosian.com/media/gallery/press/2022/Pedro_Morais_Tatiana_Trouve-s_non-human_geographies_Art_Basel_July_28_2022.pdf

MORRIS, Susan (2012) Drawing in the Dark: Involuntary Drawing, In *Tate Papers*, no.18, Autumn 2012, https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/drawing-inthe-dark, accessed 22 February 2019.

MURAKAMI, Haruki (2017) [2013]. *O impiedoso país das maravilhas e o fim do mundo*. Lisboa: Casa das Letras.

__(2011) [2009]. *1Q84*. New York: Alfred A. Knopf

NAIL, Thomas. *Being and motion*. (2019). Oxford University Press.

NEWMAN, Avis. Conversation: Avis Newman / Catherine de Zegher. *In The stage of drawing: gesture and act: selected from the tate collection*. (2003). Tate Publishing.

NORA, Pierre (2012). Realms of memory. In Ian Farr (Ed.), *Memory* (p.61-66). London: Whitechapel Gallery.

NORWOOD, Tamarn. Digital Drawing. In Chorpening,Kelly e Fortmun, Rebecca (eds.) *A Companion to Contemporary Drawing*, John Wiley & Sons, Inc., 2020.

OGAWA, Yoko (2019) [1994]. *The memory police*. New York: Pantheon Books.

ORWELL, George (1984) [1949]. *Mil novecentos e oitenta e quatro*. Lisboa: Círculo

POMIAN, Krzysztof (1993). Tempo / temporalidade. In Romano, Ruggiero, e Fernando Gil. *Enciclopédia* (p.11-91). Edição Portuguesa. Lisboa: Einaudi.

POMIAN, Krzysztof (1993b). Ciclo. In Romano, Ruggiero, e Fernando Gil. *Enciclopédia* (p.103-163). Edição Portuguesa. Lisboa: Einaudi.

RÊGO, Domingos. (2015) Gesto primordial. In Marques, António Pedro (Coord.), *As idades do desenho* (p.17-31). Universidade de Lisboa, Lisboa.

ROMANO, Ruggiero, e Fernando Gil. 1987. Enciclopédia. Edição Portuguesa. Lisboa: Einaudi.

SELIGMAN, Isabel, Bridget Riley, e Hugo Chapman. *Lines of thought: drawing from Michelangelo to now*. New York, NY: Thames & Hudson, 2016.

SERRES, Michel (2013) Science and the Humanities: The case of Turner, In *Time*. (2013). Whitechapel Gallery; The MIT Press.

SILVA, A. M. e (1823). *Diccionario da lingua portugueza, recopilado de todos os impressos ate' a presente, por Antonio de Moraes e Silva, offerecido ao muito Alto e muito Poderoso Senhor D. João VI, Tomo primeiro* (A=F). Lisboa: Typographia de M. P. Lacerda, https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/562936, consultado em 27/8/2023.

STEYERL, Hito. (2017). *Duty free art*. London: Verso.

STOUT, Katharine (2014). *Contemporary Drawing: From the 1960s to Now*. London: Tate publishing.

TATE GALLERY, Avis Newman, M. Catherine de Zegher, e Drawing Center (New York, N.Y.), eds. *The stage of drawing--gesture and act: selected from the Tate collection*. London: New York: Tate Pub.; Drawing Center, 2003.

TREIB, Marc. *Drawing/Thinking: Confronting an Electronic Age*. London: Routledge, 2008.

Tsing, A. L. (2015). The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins. Princeton University press.

VIRNO, Paolo. (2015). *Déjà Vu and the End of History*. London: Verso.

ZINMAN, Gregory (2020). *Making Images Move: Handmade Cinema and Other Arts*. Oakland, California: University of California Press.

ZUBOFF, Shoshana. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. London: Profile Books