

Do todo, à parte:
O desenho entre o processo e o desenho

PEDRO DIAS

sob orientação do
PROFESSOR DOUTOR JOAQUIM JORGE MARQUES

Relatório de Projeto
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Porto, junho de 2025

Uma palavra de gratidão ao Professor Doutor Joaquim Jorge Marques, pela sua supervisão deste trabalho, determinante para o rumo que esta fase tomou.

Obrigado Mãe, Pai e irmão.

Aos amigos e à família, que me acompanharam neste percurso.

Resumo

Este relatório descreve o desenvolvimento do projeto *Do todo à parte: O desenho entre o processo e o desenho* cujo objetivo é explorar a relação entre o desenho, o processo e o objeto. Para alcançar este propósito, adotou-se uma metodologia baseada nas artes, que visa explorar a experiência do desenho e do processo de forma holística e perceber o seu impacto na prática pessoal. Procura-se compreender e explorar as provocações e inquietações causadas na interceção entre o desenho, a noção de limite e o processo.

Abstract

This report outlines the development of the project *From the Whole to the Part: Drawing Between Process and the Drawing Itself*, which aims to explore the relationship between drawing, process, and the object. To achieve this goal, a practice-based methodology rooted in the arts was adopted, seeking to explore the experience of drawing and process in a holistic manner and to understand their impact on personal practice. The research aims to investigate and delve into the provocations and questions that arise at the intersection of drawing, the notion of its limits, and process.

Reconhece-se o uso de texto original em citações de língua não materna com o intuito de não alterar o sentido do conteúdo citado.

Documento criado utilizando o sistema tipográfico $\text{\LaTeX}$. Os tipos de letra utilizados são: Libertinus Serif (fonte serifada), Libertinus Sans (fonte sem serifa), e Inconsolata (fonte monoespaçada).

Índice

Lista de figuras	iii
Introdução	1
1 Entre o desenho e o processo	3
1.1 O desenho, que desenho?	3
1.2 O processo, e o desenho são o mesmo?	16
2 Algumas considerações sobre o limite e a linha no desenho	21
2.1 O processo como construção do tempo	35
2.2 Do desenho e da transposição	36
2.3 Do desenho em potência	38
3 A prática e o processo enquanto modo de pesquisa	41
3.1 Do regime entrópico do desenho	43
3.2 Do corpo à paisagem	45
3.3 Do objecto ao desenho e vice versa	45
3.4 Do desaparecimento	49
3.5 Da repetição, e da mudança	53
3.5.1 Gradualmente	53
3.5.2 Da deslocação	53
3.6 Ponta de dois bicos	54
Considerações finais	59
Referências	63
Anexos	67
I Do objecto ao desenho e vice versa	69

II	Ponta de dois bicos	75
III	Livro de projeto — Volume I	81
IV	Livro de projeto — Volume II	153
V	Livro de projeto — Volume III	197
V.1	A arena	199
V.2	Lança	219
V.3	Mais formulações	225
V.4	Quadro negro	229
V.5	Da deslocação	233
V.6	Citação	241
V.7	Conclusão	243

Lista de figuras

- 1.1 Richard Serra, *Untitled (14-part roller drawing)*, 1973. 83,8 x 124,5 cm. © 2025 Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/90729> 8
- 1.2 Sol LeWitt, *Wall Drawing no. 1*, 1968. Caneta preta, desenho de 2 partes. 122 x 274,3 cm. Fonte: https://www.saatchigallery.com/artist/sol_lewitt 9
- 1.3 Sol LeWitt, *Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974. Fonte: <https://socks-studio.com/2016/06/15/irrational-thoughts-should-be-followed-absolutely-and-logically-sol-lewitts-variations-of-incomplete-open-cubes-1974/> 12
- 1.4 Mel Bochner, 1972. (a) *Mental Exercise: Estimating the Center*. 56,8 x 76,1 cm. (b) *Mental Exercise: Estimating a Circle*. 56,9 x 76 cm. (c) *Mental Exercise: Estimating a Corner to Corner Diagonal* 56,8 x 76,2 cm. (d) *Mental Exercise: Estimating a Centered Vertical*. 56,8 x 76,2 cm. Fontes: <https://www.moma.org/collection/works/37467>, <https://www.moma.org/collection/works/37453>, <https://www.moma.org/collection/works/37460>, e <https://www.moma.org/collection/works/37445>. 13
- 1.5 Richard Tuttle, *30th Wire Piece*, 1972. Fio florista, pregos, grafite. Dimensões variáveis. Trabalho da Coleção © 2015 Richard Tuttle. Fotografia © 2015 Alise O'Brien Photography. Fonte: <https://pulitzerarts.org/art/richard-tuttle/> 14
- 1.6 Robert Morris. (a) *Blind Time III*, 1985. Grafite sobre papel. 96,5 x 127 cm. (b) *Work in progress: Robert Morris - Blind Time*, 1995. Fontes: <https://www.artforum.com/columns/jeffrey-weiss-on-robert-morris-241911/> e <https://www.amisdesmusees.lu/activites-des-amis/mudam-home-work-progress-robert-morris-blind-time>. 15
- 1.7 Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, 1966. School of the Visual Arts. Fonte: https://book-as-exhibition.org/Mel-Bochner_Working-Drawings 19

2.1	Lucy Gunning, <i>Blankets</i> , 2002. Série de 32 fotografias. 15 x 10 cm (cada). Digitalização própria. Kingston (2003).	28
2.2	Lucy Gunning, <i>Dress</i> , 2002. Fotocópia a cor. 29,5 x 20,5 cm. Fotografia. 25,5 x 16,5 cm. Kingston (2003).	29
2.3	Diogo Pimentão. (a) <i>Ballistic (action)</i> , 2025. Placa de espuma, grafite, e objetos de grafite. 18 x 18.5 x 23 cm. (b) <i>Lumen (intent)</i> , 2023. Papel e grafite. 157 x 119 cm. (c) <i>Embrace</i> , 2012. Grafite em papel. 95 x 105 x 70 cm. Fontes: https://www.galeriapresenca.pt/exhibition/standing-up-for-the-nearest-distance e https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/290220/diogo-pimentao-le-geste-et-la-ligne	31
2.4	Pedro Gomes. (a) <i>De momento não estou, deixe mensagem após o sinal...</i> , (b) <i>Pormenor</i> , 1996 (versão 2003). Esferográfica sobre tela. 250 x 300 cm. Fonte: https://sites.google.com/site/pedrogomesarte/encontro-as-cegas-2020-museu-nacional-de-arte-contemporanea-lisboa	36
2.5	Carlos Nogueira, <i>desenho de casa comprida com noite</i> , 2015/2016. 2 elementos. Madeira, papel, e carvão. 20,6 x variável x 3,5 cm. Fonte: https://carlosnogueira.com/pt/trabalhos/casa-comprida-com-luz.html	37
2.6	Pedro Gomes, <i>Sem título</i> , 1997. Alumínio fundido. Dimensões variáveis. Fonte: https://umbigomagazine.com/pt/blog/2020/03/30/25-anos-de-trabalhos-de-pedro-gomes-no-mnac/	37
3.1	Pedro Dias, 2024. (a) <i>Formulações em torno das faces de um paralelepípedo</i> . Guache sobre papel canson edition antigo (250 g), série de desenhos com as dimensões: 29,7 x 29,7 cm. (b) <i>Sem título</i> . Registo de diário gráfico. 21 x 29 cm.	44
3.2	Pedro Dias, <i>Sem título</i> , 2024. Caneta preta e lápis de cor sobre papel. 20,7 x 15 cm.	46
3.3	Pedro Dias, 2025. (a) <i>Linha e forma</i> . Grafite em pasta sobre contraplacado 5 mm. Tamanho das peças: 30 x 91 x 15 cm e 35 x 86 x 15 cm. (b) <i>Sem título</i> . Grafite em pasta sobre contraplacado 5 mm. Tamanho das peças: 30 x 91 x 15 cm e 35 x 86 x 15 cm.	47
3.4	Pedro Dias, <i>Sem título</i> , 2024. Fotografia encenada, papel shuen sobre contraplacado 5 mm. Tamanho da peça: 30 x 91 x 15 cm.	48
3.5	Pedro Dias, detalhe de <i>Projeções</i> , 2024. Exposição no Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende.	48

3.6	Pedro Dias. (a) <i>Sem título</i> , 2024. Grafite, grafite em pó sobre papel vegetal. 29,7 x 21 cm. (b) <i>Schema</i> , 2025. Litografia offset, tinta offset sobre papel. 29,7 x 21 cm. (c) <i>Sem título</i> , 2025. Litografia offset, tinta offset sobre papel. 29,7 x 21 cm. (d) <i>Sem título</i> , 2025. Litografia offset, verniz transparente, grafite em pó sobre papel. 29,7 x 21 cm.	50
3.7	Oscar Muñoz, <i>Proyecto para un memorial</i> , 2005. Projeção de vídeo de 7 min, sem som. Fonte: https://universes.art/en/magazine/articles/2008/oscar-munoz/oscar-munoz/03	52
3.8	Pedro Dias, <i>Sem título</i> , 2025. (a) Litografia offset, tinta offset sobre papel. 70 x 50 cm. (b) Litografia offset, tinta offset sobre papel, fita cola. 70 x 50 cm. .	52
3.9	Lucio Fontana, <i>Spatial Concept 'Waiting'</i> , 1960. Tela, moldura. 116,1 x 98,2 x 8,6 cm. Fonte: https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694	56
3.10	Pedro Dias, <i>Corte</i> , 2025. Litografia offset, tinta litográfica sobre papel. . . .	57
3.11	Pedro Dias, <i>Gradualmente</i> , 2025. Litografia offset, tinta litográfica sobre papel.	58
3.12	Pedro Dias, <i>Arrastamento</i> , 2025. Litografia offset, tinta litográfica sobre papel.	58
3.13	Pedro Dias, <i>Da deslocação</i> , 2025. Série de 12 desenhos, litografia offset sobre papel. 34 x 22 cm.	59

Introdução

Nas últimas décadas, os campos do desenho, os suportes ou os meios de atuação, têm-se expandido para domínios transversais à prática do desenho e com estes, os limites das práticas — convencionalmente associadas ao desenho — têm ganho relevância no pensamento e conceção do desenho. Muito devido às provocações causadas, também, nos paradigmas mais recentes das artes plásticas. Este estudo toma proveito da reinterpretação e redefinição do que o desenho pode potencialmente ser, e da sua relação com o processo, mas também no modo como se faz e pensa o desenho no contexto atual e alargado das artes plásticas.

Apesar dos avanços consideráveis no que toca ao estudo da relação entre alguns domínios transversais, nomeadamente a relação entre o desenho e o objeto, importa considerar um desenho que disputa com o espaço onde se inscreve uma tensão, na matéria, na forma ou no gesto. Trata-se de um momento, uma possibilidade de transposição, de uma coisa para outra, uma mudança de sentido, a possibilidade de um desenho poder ser outra coisa. O processo, os meios e os materiais do desenho, poderão modificar, alterar o sentido do desenho (?) e que toma partido da ambiguidade do domínio? Estas questões podem funcionar como ativadores exploratórios da ideia de limite, no desenho, como um espaço de possibilidades.

O presente relatório visa explorar o processo, como uma prática de ensaio e resolução, em volta dos procedimentos convencionalmente aplicados ao desenho. Reflete-se até que ponto o modo ‘como se faz’ coincide com as condicionantes que o precedem. Assim, destaca-se o apelo à adaptação e à integração de processos e matérias ou meios, que por vezes são estranhos ao desenho. Deste modo, o relatório desenvolvido no período de um ano tem como objetivo acompanhar uma prática que possa, na transposição, escapar ao contexto inicial do desenho. A especulação em torno dos limites da disciplina, a possibilidade de expandir/migrar o desenho de um contexto para outro, surgem no âmbito de um conjunto de trabalhos realizados ao longo do percurso académico e pessoal.

Este questionamento dos limites, provocado pelo foco nos processos do desenho, poderá suscitar um certo nível de indeterminação. Essa mesma indeterminação merece reflexão, porque é nesse momento que tudo se poderá definir, ou se define até certo ponto. A reflexão serve de motivação para a exploração plástica e teórica, considerando o desenvolvimento

deste relatório uma oportunidade de contacto em torno dos problemas e questões levantados. Assim, o desenvolvimento do projeto e do relatório de projeto parte de uma metodologia aplicada às artes que, segundo Patricia Leavy, (...) *valoriza o entendimento estético, evocação e a provocação. Estas abordagens permitem aceder às capacidades singulares das artes como forma de conhecimento.*¹ (Leavy, 2017, p. 191). Neste sentido a prática artística tanto informa, como é informada, pelas etapas que orientam o programa para ambos relatório e trabalho desenvolvido no âmbito de Mestrado em Artes Plásticas.

Os tópicos explorados servem como convite para refletir sobre o território do desenho num momento em que a disciplina sofre alterações visíveis e se torna alvo de reflexão crítica. Esta reflexão surge em contacto direto com programas da Universidade do Porto, como são exemplos o *Blended Intesive Program: Territórios e desenhos (2023)*; e diversos seminários organizados pela Universidade do Porto em torno do Desenho. Ainda que estes programas possam não estar diretamente mencionados no presente relatório, os temas explorados fomentam a curiosidade e integram em tempo real o diálogo em torno das problemáticas da disciplina.

¹ Tradução livre, citação original: (...) *values aesthetic understanding, evocation, and provocation. These approaches allow us to tap into the unique capabilities of the arts as a way of knowing.*

Entre o desenho e o processo

Este capítulo reflete sobre as ideias fundacionais para a compreensão das abordagens tomadas ao longo do projeto. Começando por uma breve reflexão sobre o que o desenho pode ser, detalham-se as noções básicas para compreender o método e ponto de vista adotados.

De seguida, toma-se particular atenção à relação entre o desenho e o processo, com um interesse pelo contexto da prática artística. Compreendendo a prática do desenho concebida através do processo, que implica uma problematização dos seus procedimentos, reflete-se sobre o modo como os elementos, as complexidades, a conceção e o pensamento do desenho coincidem com a sua produção.

Adicionalmente, tomada a natureza do problema em questão, o relatório direciona-se para o levantamento de questões sobre o que convencionalmente se considera desenho e o que poderá definir os seus limites, tentando compreender de que modo estes podem surgir como estratégia perante modelos experimentais do processo. Em suma, a combinação de uma prática focada no processo e a exploração dos limites do desenho são pontos de partida que guiam o método sugerido.

O presente capítulo estabelece a fundação teórica que pretende compreender os conceitos de interesse para a pesquisa em conta, com o objetivo de suscitar uma reflexão crítica em torno do desenho no contexto da prática artística.

1.1 O desenho, que desenho?

Compreender a prática do desenho implica refletir sobre o modo como este é visto na atualidade. Falar do domínio do desenho no século XXI é também assumir uma reflexão em torno da autonomia e prática do desenho, que de resto vai fazendo corpo, sobretudo, desde a última metade do século XX. Para esta reflexão importa separar o desenho como

disciplina e o desenho como prática. O desenho como disciplina implica um conhecimento e uma pragmática dentro de áreas de atuação convencionalmente identificadas com áreas (profissionais), onde o desenho serve essencialmente para a representação e comunicação. O desenho como prática, autónoma, para além da pragmática e áreas de atuação, reflete sobre a sua própria condição, dentro dos limites da disciplina, e num sentido alargado nas artes plásticas. Esta reflexão não reúne consenso nem conclusões seguras sobre este espaço de (in)determinação.

É possível, contudo, verificar que tentativas de entender ou definir o desenho, ou os seus campos de atuação, têm suscitado alterações no modo como a disciplina é vista. Historicamente concebido como um meio para um fim ¹, em épocas recentes têm vindo a ganhar relevância como ferramenta geradora de experiência e significado, suscitando à exploração de diferentes modos de ver, segundo John Berger: *Uma imagem é um olhar que foi recriado ou reproduzido. (...) Cada imagem encarna um modo de ver* (Berger, 1972, pp. 9–10) ². E o desenho pode também ser gerador de um modo de ver, para além de poder ser experiência e significado.

Ao tentar dar um significado concreto ao desenho, tem-se como fatores fundamentais, para além daqueles, a relação entre o seu formato e a economia de meios. É assim, em certo sentido, que nos vai aparecendo como coisa simples, quase se bastando numa folha de papel e um pedaço de carvão. Ou como defende Derdyk (2020, p. 29), *Geralmente, entendemos o desenho como ‘coisa de lápis e papel’ (...)*, e pode mesmo ser qualquer papel, ou mesmo qualquer coisa que risque. Neste sentido, tendo em conta as convenções do desenho, Clemet Greenberg refere que o objetivo das disciplinas artísticas, independentemente da área, é de reconhecer os seus limites e qualidades, para depois as explorar a fundo. ³ A partir deste ponto de vista, o desenho deve ser explorado dentro das características que o definem e não em conformidade com as qualidades da escultura ou da pintura.

No contexto do fim de uma grande narrativa da arte, os artistas pós 1950 acabam por extrapolar estas noções ao reconsiderar e recontextualizar os limites e implicações das técnicas e materiais que usavam. Sendo o objetivo da produção artística investigar a natureza da arte, o domínio da razão suscita à procura destes limites, de acordo com Arthur Danto:

¹ Baseado na interpretação de *Topics of our time*, de Gombrich (1991), o enquadramento e conceção de imagens, é entendido como um processo cognitivo que visa a representar o mundo percebido ou transmitir significado. Sugere-se uma ligação à perceção, convenções e comunicação.

² Tradução Livre. Citação original: *An image is a sight which has been recreated or reproduced (...) Every image embodies a way of seeing.*

³ Esta ideia baseia-se na leitura do ensaio *Towards a Newer Laocoön* (Harrison e Wood, 1992, pp. 554–560).

All typical sixties artists had that vivid sense of boundaries, each drawn by some tacit philosophical definition of art, and their erasure has left us the situation we find ourselves in today (Danto, 1997, p. 14).

Esta aparente mudança de paradigma possibilitou uma visão de arte que acaba por assumir este campo relacional de coisas que a constituem, não limitadas à pintura ou à escultura. Mas também em outros domínios, convencionalmente associados à instalação ou *site-specific*, à performance ou *readymade*.⁴

Em parte é neste contexto que o desenho, esse desenho em campo expandido, de assimilação de processos, desempenhou um papel fulcral na arte do século XX, nomeadamente em questões de temporalidade, economia de meios e factualidade do gesto, mas também como meio privilegiado para a discussão destes tópicos. Com o objetivo de falar desta aparente mudança, o presente capítulo realiza uma leitura focada do catálogo da exposição *Afterimage: Drawing Through Process*, realizado pelo *Museum of Modern Art*, tendo como objetivo estabelecer uma fundação sólida para os argumentos desenvolvidos. A partir destes argumentos, encaminhar para os tópicos de interesse da presente investigação.

Tomando partida do cruzamento de tópicos relativamente às questões de processo demarcadas pelo questionamento da natureza do desenho entre os anos 1966–73. As referências acabam ainda por realçar uma reformulação e recusa das convenções do desenho, nomeadamente no que refere às estratégias de técnica e composição, a relação entre meios e materialidade, características deste período temporal.

Nesse sentido, as questões processuais podem ser interpretadas a partir de uma noção histórica, que diverge num caminho muito mais literal/factual: *the act or event by which something comes into being, or simply is* (Butler, 1999, p. 25).

Assim, uma exaustão (o questionamento?) das qualidades de processo coincidem com um foco na sua factualidade material e características formais. Esta deslocação é trazida para o desenho pela sua ligação direta com o gesto: os procedimentos que constituem o desenho acabam por definir motivações e inquietações artísticas durante um determinado período temporal. Os desenhos podem acabar por refletir um método, ou metodologia, que define e concretiza o conteúdo do desenho pelo foco no que está contido em si, enquanto a

⁴ Pode-se ver, também, no ensaio de Michael Ginsborg (Kingston, 2003, p. 11): *Lastly, these changes in themselves have led to the development of practices that purport to be, or are construed as, drawing - practices that have left the page altogether, and are performed, physically or electronically in the spaces of architecture, installation, live art, the screen, or the landscape...*; no contexto de um questionamento mais alargado, não só do objeto artístico, mas também das relações de matéria, ou materiais, dos diferentes processos, pela possibilidade geradora no que toca a práticas experimentais. Acima de tudo, na denominação de práticas ainda percebidas como desenho.

marca e gesto. A marca e o gesto são em grande medida o que fica no tempo. É a expressão temporal do desenho.

Ainda assim, ao falar em processo, a ideia de tempo parece incompatível com a do desenho. Talvez porque quando se fala em desenho, se pensa em forma, e quando se fala processo, se pensa numa sequência de eventos, das ações que fazem o desenho. Mas trata-se de uma sequência de eventos que não estão desligados do desenho, antes pelo contrário. E na relação entre desenho e processo, esse espaço é ainda mais difícil de determinar. O desenho e o processo são parte da mesma unidade: procura organizar, contornar, escurecer, definir, tornar visível algo que antes de algum modo estava vago e indeterminado.

Falar de processo é falar de ação no tempo, enquanto uma ação ininterrupta de eventos. Mas também é falar da duração, enquanto coisa planeada no tempo e que medeia o princípio e o fim do desenho.

Thus if the 'way' or means to make a drawing is correlative to the form that the artistic subject would intellectually place upon matter, Serra's rejection of drawing's ways or means likewise rejects the matter/form split.

Importantly, the attempt to overcome or criticize this split is registered through drawing (Butler, 1999, p. 31).

A citação diz-nos que, convencionalmente, fazer um desenho implica aplicar, fazer, construir, uma forma pensada (intelectual), e que comporta alguma intencionalidade; com um instrumento, matéria sobre um qualquer suporte (papel, carvão, etc.). Este modelo tradicional parte do princípio de que o artista tem uma ideia (forma) e depois procura um meio (material e matéria) para a realizar.

Richard Serra, ao dizer que não há uma separação entre forma e matéria, aponta além dessa lógica. O gesto de desenhar — o processo — pode ser visto como um momento onde matéria e forma, numa relação mútua, se informam sobre a superfície. Deste modo, pode-se afirmar que quando o desenho não 'usa' o material para ilustrar uma forma, deixa que o próprio material, através do seu comportamento no tempo (o processo), determine o que o desenho é.

Isto reforça o que foi dito anteriormente: quando falamos de processo, não estamos apenas a usar a matéria para chegar a um resultado. Estamos a trabalhar com a matéria para descobrir o que ela pode fazer — e o que o desenho pode ser — sem a obrigar a cumprir uma ideia que pode estar pré-definida.

Por isso, o processo não é só uma sequência de passos para alcançar um resultado, uma forma, mas uma janela temporal onde matéria, corpo e ação, se cruzam. Nesse sentido, o

desenho regista esse cruzamento e é, na linguagem de Richard Serra uma crítica à divisão entre forma e matéria, forma e matéria são o próprio desenho.

Resumindo, o impacto da citação é claro: se o processo dissolve a divisão entre forma e matéria, o desenho deixa de ser apenas uma imagem. Passa a ser um acontecimento. É interessante entender o desenho como acontecimento, na medida em que nos faz entrar num domínio do desenho traduzido sobretudo pelas suas ações.

Durante muito tempo, falar de desenho era falar de representação. Um tipo de representação formado na combinação de linhas, de formas, de matérias — algo que se constrói sobre a superfície com o objetivo de mostrar outra coisa. No entanto, à medida que o pensamento artístico se foi aproximando do processo e da ação, o desenho começou a ocupar um novo lugar. Deixou de ser apenas um meio para chegar uma *imagem* final — um resultado — e passou a ser ele próprio o campo onde as ideias acontecem, e onde o desenho se forma.

Atualmente, o desenho não é apenas entendido como ação para representar, ilustrar ou *parecer desenho* no sentido convencional, e como algo exterior a ele. O desenho é processo e neste sentido acontece também nas indecisões, na repetição, no erro, na matéria e nos gestos com que se faz. Pode, também, ser matéria que responde ao corpo, ou corpo que reage à matéria. Uma relação sutil de gestos, de tempos e marcas que nos aproximam do fazer, como desenhar se torna uma forma de pensar.

Esta não é uma ideia nova, teve no pós-minimalismo, por exemplo, grande importância, ao revelar como os materiais e os gestos usados para o fazer autoral podem ser mais importantes do que o trabalho em si. Artistas como Richard Serra ([figura 1.1](#)) ou Sol LeWitt ([figura 1.2](#)) mostram que desenhar pode ser uma instrução, um movimento ou uma série de ações que se repetem. Richard Serra chega mesmo a dizer que *não há maneira de fazer um desenho — só há o desenhar* (Serra, 1994, p. 51; Butler, 1999, p. 25). Esta frase ajuda a perceber como o desenho pode deixar de ser uma técnica para se tornar num acontecimento. Algo que se define pelo tempo que ocupa, pela resistência do material, pela força do corpo.

Ao deslocar o foco da forma para o processo, passamos a ver o desenho como um campo de possibilidades e não como uma categoria fechada. O que antes era uma definição técnica — linha, mancha, superfície — transforma-se numa prática mais aberta, onde os limites deixam de estar apenas naquilo que se vê e passam a estar também naquilo que se faz, na maneira como se faz, e até no que não se faz.

Esta abertura traz questões fundamentais sobre o que é ou não é desenho. Se um gesto repetido deixa um vestígio, isso é desenho? E se o desenho serve apenas para pensar um objeto que nunca vai ser feito? O que acontece quando o processo deixa de ser um meio e se torna o próprio fim?

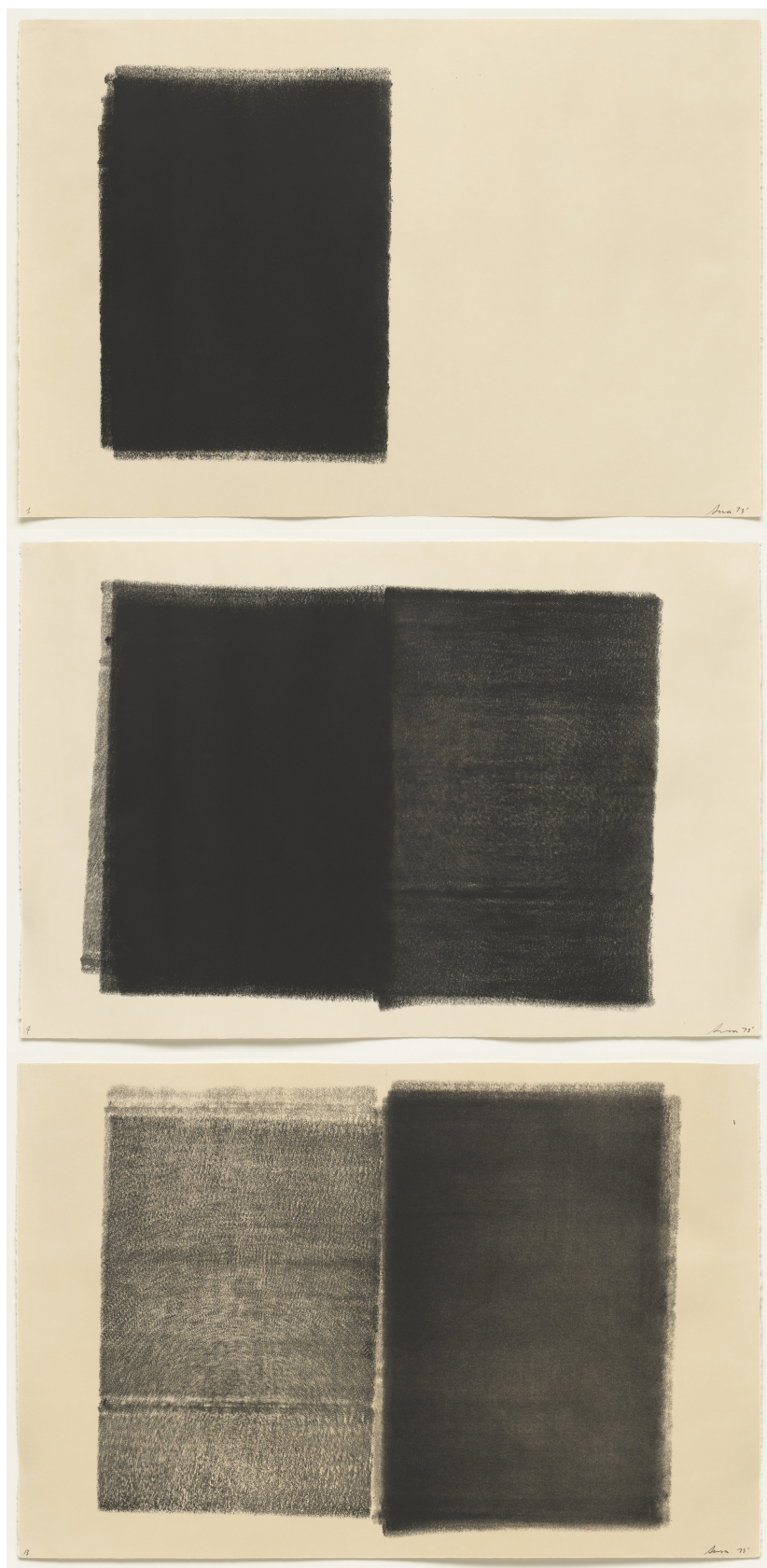


Figura 1.1: Richard Serra, *Untitled (14-part roller drawing)*, 1973.

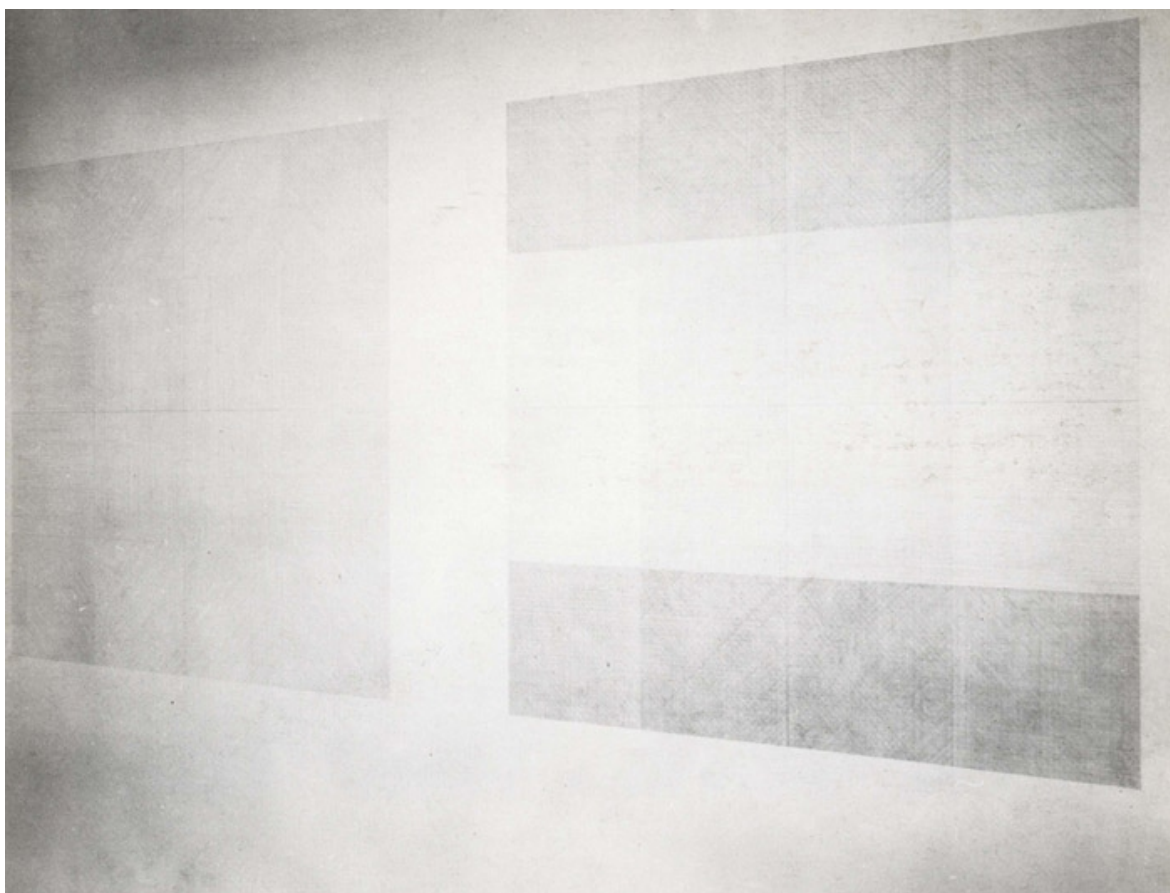


Figura 1.2: Sol LeWitt, *Wall Drawing no. 1*, 1968.

Desenho realizado em parede de galeria a partir das instruções do artista.

Ao longo deste relatório, procura-se refletir sobre estas mudanças e como elas interferem com a prática do desenho enquanto lugar de pensamento, experimentação e investigação. À pergunta ‘o desenho muda?’, não se responde com uma definição, mas com uma série de deslocamentos que mostram como o desenho pode existir fora dos limites e convenções habituais — sem perder o seu potencial como forma de ver, fazer e pensar o mundo — que reflete a ideia de Edith Derdyk, segundo a qual: *O desenho possui a natureza aberta e processual. (...) é uma atividade perceptiva, algo que não se completa, mas que nos convida, sugere, evoca* (Derdyk, 2020, p. 70).

O desenho enquanto manifestação do processo artístico ocupa, neste estudo, um lugar central de reflexão. Partimos da perspectiva de que o processo é uma forma de existência do desenho, numa articulação onde o ‘fazer’ deixa de ser separado do seu produto final, tornando-se ele próprio o assunto do trabalho. Esta ideia de desenho como revelação imediata da ação assume um carácter ontológico, onde a prática e a forma se fundem. Neste sentido, o desenho deixa de ser um meio para atingir um fim e passa a ser, como defendia Richard

Serra, simplesmente *drawing* — um ato em contínuo, um verbo mais do que um substantivo (Serra, 1994, p. 51). Esta formulação ajuda a pensar o desenho como um modo de agir e de experimentar — mais próximo do tempo, do corpo e da decisão, do que de um plano formal prévio.

É nesta presença, enquanto ausência, do gesto que o desenho se revela enquanto inscrição do tempo vivido. As marcas deixadas no papel não representam apenas uma imagem, mas guardam os rastros do próprio processo — hesitações, correções, camadas sobrepostas, decisões tidas e abandonadas. Como sublinha Phillip Cabau:

Os desenhos fixam, sobre essas superfícies que as recebem, as marcas da sua construção. O facto das marcas produzidas nunca realmente cobrirem aquelas que as precederam permitem preservar uma espécie de história espaço-temporal do pensamento gráfico assim registado, sendo assim possível registar o percurso e, até certo ponto, a sequência dessas inscrições (Hernandis, 2015, p. 107).

Em qualquer dos casos, destaca-se igualmente pela sua capacidade de comportar diferentes atitudes quanto às etapas que o precedem. A cada gesto corresponde uma escolha, mas também uma abertura para o imprevisto. Segundo Jaime Gómez, o desenho comporta uma dupla função: *organiza o traço em conformidade com a experiência* e, ao mesmo tempo, *registra os acidentes do itinerário*, revelando zonas inesperadas que poderão dar origem a novas possibilidades futuras (Copón *et al.*, 2005, p. 79). Este registo do acaso é mais do que erro — é matéria de pensamento, e pode tornar-se semente para futuras ações.

Nesta lógica, desenhar torna-se simultaneamente formação e transformação — uma prática que organiza a experiência instável do tempo, enquanto a reinscreve. Esta condição transitiva do desenho permite que ele se posicione num intervalo entre o que é e o que ainda não se concretizou. Pode apontar, do concreto ao especulativo, para lugares onde não se chega — funcionando, assim, como ponto de partida e de chegada, simultaneamente. É esta ambiguidade confere ao desenho uma sua potência como meio de pensamento. Como referido em *Drawing Now*, numa reflexão sobre o seu estatuto, transporta em si uma contradição fundamental:

Drawing is contradictory in its dependence on the memory of observation while conceiving a world that does not rely on the existence of essential form or objective perception. Although it is not bound to conform to representing ideational form, it readily facilitates speculative ideas; it has the postmodern characteristics of self-conscious reference and mannerism while inevitably, and in contradiction, inviting ideational drawing (TRACEY, 2007, p. xiv).

Ou seja, o desenho oscila entre o registo do que é visto e a especulação do que ainda não tem forma ao mesmo tempo que carrega o vestígio do observado, recusa-se a fixar-se numa representação objetiva. Esta abertura especulativa, aliada à sua materialidade processual, aponta para uma prática que pensa ao fazer, e que se transforma ao ser feita.

Nesta lógica processual, que podemos pensar no desenho como sendo, simultaneamente, formação e transformação. Dado a capacidade de organizar a experiência móvel e instável de tempo.

A leitura de *Afterimage: Drawing Through Process* introduz conceitos essenciais para compreender esta multiplicidade do desenho. É na sua dupla temporalidade (Butler, 1999, p. 31) que o desenho se revela como algo simultaneamente efêmero e revelador. Quando preparatório, é sombra do que virá; quando reflexivo, é um eco do que foi. Em qualquer dos casos, assume-se como vestígio, como indício do seu próprio fazer — um resíduo do gesto. Esta condição limiar, entre o que é e o que pode vir a ser, confere ao desenho uma singularidade que escapa à categorização formal: ele é simultaneamente um rasto e antecipação, presença e ausência, *como se apreendido numa perspectiva infinita* (Butler, 1999, p. 34; Fried, 1998, pp. 166-167).

É nesta indefinição, onde o desenho acaba por informar um método, um estado ou uma circunstância — o que nos permite falar de modos do desenho. Por um lado, o desenho pode surgir como esboço, como ferramenta de experimentação ou pensamento prévio. Por outro, pode ser já uma ação resolvida, final, em que a mediação entre intenção e gesto desaparece. Estes, e outros modos, coexistem numa lógica de sobreposição e contaminação. A estrutura do desenho é porosa e absorve os diferentes tempos do fazer: o tempo do planeamento, o tempo do gesto e o tempo da contemplação.

Pensar esta multiplicidade exige, pois, considerar a duração do ato criativo como matéria operativa do desenho. A ideia de duração é metodologicamente significativa no contexto do desenho e da arte processual, pois acaba por refletir uma tensão entre dois polos aparentemente distintos: a convenção, que informa as estruturas gráficas ou culturais herdadas, como ferramentas de mediação que precedem o gesto e que orientam o fazer; e a composição, enquanto organização do espaço do desenho a partir da experiência do corpo, que parte da atenção ao que se faz enquanto se faz. Esta condição de presença no fazer, torna-se um elemento estruturante nos três regimes de temporalidade apontados por Pamela M. Lee (Butler, 1999): o entropico, o transitivo e o contingente.

O desenho entrópico coloca-se no tempo como processo de desgaste e de esgotamento. Ao estilo de Sol LeWitt (figura 1.3) ou Mel Bochner (figura 1.4), o desenho revela-se numa repetição sem clímax, onde o gesto se dilui na sua própria acumulação. É a ‘monumental

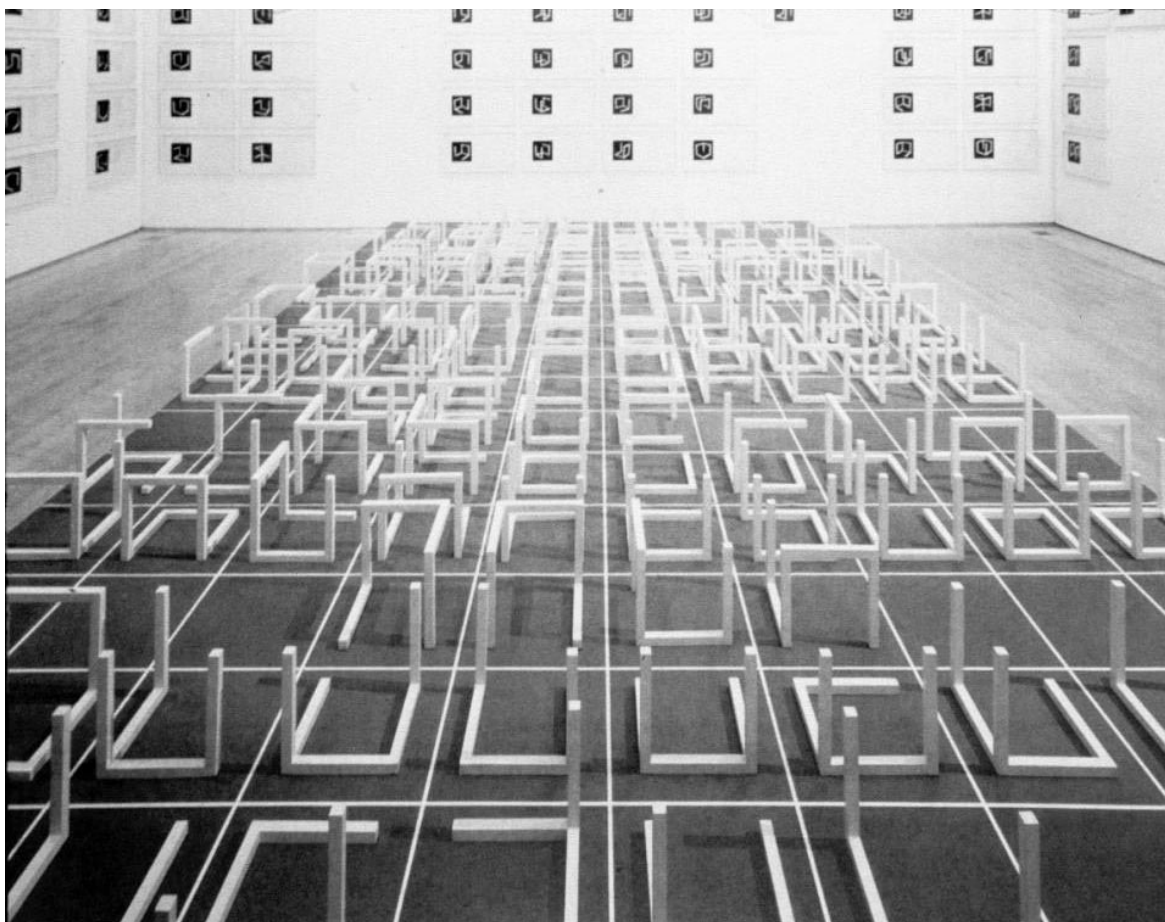


Figura 1.3: Sol LeWitt, *Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974.

inação’ de que fala Smithson (Butler, 1999, pp. 35–37; Smithson, 1979, pp. 32–35), que neutraliza a ideia de progresso e dissolve a hierarquia entre início e fim.

Pode-se ainda acrescentar outras interpretações deste desgaste, como algo que fica em potência, ou que aparentemente se esgotou e permanece num estado de suspensão. Levanta-se o caso da reserva, enquanto desenho em potencial, enfatizado quer pelo aparente abandono de um percurso já definido, ou na interrupção de um mesmo motivo.

Quando o desenho comporta uma ausência, entre a indeterminação, o arrependimento, as falhas e as faltas de informação, a reserva pode estar implícita na metodologia aplicada, nas marcas gráficas ou na sua relação material. Ao centrar o desenho numa tradução metodológica, fala-se da possibilidade de deslocar a atenção da experiência do desenho, para uma questão de procedimento, no modo como se faz, ou no modo como o desenho acontece sobre a superfície.

O segundo regime, o transitivo, liga-se à ação do desenho sobre o seu próprio material. Como os *wire pieces* de Richard Tuttle (figura 1.5), o desenho aqui remete para uma instância

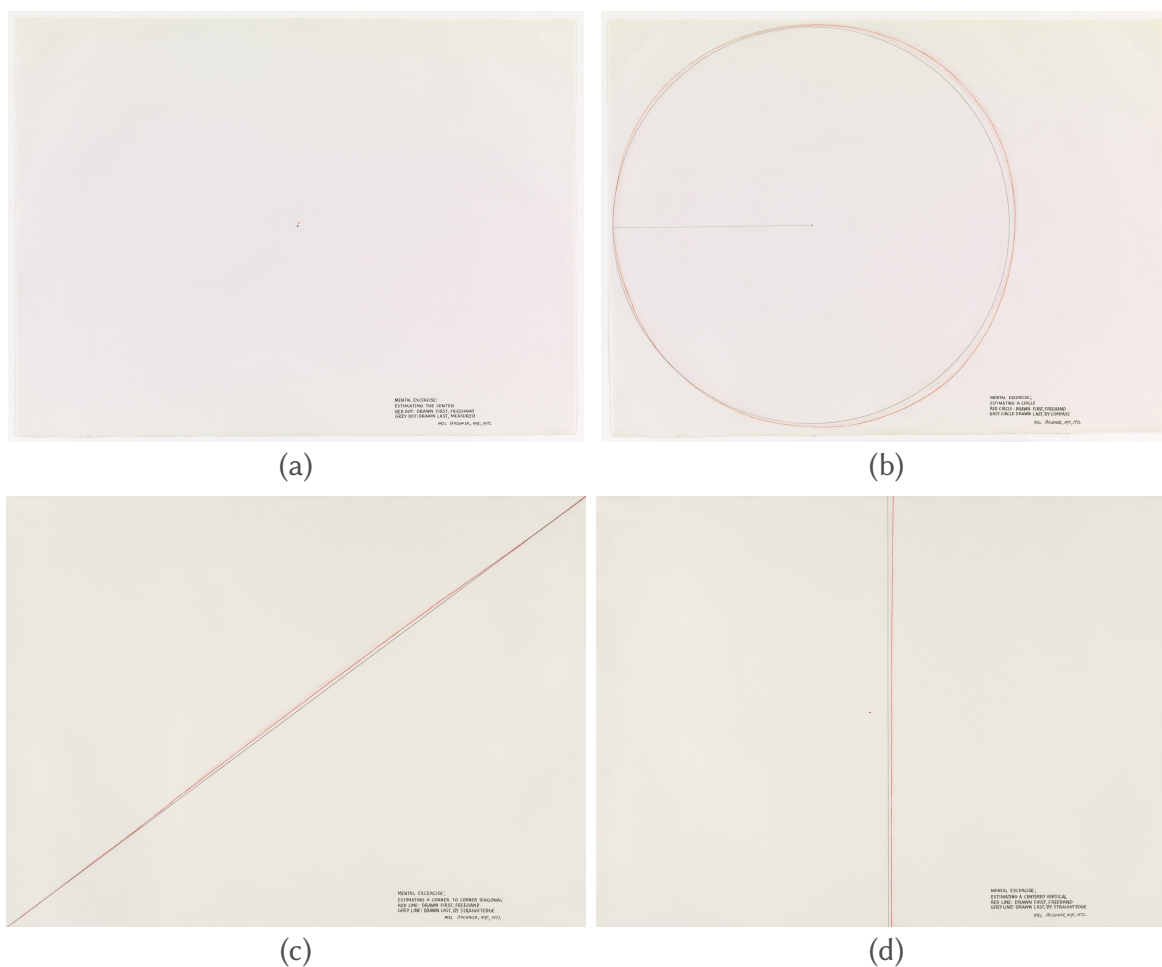


Figura 1.4: Mel Bochner, 1972. (a) *Mental Exercise: Estimating the Center*. (b) *Mental Exercise: Estimating a Circle*. (c) *Mental Exercise: Estimating a Corner to Corner Diagonal*. (d) *Mental Exercise: Estimating a Centered Vertical*.

de transformação — que age, modela e é, simultaneamente, transformado. O gesto não afirma a separação entre forma e matéria, mas uma espécie de construção conjunta. Pode-se afirmar que, o conteúdo coincide com aquilo que está contido no desenho, desfazendo os binómios tradicionais forma/matéria, processo/resultado.

O terceiro regime temporal, o contingente, introduz o acaso como ferramenta composi-
 tiva. Aproxima-se deste modo a um processo de auto-restrição, definida pelo artista como
 um conjunto de condições para que o desenho possa acontecer. Nos *Blind Time Drawings*
 de Robert Morris (figura 1.6), por exemplo, a ausência do olhar leva a uma prática que se
 afasta da intenção imediata, e onde o erro e a imprevisibilidade ganham estatuto de imagem.
 Esta abordagem valoriza a abertura do processo, sublinhando a importância do gesto como
 possibilidade e não como meio para um fim definido ou concreto.

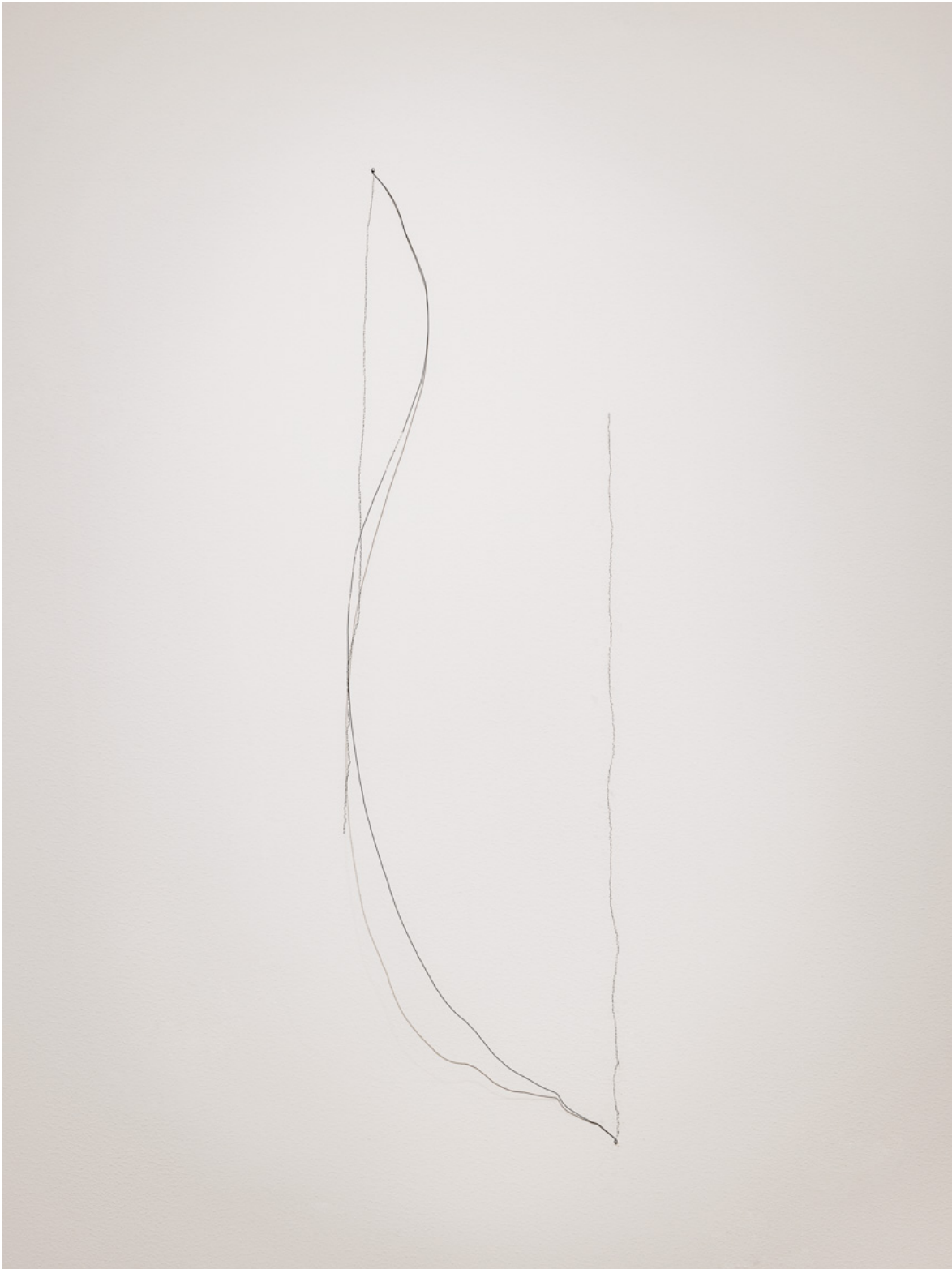


Figura 1.5: Richard Tuttle, *30th Wire Piece*, 1972.



(a)



(b)

Figura 1.6: Robert Morris. (a) *Blind Time III*, 1985.
(b) *Work in progress: Robert Morris - Blind Time*, 1995.

É neste conjunto de abordagens que se afirma o carácter fenomenológico do desenho: ele é, antes de tudo, relação. Relação com o tempo, com o gesto, com a matéria e com o olhar, enquanto dispositivo de mediação. De modo geral, no contexto da arte processual, esta mediação abandona qualquer pretensão hierárquica ou compositiva e passa a tratar um registo de uma prática instável, feita de desvios, falhas e repetições.

Neste sentido, a factualidade do desenho não advém da sua conclusão ou completude, mas da sua capacidade de levantar questões sem lhes oferecer resposta. Aponta-se para possibilidades, abrem-se caminhos, mas recusa-se a resolução — ou, como é descrito por Fried (1998, p. 153), na impossibilidade de ser totalmente apreendido, o desenho passa a estar num estado de suspensão.

O que se revela, então, neste processo, é uma compreensão expandida do desenho: o desenho abandona o sentido de representação e passa a tratar um território onde pensamento e ação se tornam indissociáveis. O desenho passa a ser projeto, memória e ato.

1.2 O processo, e o desenho são o mesmo?⁵

A questão, aparece como provocação pragmática, montada na possibilidade de uma distinção clara entre as diferentes funções do desenho e a forma como estas problematizam a sua definição disciplinar. Não se pretende responder de forma definitiva à pergunta proposta, antes refletir sobre a possibilidade de uma sobreposição entre o desenho e o seu processo, discutidas entre matéria e forma, colocando em evidência a tensão entre o que é feito e o modo como é feito, ou para que é feito.

Assumir o desenho como registo do seu próprio fazer implica reconhecer que cada traço carrega consigo um gesto, uma matéria e um tempo. Neste entendimento, o processo do desenho não se limita à fase preparatória ou à execução, mas abrange um campo expandido que compreende todas as variáveis implicadas na sua conceção — sejam elas de ordem conceptual, material ou metodológica.

Reconhecer o processo implica, portanto, reconhecer a sua contingência: o corpo em movimento, a resistência do suporte, a temporalidade dos gestos, os desvios, hesitações e decisões que se inscrevem graficamente na sua superfície. Neste contexto, a questão que se coloca é se o processo pode ser entendido como o próprio conteúdo do desenho. Quando tal acontece, o processo deixa de ser invisível ou subsidiário do resultado e passa a ser matéria visível, performativa e crítica da própria obra.

⁵ Esta questão teve como ponto de partida um problema levantado por Joaquim Vieira (1995): *O Desenho e Projeto São o Mesmo?*

A exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, organizada por Mel Bochner em 1966 (figura 1.7), evidencia uma deslocação do estatuto do desenho e da sua autoria. Numa mostra de desenhos preparatórios, esquemas e anotações, estes temas passam a ser o segundo plano, resultado de uma restrição: na impossibilidade de expor os desenhos originais, o conteúdo mostrado seriam fotocópias dos desenhos. A sua reprodução mecânica desloca a ênfase do objeto original para um processo de circulação e apropriação das imagens, problematizando a noção de unicidade e de autenticidade no desenho:

I had realized that what was at stake in Working Drawings was not only a new type of object (the book), and a new concept of a work (the exhibition), but a radical re-definition of an author (Julliard et al., 2015, p. 90).

Ao apresentar fotocópias em formato de livro, expondo-as sobre plintos na galeria, sugere-se um duplo movimento: por um lado, os dossiers tornam-se objetos artísticos pelo contexto expositivo em que são inseridos; por outro, os desenhos transitam uma natureza processual e documental, remetendo para um campo de experimentação que desafia convenções tradicionais da produção artística. Ao enfatizar a visibilidade dessas imagens pobres — entendidas como cópias e não como originais — a noção de trabalho é reformulada, deslocando o foco do resultado para o pensamento em volta de uma restrição condicional.

Neste sentido, o modo como o desenho é feito traduz-se pelos meios e técnicas adotados. Se historicamente o desenho se vinculava à singularidade do traço e à presença do gesto de autor, na exposição de Mel Bochner inscreve-se num regime distinto, onde a reprodução e a repetição problematizam novos modos de significação - por um lado, a perceção do desenho enquanto objeto, assim como a sua capacidade de responder às circunstâncias em relação com a prática de autor - enquanto entidade autónoma, através de um modelo de documentação e reestruturação conceitual da sua produção.

A exposição sugere que o assunto do desenho pode coincidir com o pensamento e o processo que o precedem. A prática do desenho, tradicionalmente entendido como registo singular e autoral, expande-se para um território onde os seus limites se tornam transitórios, oscilando entre o desenho, a um estado de projeto e — de volta, ao desenho.

O processo, e admitir que também a ‘estética’ por trás do trabalho desenvolvido — o tipo de questionamento poético, a forma de usar certas ferramentas e imagens — está entrelaçada com a perceção; e o processo de criar e ser guiado por essas imagens é, na verdade, o processo de avaliar essa perceção.

O entendimento de que os diferentes modos do desenho influenciam a imagem produzida, pode dar origem a que o processo criativo questione e desenvolva as diversas etapas, situações ou circunstâncias, de forma crítica e operativa.

Acaba por ser na relação direta entre o desenho e o processo, no sentido em que o envolvimento e os procedimentos, possam inteirar um comportamento face ao desenho traduzido na imagem produzida.

O que leva, ao falar do processo, a falar de um estado do problema, é que quando o desenho traduz um modo de ser — uma situação, ou uma circunstância, este pode-se tornar o próprio assunto do desenho. Uma forma de dizer: Neste momento, sobre estas condições, o desenho está assim.

Nesse sentido, além de um meio para representar o que se vê ou imagina, o desenho pode incorporar diferentes durações. A tradução dos diferentes estados do problema, sugeridos pelas etapas projetuais ou de completude da informação, podem acabar por questionar o método adotado. De uma forma particular ao desenho, de autoquestionamento e realização: E se fizesse assim? Se fosse mais simples? Se fosse menos específico, e mais geral? Passando por um questionamento de ideias, que acabam por tratar uma forma de estar no desenho e no seu processo. De partir para um projeto, e deixar que o próprio projeto habite nos diferentes estados do problema.

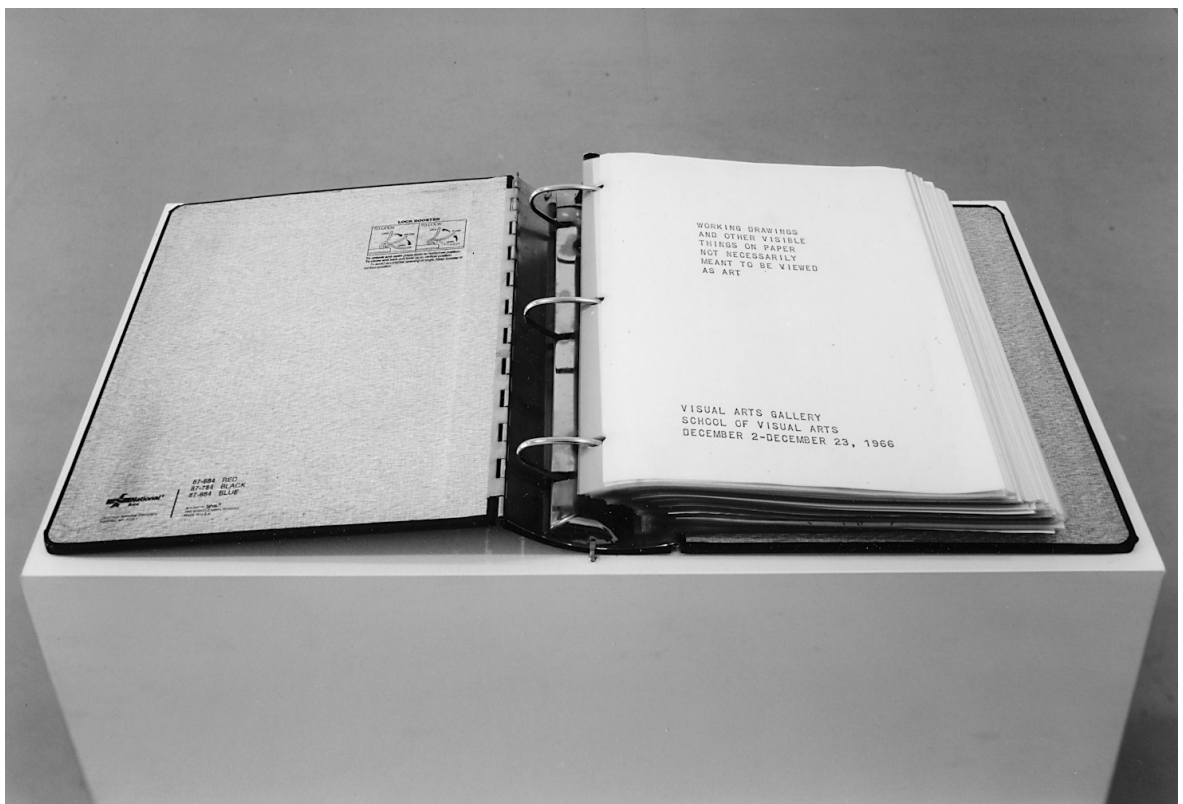
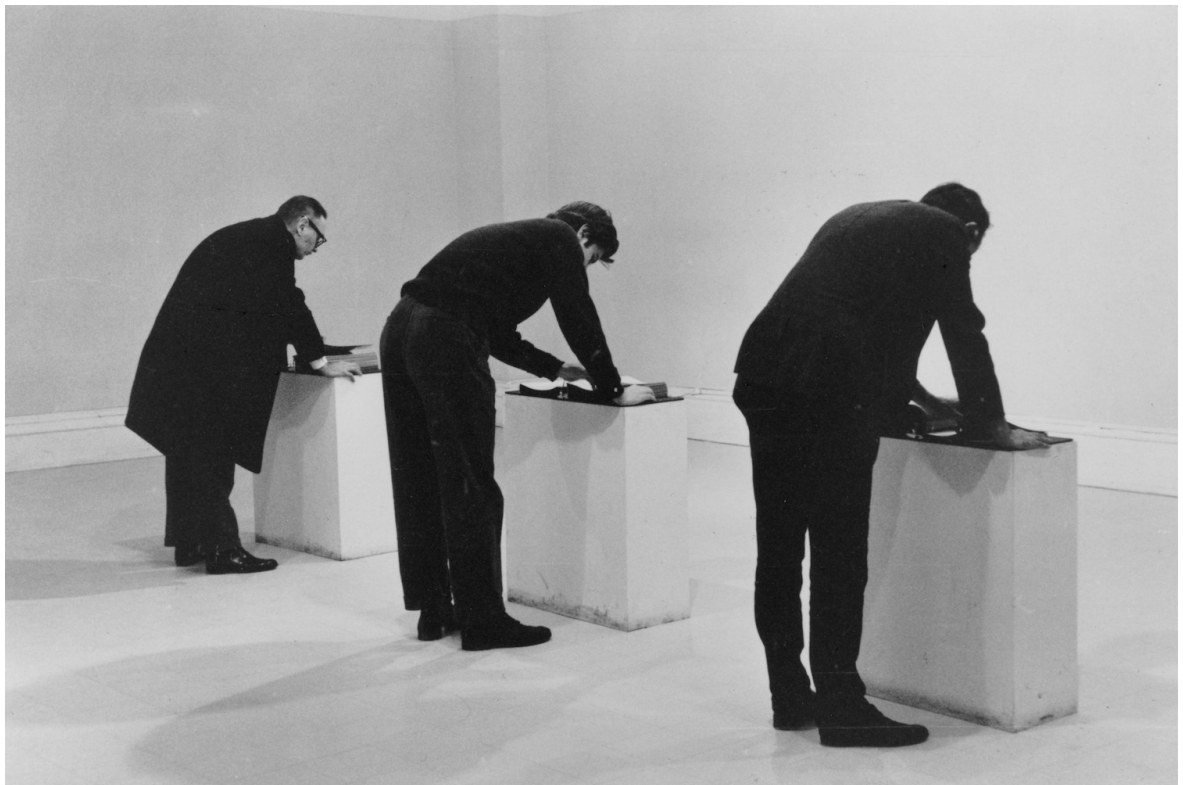


Figura 1.7: Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, 1966.

Algumas considerações sobre o limite e a linha no desenho

Como foi referido anteriormente, o desenho pode ser visto como a inscrição de um corpo no tempo. A linha que se traça não é apenas um gesto gráfico, mas o rasto de uma presença. O desenho, e o seu processo, não acontecem fora de nós; são formas de habitar o tempo e o espaço, e talvez por isso mesmo, sejam tão ambíguos. Pode-se mesmo dizer que o desenho não é meramente um processo cognitivo, mas é afetado pelo corpo que o transforma.

Há, no desenho, uma presença discreta e insistente do limite. Pensar o limite implica também pensar a possibilidade de transposição, da expansão do desenho para além da sua dimensão gráfica ou bidimensional, seja no diálogo com a tridimensionalidade, seja através do desvio entre uma intenção inicial e um resultado definido. Trata-se de assumir a possibilidade do desenho — esse gesto primeiro, quase silencioso — habitar esse intervalo. Antes da linha traçada, já se insinuava um movimento, uma hesitação, um desejo de aproximar-se de um objetivo.

Na prática que consta neste relatório, o conceito de limite não surge como uma imposição exterior ou uma barreira intransponível, mas como um ponto de paragem consciente — uma decisão, um modo de se orientar perante o objetivo. O limite define-se quando algo não chega a um estado esperado, ou quando se reconhece que já não pode — ou não deve — passar além de um certo ponto. Quando o corpo se desloca, quando a mão risca, não o faz por obediência cega a um destino traçado, mas porque algo — entre a matéria e o pensamento — solicita essa aproximação. Segundo Gombrich:

The forming hand can respond at any moment to a sudden inspiration: indeed a fortuitous movement can suggest to the artists' eye that he may depart from his

original intention or abandon it altogether. Up to a point the road to the image has become unpredictable, but not of course less interesting (Gombrich, 1991, p. 95).

O limite pode tornar-se uma ferramenta de significância e é sobre esse horizonte que se move, recua e desvia, como se num jogo contínuo entre intenção e acontecimento, o limite adquire espessura.

Este entendimento do limite é, por isso, ligado à autoimposição. É quando um elemento do processo se esgota antes dos outros — e, por isso mesmo, dita o seu próprio fim — que o trabalho ganha uma nova orientação. O limite traduzido pelas ações, ao partir de uma intenção clara, de um resultado imaginado à partida, leva à descoberta de desvios com valor, sentidos inesperados que admitem uma paragem. O processo deixa de ser meio para atingir um fim e passa a ser o lugar onde o fim se redimensiona e autodetermina — ou, por vezes, deixa mesmo de importar.

A ideia de limite está, assim, diretamente ligada ao que atravessa: daquilo que deixa de ser uma coisa para se tornar outra. Corresponde ao instante em que se admite — entre um fim e um começo — ainda que ambos permaneçam por definir. Assume-se, nesse enquadramento, que o limite configura uma concentração de espaço simbólico, onde se inicia a problematização daquilo que se entende como forma.

É sobre esse primeiro gesto — esse atravessamento inaugural — que Ernst Gombrich refere, ao afirmar que *a mão aprendera a obedecer ao olhar, pois sem esta colaboração entre o olho e a mão tal imagem nunca poderia emergir* (Gombrich, 1991, p. 93). Antes de qualquer coordenação entre mão e olho, o artista é confrontado com uma decisão. O ponto de partida constitui-se enquanto ação deliberada que inaugura o processo e ao mesmo tempo o delimita.

Ernst Gombrich mostra-nos, assim, que mesmo a imitação mais fiel da natureza exige um esquema prévio — uma convenção, uma estrutura conceptual — que permita ao artista criar o seu motivo de novo. Não se trata de repetir o mundo, mas de reconstruí-lo no desenho. Esta conceção entrelaça-se com a própria noção de que o início é já um limite — não porque restringe, mas porque condiciona, orienta e dá corpo à intenção. O artista, ao escolher esse primeiro traço, está já a operar no território do limiar.

Este entendimento permite uma leitura ampliada da prática do desenho: ele não se constrói apenas sobre a observação, mas sobre a decisão; não se move apenas no domínio da representação, mas no da escolha e da hipótese. Nesse sentido, o desenho é intrinsecamente ligado ao método — lugar onde convenção e experiência se cruzam e onde a linha, antes de ser forma, é pensamento em ação.

Esta ideia permite compreender que a conceção de um pensamento visual — e, em particular, de uma imagem — se constitui num território que articula convenção e experiência

vivida. Entre estes dois polos, o desenho pode suscitar a novas questões. Neste sentido, a aprendizagem do desenho não se reduz à dimensão técnica ou corpórea, embora nela se enraíze. É também afetada por sistemas internos — moldados, ajustados e assimilados ao longo do processo — que informam e orientam a prática. Prática essa que procura, de forma progressiva, aproximar-se da eficácia e da inteligibilidade, ou, para usar uma expressão mais cara à tradição funcionalista, da sua redutibilidade informativa.

A ideia de limite, tal como aqui a exploramos, surge então acompanhada de uma série de questionamentos sobre aquilo que confina o desenho — aquilo que lhe dá forma e lhe impõe fronteiras. O que define o início ou o fim de um desenho? Quais são os traços distintivos que permitem determinar quando um desenho deixa de o ser? E o que acontece quando essa noção de desenho extravasa o seu território habitual, expandindo-se para outras formas, meios ou intenções?

Neste sentido, Gombrich oferece uma contribuição fundamental ao descrever como certos dispositivos — como um sistema de ajustes — revelam tanto o poder como as limitações de uma imagem: *This device of ‘calibration’ illuminates the whole process of obtaining information from an arrested image, both by its power and its limitation* (Gombrich, 1982, p. 247).

A discussão sobre os limites do desenho deve, por isso, considerar múltiplas dimensões: o limite da percepção — ou seja, os condicionamentos sensoriais do olhar; o limite disciplinar — isto é, os contornos do campo específico onde o desenho se inscreve; e ainda o limite intencional — onde o gesto deixa de obedecer apenas a uma função representativa e se aproxima de um modo de operar crítico ou especulativo.

O gesto do corpo — da mão que desenha — não é, como já foi dito, subordinado a um modelo fixo. Ele responde a um impulso que emerge entre a matéria e o pensamento, entre a superfície e o desejo de intervir. Nas palavras de Gombrich (1991, p. 95): *A mão que forma pode responder a qualquer momento a uma inspiração súbita...*

A experiência visual, também ela, está sujeita a limitações estruturais que condicionam a própria ideia de representação. Como sublinha o autor, a perspectiva central, apesar de criticada por fazer ‘violência’ à forma como vemos, mantém validade enquanto demonstração, precisamente porque é uma convenção útil, ainda que incompleta:

The fact that we normally look with two eyes rather than one, that our eyes move, or that our retinas are curved — all these alleged flaws in the principles of central perspective do not affect the validity of the demonstration. (...) What happens when we move, as we normally do? Looking down, looking up, and looking sideways, different views will become visible, and these could only be fully

rendered on the inside of a sphere rather than on a flat surface (Gombrich, 1982, p. 258).

O que está em causa, portanto, é a tensão entre aquilo que pode ser representado e aquilo que resiste à representação. Daí que Gombrich, num momento de notável clareza, nos recorde que a inclusão de informação visual num desenho não obedece a uma fórmula universal:

The method, to repeat, enables the artist to conform to the negative standard of truth I have outlined. The positive postulate, the question of how much visual information he should include in his painting, presents a very different problem and leads to very different standards of truth (Gombrich, 1982, p. 260).

Este reconhecimento de múltiplos padrões de verdade, dependentes do meio, da intenção e do contexto, sublinha que o desenho — como qualquer construção visual — não comunica apenas aquilo que mostra, mas também aquilo que escolhe não mostrar. E é precisamente nesse espaço de escolha, de omissão e de ambiguidade, que se revelam os seus limites operativos — e a sua potencialidade crítica.

É aqui que se levanta, com particular acuidade, a distinção entre o conteúdo do desenho e aquilo que está contido no desenho. Ou seja, entre o que se pretende representar e aquilo que, mesmo sem ser explicitamente enunciado, emerge na composição — por ausência, sugestão ou deslocamento. Esta fricção entre o visível e o latente amplia a leitura da imagem, convocando interpretações que excedem o seu enquadramento gráfico e convocam o espectador para uma leitura que é, também, construção.

A pergunta ‘quando é que o desenho deixa de ser desenho?’ adquire especial pertinência quando colocada no cruzamento entre suporte, gesto e intenção. Trata-se, neste caso, de reconhecer que os contornos do desenho são, hoje, objeto de negociação constante.

No livro de Kingston (2003, p. 11), coloca-se essa hipótese: a de que os limites do desenho se tornaram, nas palavras da autora, ‘recentemente complexos’. Essa complexidade não resulta apenas da multiplicação de meios técnicos ou da hibridização disciplinar, mas de uma transformação mais profunda, que se manifesta em três vetores fundamentais: a relação entre o desenho, o processo e os seus meios materiais; a reinvenção do desenho como prática experimental, frequentemente autorreflexiva; e a expansão dos modos de apresentação e de significação. O desenho deixa, assim, de estar confinado a um campo tradicionalmente gráfico para se afirmar como campo conceptual e operativo.

Essa mesma referência sugere que, embora as tentativas de definição do desenho se revelem incertas ou mesmo inconclusivas, há um conjunto de características que se afirmam com consistência. Entre elas, destaca-se a sua inclusividade: a capacidade de abarcar uma

ampla variedade de conteúdos, intenções e linguagens, mais do que a simples experimentação material. O desenho, nesse sentido, já não se define apenas pelo seu suporte ou técnica, mas pela atitude que o informa.

Neste território expandido, o desenho distingue-se pela sua proximidade ao pensamento em formação. Aproxima-se de uma forma de conjectura visual: um modo de trabalhar que se caracteriza pela modéstia de meios e pela abertura especulativa. Como se lê no mesmo ensaio (Kingston, 2003, p. 11), o desenho *oferece e sempre ofereceu ao artista uma forma particular de trabalho, uma que conta com a modéstia de escala e desmente as possibilidades que nele habitam...*

Assim, a prática e a reflexão sobre o desenho sustentam-se num regime de dúvida produtiva — uma hesitação ativa que permite interrogar o visível, testar formas de conhecimento e construir processos que são, simultaneamente, poéticos e analíticos. Tornando-se num espaço de formulação de inquietações e resolução parcial — por vezes, provisória — dos problemas que ele próprio faz emergir.

É justamente nesta capacidade de se manter em aberto, de resistir à clausura do significado fixo, que reside uma das virtudes mais fecundas da prática do desenho. A ambiguidade torna-se numa condição produtiva, permitindo que o desenho se mantenha como campo de problematização contínua — não apenas do mundo exterior, mas da própria experiência preceptiva, do ato de ver e de representar.

Pensar o desenho nesta condição implica aceitá-lo como território de hesitação crítica. E como tal, mais próximo da filosofia do que da técnica. O gesto do desenho, quando despojado de expectativas miméticas, pode operar como ensaio visual: uma tentativa, uma aproximação, uma formulação transitória. Aquilo que Gombrich (1982, p. 248) designa como ambiguidade da terceira dimensão é, nesse contexto, um exemplo claro de como os dispositivos de representação revelam tanto quanto ocultam — e de como o desenho, ao lidar com esses limites, se torna ele próprio um território de reflexão.

Ora, ao reconhecermos que a imagem desenhada não é apenas reflexo do mundo, mas uma construção ativa de sentido — parcial, localizada, situada — compreendemos também que o seu valor não reside na pretensa objetividade, mas na sua capacidade de abrir caminhos de leitura, zonas de contacto entre pensamento e matéria, entre intenção e acaso. É esta abertura — esta recusa do definitivo — que transforma o desenho num território privilegiado para o exercício de uma prática crítica, comprometida com a formulação da dúvida.

Nesse sentido, o desenho, na sua capacidade de oferecer hipóteses afirma-se, como diz Gombrich, como *multivalente*, ou seja, suscetível de leituras diversas (Gombrich, 1982, p. 248). Este reconhecimento da condição ambígua da imagem reforça a ideia de que desenhar é,

inevitavelmente, tomar decisões: sobre o que incluir, o que omitir, o que enfatizar — decisões que são, no fundo, éticas, tanto quanto estéticas: *Much of drawings vividness stems from its innate ability to forge an immediate link between what we think and what we sense* (Kingston, 2003, p. 153).

A reflexão em torno dos limites do desenho encontra um ponto de aprofundamento em *The Poetics of Space*, de Gaston Bachelard. Este autor, ao privilegiar a experiência fenomenológica do espaço, propõe uma leitura do estar — e, por extensão, do fazer. A dicotomia entre ‘estar dentro’ e ‘estar fora’ (Bachelard, 2014, p. xvii) não se limita a um posicionamento físico, mas remete para uma disposição sensível, quase ontológica, que motiva o fazer da imagem. Interessa pensar uma constituição do desenho — tal como o espaço — como ‘um campo para inúmeras experiências’ (Bachelard, 2014, p. 4), onde a multiplicidade e a variação são condições estruturantes.

É nesta tensão entre o que é interior e o que é exterior, entre o familiar e o estranho, que o desenho pode encontrar motivos de indagação. Questionar os seus limites implica, por consequência, uma conversa que estrutura, mas também restringe, o próprio ato de desenhar: o dentro e o fora, o ser e o não-ser, o visível e o latente. Seguindo Derdyk (2020, p. 76): *No ato de desenhar está implícita uma conversa entre o pensar e o fazer, entre o que está dentro e o que está fora*. Gaston Bachelard sublinha que este tipo de oposição gera uma ‘dialética de divisão’ que, ao tentar determinar o ser, simultaneamente o delimita e o transcende. Como escreve:

This side and beyond are faint repetitions of the dialectics of inside and outside: everything takes form, even infinity. We seek to determine being and, in so doing, transcend all situations to give a situation of all situations (Bachelard, 2014, p. 229).

Transportando esta reflexão para o campo do desenho, podemos afirmar que qualquer tentativa de o definir implica a construção de um modelo ideal — um conjunto de características supostamente definidoras, normativas, que lhe confeririam identidade. No entanto, como sucede com qualquer *linguagem* viva, essa definição está sempre sujeita a contaminações, deslocamentos e reestruturações. O desenho pode desenvolver uma sintaxe própria — uma lógica combinatória que opera não apenas no plano gráfico, mas também no simbólico, no material, no espacial.

Bachelard (2014, pp. 228–229) fornece aqui uma analogia útil ao referir-se à ‘sintaxe artificial’ — uma forma de encadeamento linguístico que une elementos exteriores e interiores, formando palavras que são, por si mesmas, frases ou imagens compostas: *By multiplying hyphens, this syntax obtains words that are sentences in themselves, in which the outside features blend with the inside.*

Pode-se pensar que uma ‘síntaxe’ não se constrói apenas por somatório de traços, mas pela maneira como esses traços operam combinações entre aquilo que é interno ao processo (intenção, corpo, sensibilidade) e aquilo que é externo (meios, contextos, dispositivos de apresentação). Assim, o desenho pode tornar-se um corpo misto, simultaneamente coeso e deslocado — um corpo estranho ainda pertencente ao mesmo inteiro:

Thus, the spiraled being who, from outside, appears to be a well-invested center, will never reach his center. The being of man is an unsettled being which all expression unsettles. In the reign of imagination, an expression is hardly proposed before being needs another expression, before it must be the being of another expression (Bachelard, 2014, p. 230).

Esta dimensão inacabada, instável, que resiste à fixação, é também característica da prática do desenho quando compreendida como território. A noção de território do desenho remete, para um espaço em movimento — uma configuração provisória e permeável. Um território cuja definição muda consoante a prática que o habita.

Um exemplo elucidativo desta abordagem é o caso da artista Lucy Gunning (figura 2.1), apresentado por Kingston (2003). A sua prática amplia o desenho para o espaço envolvente, recusando os limites tradicionais do papel e do lápis. No seu trabalho, o desenho não se limita ao gesto gráfico, mas inclui a organização do estúdio, os objetos em circulação, os diferentes estados do projeto. Trata-se de uma prática que incorpora o quotidiano, os vestígios do pensamento, as ações aparentemente menores. O desenho torna-se então um campo expandido, onde a linha não é apenas traçada, mas também colocada, posicionada, sugerida. Como se afirma no texto: ‘placing things is a drawing’ (Kingston, 2003, p. 16).

Este modo de operar destaca-se pela sua imediaticidade, pela prontidão com que a artista responde às condições do seu contexto. O método, neste caso, não é imposto de fora, mas emerge da própria prática, adaptando-se às circunstâncias, revelando-se nas escolhas feitas no espaço de trabalho. Como se lê:

The artist’s actions within the studio were made with an unquestionably immediacy — a key attribute of drawing. Thanks to the photographic documentation and the simplicity, in practical terms, of what has occurred, the work is traceable (Kingston, 2003, p. 16).

Esta rastreabilidade — o facto de se poder seguir o pensamento através dos vestígios deixados — além de permitir aceder à sua construção, pode ainda ser usada para pensar o próprio fazer — e para imaginar modos alternativos de estar e agir no espaço artístico.

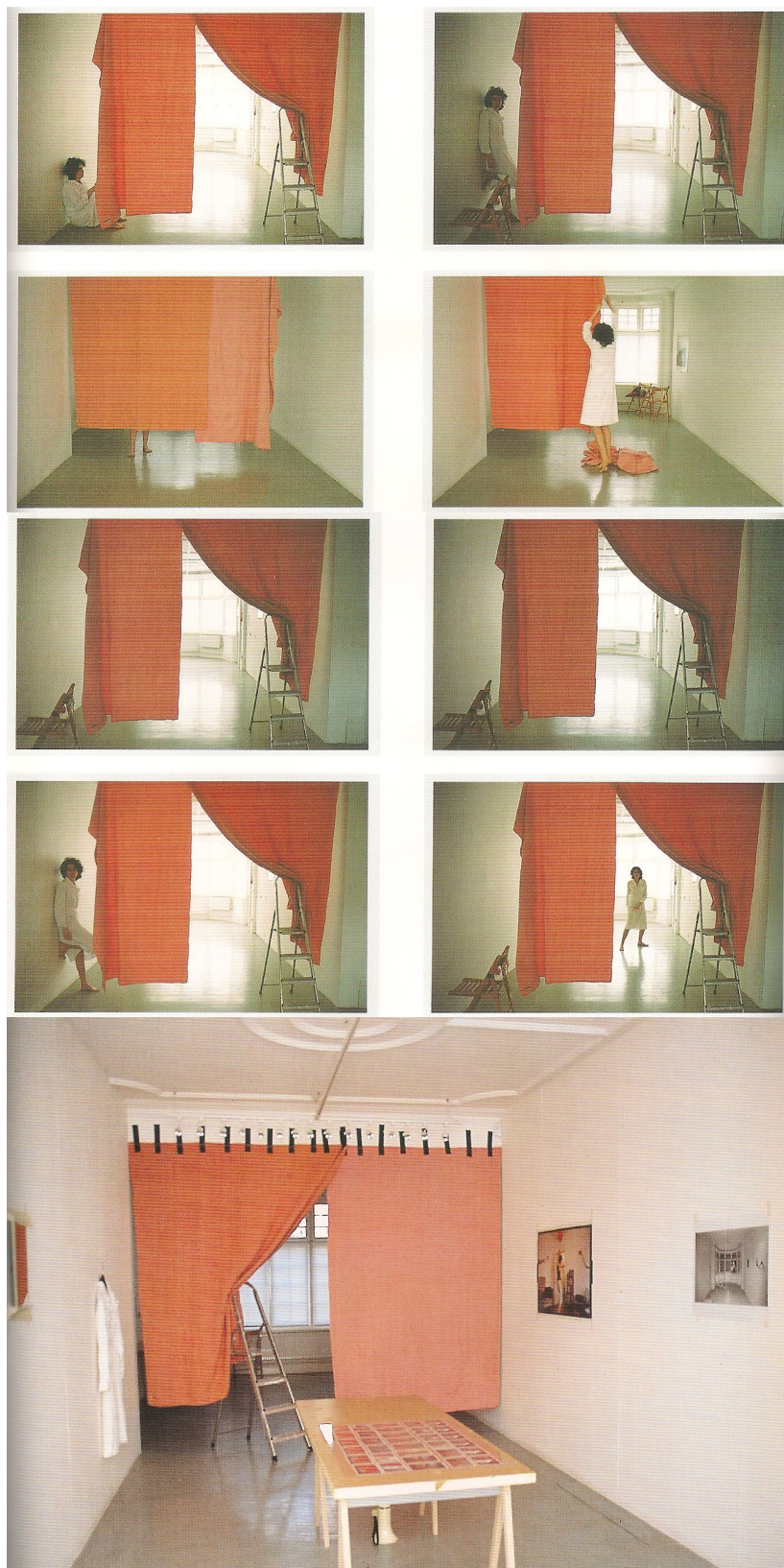


Figura 2.1: Lucy Gunning, *Blankets*, 2002.

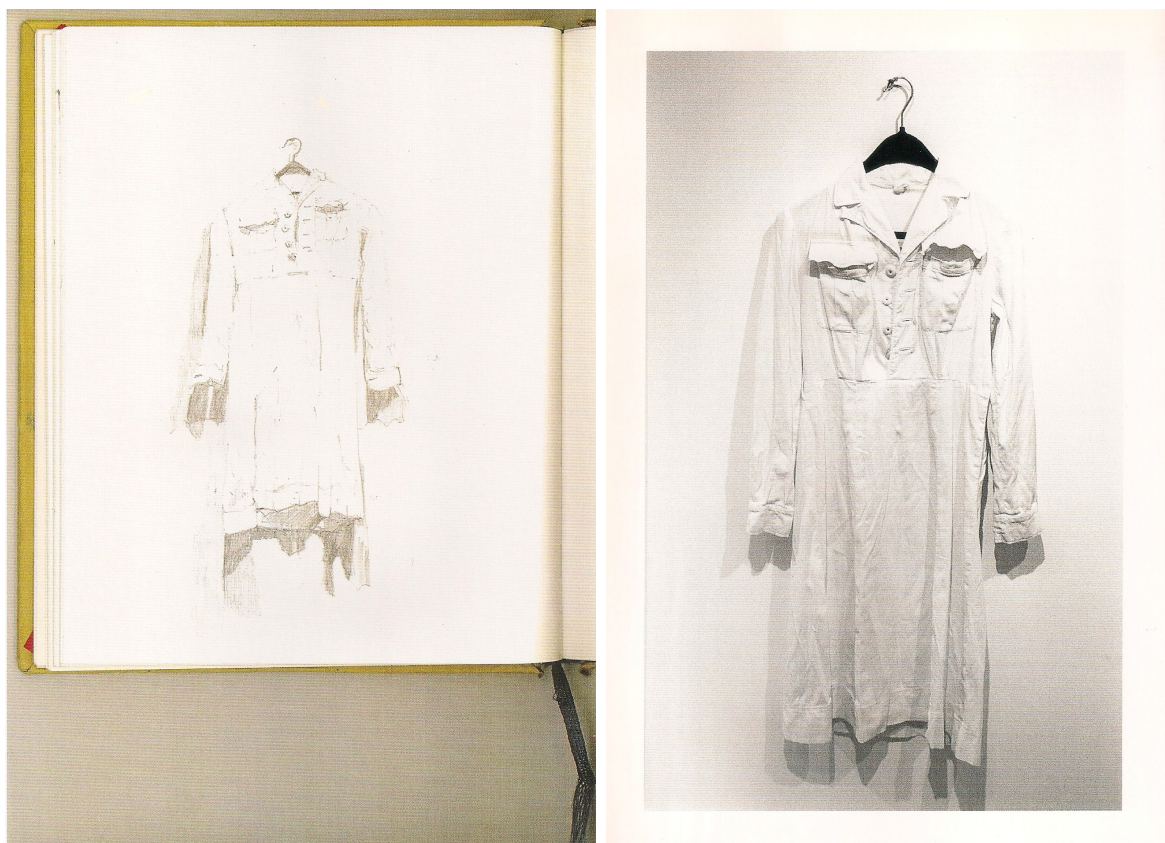


Figura 2.2: Lucy Gunning, *Dress*, 2002.

O gesto é direto, quase banal, económico e acessível (figura 2.2). A fisicalidade da ação, captada fotograficamente com a prontidão que caracteriza o quotidiano, inscreve-se como prática de desenho. Como é referido: *She was drawing: engaging with a cheap, everyday process which gave (almost) instant results that she could quickly react to* (Kingston, 2003, p. 16).

Esta a mobilidade dos critérios que definem o que é desenho afirma-se como condição produtiva, que permite à prática configurar-se sobre uma superfície ambígua — um território onde o desenho se reconhece na medida em que também escapa a qualquer definição unívoca.

Novas sintaxes, novos usos e aproximações — muitas vezes deslocadas do centro disciplinar — tornam visíveis qualidades antes desconsideradas. Ou, como observa Bachelard (2014, p. 231): *Sometimes, it is in being outside itself that being tests consistencies. Sometimes, too, it is closed in, as it were, on the outside..*

Seja nos gestos de autoimposição formal, como acontece com Claude Heath, na imediatividade processual observada em Lucy Gunning, ou na forma como a memória é convocada e habitada no trabalho de Rae Smith, o desenho evidencia-se, em todos os casos, pela sua

capacidade de corporizar o processo. Ele torna-se um elo imediato entre o pensar, o sentir e o mostrar. Nas palavras de Kingston (2003, p. 17): *Drawing manages to forge an immediate link between thinking, sensing and showing, and its ability to body forth the 'inmost life' in things.*

Deste ponto de vista, podemos aproximar-nos do desenho não como uma técnica ou uma disciplina estanque, mas como uma atitude, uma forma particular de habitar o seu próprio processo. E é justamente por isso que se torna importante falar nos modos do desenho — nas formas como ele se manifesta, se organiza e se reinventa, sempre em resposta ao seu contexto e às condições específicas de cada prática.

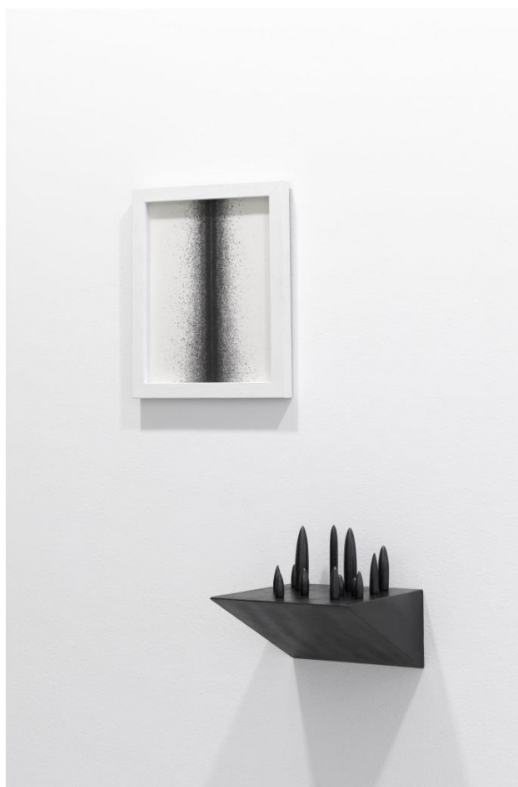
A linha, enquanto elemento gráfico, traz consigo essa mesma ambiguidade: é contorno e separação, mas também ponte e continuação. Pode delimitar um espaço ou sugerir um caminho. Pode nascer como traço e tornar-se plano, como se vê no trabalho de Diogo Pimentão (figura 2.3), cujos desenhos transportam o grafite para fora do papel, sobre superfícies muitas vezes dobradas ou rasgadas, ou como corpos escultóricos. Nesses trabalhos, o desenho deixa de ser apenas imagem: torna-se corpo, resistência material, presença volumétrica. A linha é, aqui, matéria-limite que se dobra, que se desdobra, que se transforma em forma.

No esforço de expandir a definição técnica de linha torna-se particularmente relevante o contributo de Ingold (2007, p. 21), que no ensaio *Lines: A Brief History* propõe uma analogia entre diversas práticas humanas a partir da sua afinidade estrutural com a noção de linha. Como afirma logo na abertura do texto: *What do walking, weaving, observing, singing, storytelling, drawing and writing have in common? The answer of course is that they all proceed along lines.*

Mais do que uma entidade visual fixada numa superfície, a linha é aqui entendida como comportamento: uma atitude em movimento, que se desenrola no tempo e no espaço; Que liga o corpo que a cria e o tempo em que ela acontece.

É no seu processo, que se pode entender uma reconfiguração da percepção. Merleau-Ponty (1999, p. 4), na *Fenomenologia da Percepção*, afirma que *a forma não é um dado imediato da sensação, mas uma configuração que se constitui progressivamente*. O desenho, assim compreendido, aproxima-se do acontecimento: algo que se dá numa duração específica, que emerge da fricção entre o gesto e a superfície, entre a percepção e o reconhecimento.

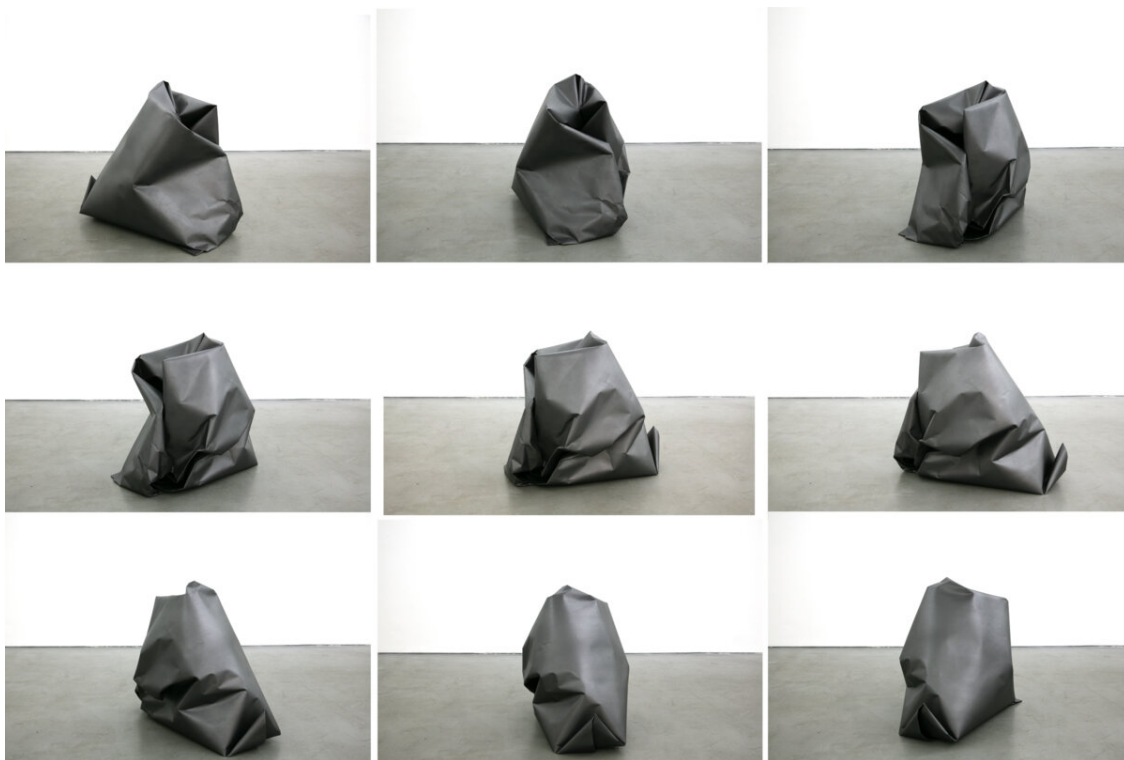
Neste sentido, a prática do desenho não se limita a representar, mas pode dar forma a outra coisa: pode deslocar-se para o campo da pesquisa visual e conceptual, explorando as zonas de indeterminação onde a percepção ainda não se fixou como imagem.



(a)



(b)



(c)

Figura 2.3: Diogo Pimentão. (a) *Ballistic (action)*, 2025. (b) *Lumen (intent)*, 2023.
(c) *Embrace*, 2012.

A linha, como propõe Tim Ingold, não segue um único caminho, mas cruza, desvia, contorna, e, nesse desvio, transforma. Deixa de ser apenas delimitação ou descrição para tornar-se um lugar de confronto entre superfícies e sentidos.

Estas expansões abrangem tanto a escala física do desenho ou à sua passagem para o espaço tridimensional, como também na operação dos planos do conceptual e do sensível. O desenho pode ser deslocado, reorganizado, fragmentado ou absorvido por práticas interdisciplinares, revelando a flexibilidade da sua estrutura. A superfície, tradicionalmente entendida como plano passivo de inscrição, adquire aqui um papel ativo: torna-se lugar de fricção, de articulação e de resistência entre corpo, pensamento e matéria.

Como escreve Ingold (2007, p. 43), *there can be no history of the line that is not also about the changing relationships between lines and surfaces*. A superfície não se limita a receber o gesto; pode também responder, resistir, moldar a forma da própria linha. O modo como o desenho se faz está intrinsecamente ligado a essa relação dinâmica.

É a partir deste entendimento que se pode falar de uma transposição do desenho: uma passagem que se dá não pela negação da sua identidade, mas pela sua abertura às múltiplas possibilidades de articulação entre intenção e desvio, entre forma e experiência. O cruzamento destas linhas — materiais, conceptuais, sensoriais — gera zonas de sobreposição, fricção ou afastamento.

Neste ponto do percurso, torna-se pertinente reconhecer dois modos distintos de conceber a percepção no contexto da prática do desenho. O primeiro, que podemos designar como objetivo, parte de um ponto de vista exterior e estabelece uma relação linear entre um ponto de partida (A) e um ponto de chegada (B). Esta perspetiva encara o desenho como projeto, no sentido mais tradicional do termo: uma ação orientada por um objetivo, concebida de antemão e executada segundo uma direção pré-determinada. A linha, aqui, guia o sujeito de forma funcional e teleológica, sustentando a ideia de um trajeto racional entre intenção e resultado.

O segundo modo, de natureza subjetiva, considera a percepção contextualizada pela experiência vivida. Neste entendimento, o percurso entre os pontos A e B não é apenas uma ligação funcional, mas uma travessia que se constitui no campo das ações. O trajeto, em vez de ser um dado, constrói-se na experiência do corpo que se move e percebe. A linha deixa de ser apenas um vetor de orientação e torna-se espaço habitado: passa a ser simultaneamente caminho e território percebido.

Neste quadro, o limite adquire uma dupla leitura. Por um lado, pode ser pensado de forma objetiva — como fronteira que separa duas zonas distintas, ou como condição imposta externamente que define um estado final como dado prévio. Por outro, o limite é

também moldado pela experiência subjetiva, que o habita, que contorna e reconfigura, na possibilidade de uma recontextualização. Quando o desenho é compreendido como prática processual, torna-se evidente que o seu desenvolvimento não resulta da mera execução de uma intenção inicial, mas da capacidade de estar com e dentro dos diferentes estados do problema. O corpo, a atenção, e a percepção vão-se ajustando às variações do fazer, abrindo espaço a novas formas de entendimento.

Fala-se da possibilidade de o limite não marcar necessariamente um fim; marca, antes, o momento em que o gesto muda de direção, em que o corpo reconfigura a sua posição, e em que o pensamento se permite ser interrompido. O limite, neste contexto, indica a possibilidade de o desenho se converter em processo: onde cessa de ser apenas representação e passa a afirmar-se como modo de existência.

É nesta linha de pensamento que a fenomenologia da percepção, tal como formulada por Maurice Merleau-Ponty, oferece uma base conceptual fundamental. Como afirma Merleau-Ponty (1999, p. 6): *A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.*

Neste sentido, as ações realizadas pelo corpo em movimento acabam por sustentar e determinar a percepção. Dentro do sistema anteriormente discutido, pode-se entender que a compreensão do processo está ligada a convenções anteriores, que são depois expandidas na relação corporal. Uma ideia anterior do desenho é então conectada ao corpo no seu processo. O gesto que desenha não é exterior à percepção, mas passa a constituir-se como campo de variação. Fala-se da possibilidade de, a cada instante do processo, uma perspectiva se alterar: transformar-se em função da posição do corpo, da intensidade do gesto, do grau de atenção ou da escuta ao material. Como escreve Merleau-Ponty (1999, p. 9):

O mundo que eu distinguia de mim enquanto soma de coisas ou de processos ligados por relações de causalidade, eu o redescubro ‘em mim’ enquanto horizonte permanente de todas as minhas cogitationes e como uma dimensão em relação à qual eu não deixo de me situar.

É nesta transitoriedade que reside a sua força, e é a partir dela que se pode pensar o desenho como modo de pensamento encarnado: uma prática que pensa com o corpo, o tempo e o espaço, na ligação entre estes pontos (Merleau-Ponty, 1999, p. 25):

Um campo visual não é feito de visões locais. Mas o objeto visto é feito de fragmentos de matéria e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros. Um dado preceptivo isolado é inconcebível, se ao menos fazemos a experiência mental de percebê-lo.

O desenho, nessa medida, não se desenvolve por saltos ou soluções abruptas, mas por aproximações sucessivas, por ajustamentos progressivos. Ele constitui-se como prática de transição — entre percepções, entre estados, entre ideias em movimento. Sendo que, este espaço vivido manifesta-se no tempo próprio de cada gesto: o tempo da mão, do olhar, da escuta tátil (Merleau-Ponty, 1999, p. 24):

Trata-se da própria definição do fenômeno perceptivo, daquilo sem o que um fenômeno não pode ser chamado de percepção. O 'algo' perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um 'campo'.

Essa janela temporal, vivida, conta também com a relação com o corpo, que define também onde começa e onde acaba uma linha, quando hesitar ou insistir, quando parar ou rasurar. Esta relação com o corpo pode traduzir-se numa autoimposição — porque afinal não existe corpo que não admita também um limite expressivo (Merleau-Ponty, 1999, p. 78):

Os movimentos do corpo próprio são naturalmente investidos de certa significação perceptiva, eles formam, com os fenômenos exteriores, um sistema tão bem ligado que a percepção externa 'leva em conta' o deslocamento dos órgãos perceptivos...

Neste contexto, a linha atua como operador entre duas dimensões fundamentais. Por um lado, ela projeta — funciona como vetor, como direção antecipada. Por outro, ela testemunha — registra o corpo em movimento. Cada traço, então, é simultaneamente presença e ausência: inscreve-se como marca visível e, ao mesmo tempo, convoca aquilo que permanece invisível — o antes e o depois do gesto, a memória da intenção e o desvio que a reformulou. Nas palavras de Merleau-Ponty (1999, pp. 113–114):

(...) a 'qualidade sensível', as determinações espaciais do percebido e até mesmo a presença ou a ausência de uma percepção não são efeitos da situação de fato fora do organismo, mas representam a maneira pela qual ele vai ao encontro dos estímulos e pela qual se refere a eles.

A motivação inicial, entendida muitas vezes como projeto ou problema a resolver, desdobra-se em múltiplas possibilidades. Desenhar, assim, é especular: ensaiar modos de existência do próprio processo, testar variações, construir conhecimento conjectural.

No âmbito deste projeto, o gesto criativo afirma-se ao estar disponível para ser deslocado — pela matéria, pelo acidente, pela variação do gesto. A criação não segue um percurso linear, mas constrói-se num movimento sinuoso, feito de avanços, recuos e reconfigurações constantes. Como escreveu Ingold (2007, p. x), *seguir uma linha é, em última instância, seguir uma vida.*

A linha, portanto, não é apenas um dado fixo, mas a expressão de um contexto: a continuidade de um movimento que liga o corpo e pensamento. É neste plano que podemos compreender a ideia de transposição - transpor, aqui, é permitir que a linha, ao ser traçada, desvie da intenção inicial, gere outras imagens, outros sentidos. É permitir que uma imagem nos leve a outro lugar — visual, conceptual — e deixá-la habitar os diferentes estados do problema. A transposição acontece quando o traço escapa ao plano inicial da ideia, e começa a dizer outra coisa — algo inesperado, que se assume como forma da sua existência; ou, ainda, quando essa aparência, inicial, ilude. Para seguir as palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 33):

(...) o ‘movido’, é deixar-se modelar por seu contexto. Na ilusão de Müller-Lyer, uma das linhas deixa de ser igual à outra sem tornar-se ‘desigual’: ela se torna ‘outra’, o que significa dizer que uma linha objetiva isolada e a mesma linha considerada em uma figura deixam de ser, para a percepção, ‘a mesma’.

2.1 O processo como construção do tempo

O processo é entendido aqui não como caminho pré-definido, mas como um campo de escuta e resposta — como um modo de pensamento incorporado. Em muitos dos trabalhos referidos, o processo é visível no próprio corpo da obra. Ele não é apagado no resultado, mas mantido à vista como parte da experiência estética.

Gomes (2020, p. 30), por exemplo, imprime imagens efêmeras através de técnicas que retardam o gesto, devolvendo fisicalidade a algo que se tornou digital e descartável. Como o próprio afirma: *o meu processo de trabalho é tentar fazer algo que hoje é quase anacrônico: imprimir uma imagem. Torná-la física*. Esse tempo prolongado do gesto é o que transforma o desenho em resistência à velocidade da imagem contemporânea. Ao desacelerar um processo que, no nosso tempo, é marcado pela rapidez e pela produção em massa de imagens digitais, o artista devolve à imagem o tempo da sua construção — o tempo do corpo que a faz.

As esculturas de contraplacado do projeto [seção 3.3](#), dialogam com este entendimento: inicialmente percebidas como linhas sobre a parede, revelam-se, ao ser contornadas, como corpos tridimensionais. A percepção muda com a posição do observador. Tal como nas obras de Pedro Gomes, há dois tempos de leitura: a distância que capta a imagem e a proximidade que revela o gesto, a matéria, o tempo ([figura 2.4](#))¹.

¹ Gomes (2020, p. 31): *Na nossa abordagem, ter dois momentos de percepção é algo que eu uso (a aproximação e o afastamento físicos do observador) como algo significativo.*

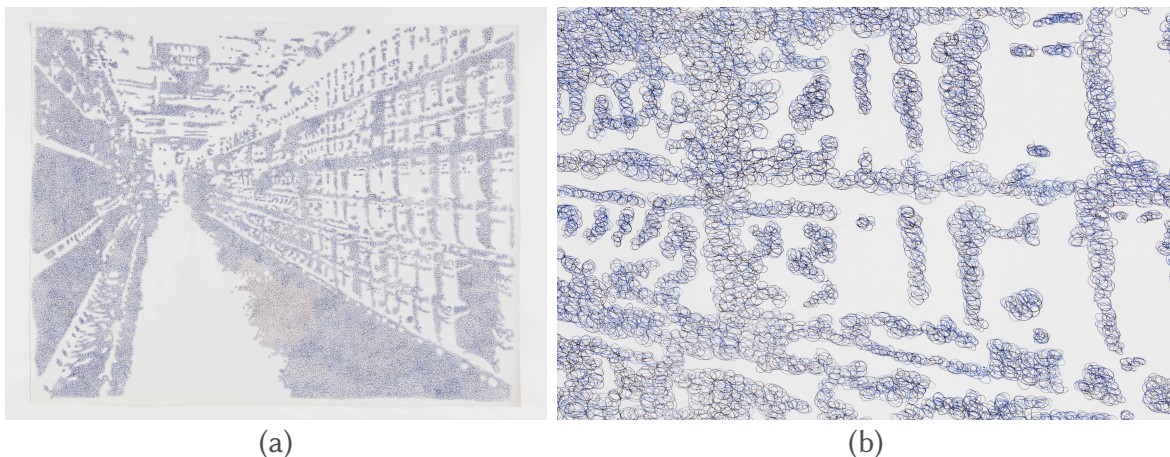


Figura 2.4: Pedro Gomes. (a) *De momento não estou, deixe mensagem após o sinal...*,
(b) *Pormenor*, 1996 (versão 2003).

2.2 Do desenho e da transposição

Na relação entre o processo e o desenho reconhece-se um espaço que pode ser visto como uma possibilidade de transposição. Trata-se de um espaço onde o desenho procura o seu sentido. A noção de transposição comporta uma certa ideia de mudança, de alguma coisa poder mudar de lugar, passar a ser outra coisa. Entre o risco e a forma, entre o plano e o volume, entre a ideia e o gesto.

No trabalho de Carlos Nogueira, encontramos um exemplo sensível dessa passagem. Em *Desenho de casa comprida de noite* (figura 2.5), a junção de madeira, papel e carvão sugere uma arquitetura íntima, um lugar entre a casa e o corpo. Ainda que tridimensional, o artista chama-lhe desenho — e essa nomeação é, em si, um gesto de transposição. Assim como no trabalho de Pedro Gomes (figura 2.6), onde o alumínio fundido carrega o traço da imagem impressa: *O alumínio aparece aqui como material de desenho. (...) Estas caras são desenho* (Gomes, 2020, p. 34). O desenho, ao transpor-se, torna-se transitivo. O processo não é apenas o meio de imagem, mas a imagem do meio em transformação.

Esta transposição não é apenas um elemento gráfico. Aponta para a capacidade de o desenho ir além do formato convencionalmente entendido, de trazer para o visível aquilo que ainda não é imagem, de passar a ser outra coisa. Acabando por referir, parafraseando Derdyk (2020), uma relação implícita na metodologia aplicada nas marcas gráficas ou na sua relação material.



Figura 2.5: Carlos Nogueira, *desenho de casa comprida com noite*, 2015/2016.

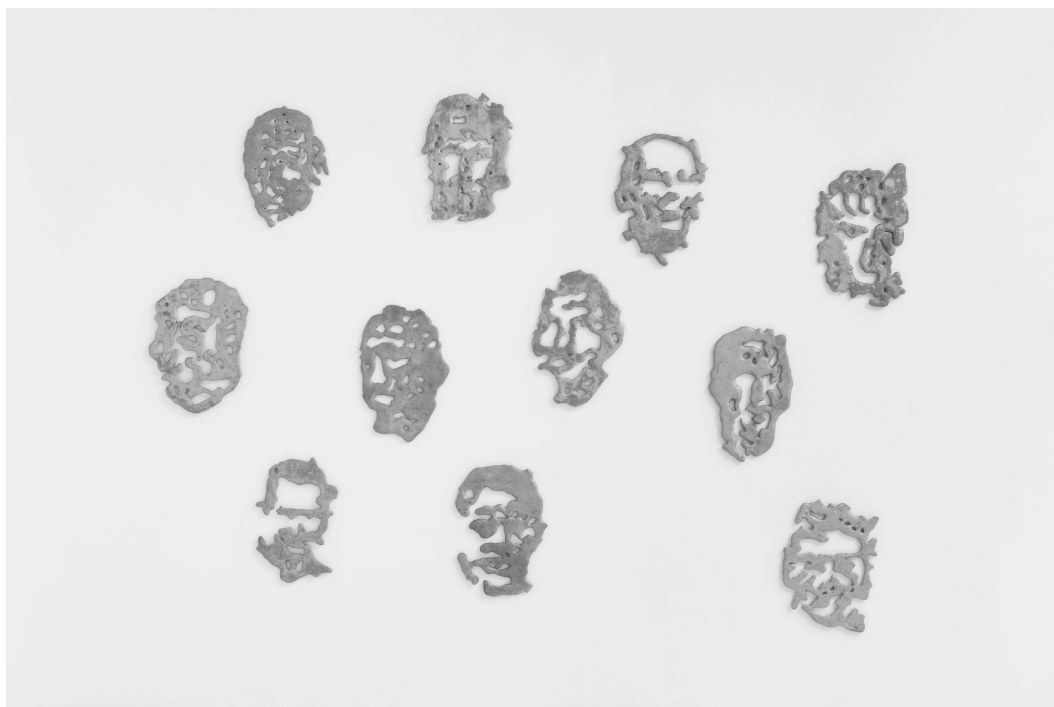


Figura 2.6: Pedro Gomes, *Sem título*, 1997.

2.3 Do desenho em potência

Entre limite e expansão, entre plano e corpo, o desenho é entendido como uma linguagem de transição. Refere-se um modo de operar, de ver e de tornar visível. Contém o tempo, revela o gesto, guarda a memória do processo e aponta para o que está por vir.

Como afirma Norman Bryson, o papel do desenho pode ser lido como ‘reserva’ — lugar de espera, campo de possibilidades. É nesse espaço, entre o que foi feito e o que ainda se pode fazer, que reside o potencial do desenho como prática crítica.

Desenhar afirma-se como uma forma de pensar com o corpo — uma maneira de estar no mundo e, ao mesmo tempo, de o reinventar. Esta relação expande-se, como refere Derdyk (2020, p. 46), para a relação física daquele que desenha com a própria percepção:

Tal como o instrumento é o prolongamento da mão, o mundo é o prolongamento do corpo. A relação física e sensorial que a criança estabelece com o desenho possibilita a experiência de novas realidades.

O desenho não é apenas um registo, uma imagem feita à mão; é antes um processo contínuo de descoberta, uma prática que nos liga àquilo que ainda não sabíamos que víamos. Quando desenhamos, abrimos a possibilidade de aceder a camadas subtis do problema, de perceber limites e a estrutura interna das coisas. Nesse sentido, o desenho é simultaneamente uma ferramenta de análise e um meio de projeção — pode tornar visível o que antes era impercetível.

A noção de percepção está comprometida com a noção de imagem. Esta propicia um feixe de significações do percebido. Podemos elevar o sentido do olhar e do desenhar à ideia de ‘fábrica de imagens’ ou então ‘fábrica de significações’.

O desenho não é mera cópia, reprodução mecânica do original. É sempre uma interpretação, elaborando correspondências, relacionando, simbolizando, significando, atribuindo novas configurações ao original. O desenho traduz uma visão porque traduz um pensamento, revela um conceito (Derdyk, 2020, pp. 73–74).

Segundo John Berger, o olhar precede o gesto— no desenho, esse olhar estende-se para o corpo, determinado pelo comportamento face ao visto e ao experienciado. É possível, portanto, pensar o desenho como um campo onde se ensaiam múltiplas possibilidades de ver e de representar, mesmo que estas sejam contraditórias entre si.

O desenho acontece constantemente. Sempre que reconhecemos um fluxo de sentido ou de informação sobre uma superfície. Esse gesto pode não ter qualquer vocação representacional, pode ser tão simples como um risco, um contorno ou uma mancha. E, ainda assim,

conter um mundo inteiro. Como defende Derdyk (2020, p. 88), *qualquer superfície riscada sugere que alguém passou por ali, casual ou intencionalmente* — são vestígios, rastros de uma presença, testemunhos de um pensamento em movimento.

A prática do desenho convida-nos, portanto, a um tipo de atenção mais demorada. A imagem desenhada — especialmente quando inserida num processo — ganha corpo, densidade e tempo. Esta ideia de tempo dilatado, de repetição e de construção paciente é central no método de trabalho.

Esse tempo é também o tempo da dúvida, da hesitação, do erro. O processo torna-se, então, um determinado período temporal onde se testam ideias. A imagem consequente não aparece como uma resposta final, mas como uma pergunta em aberto.

O entendimento do que o desenho pode ser, assume, uma forma de um questionamento contínuo — um exercício de reflexão sobre o seu corpo, sobre o conhecimento que dele pode emergir e sobre a sua própria natureza. Este processo é indissociável de uma perspectiva pessoal e sensível, mas está também aberto ao diálogo com outros modos de ver e pensar.

Nesse sentido, desenhar, é interrogar o próprio desenho: o que pode ou não ser considerado desenho, o que o constitui enquanto prática, e que limites se tornam visíveis no seu exercício. Através da identificação de elementos recorrentes, do reconhecimento de lacunas ou falhas, e da atenção aos desvios do processo, surgem novos pontos de partida. Ao explorar o próprio fazer, descobrem-se formas alternativas de significação e implicações inesperadas. Praticar o desenho torna-se, por isso, uma forma de experimentar contornos e restrições. É também um processo alimentado por outras práticas — visuais, conceptuais ou materiais — que contribuem para expandir os horizontes do desenho e o modo como este é entendido e vivido. O desenho — ou melhor, o processo de fazer imagens - é um percurso contínuo, onde cada etapa nos revela algo mais sobre o que vemos e sobre quem somos.

A prática e o processo enquanto modo de pesquisa

Neste capítulo, procura-se refletir sobre a prática artística — em particular, sobre o desenho — como modo de pesquisa, como um meio para pensar, experimentar, errar e insistir. O corpo do projeto não segue uma linha reta, mas desenha-se na fricção entre a tentativa, o retorno e a descoberta.

Desde o início deste percurso, houve a consciência de que o trabalho prático não deveria ser apenas produção com vista a um propósito estético. O objetivo era outro: construir uma prática coerente, que permitisse articular os conceitos de interesse através do fazer. Este modo de pesquisar, enraizado na prática de atelier e oficial, nos erros acumulados e nas pequenas variações, revela-se como um método aberto e mutável. Convocando a ideia de Leavy (2017, p. 191), que defende que (...) *as abordagens baseadas na prática dependem de processos gerativos em que a própria prática artística pode ser a investigação*¹. Ao longo deste capítulo, serão apresentados diferentes enunciados práticos, que sustentam esta ideia de prática enquanto investigação.

Ao falar de ‘modo de pesquisa’, fala-se de um compromisso com o processo — com o gesto reiterado, com a observação contínua, com a decisão de insistir numa ideia mesmo quando o seu resultado não é evidente. Assim, reconhece-se que ao longo do percurso em mestrado, o retorno a temáticas ou assuntos de interesse anteriormente explorados, é suscitado por um reconhecimento de novos motivos de interesse. Estes, podem passar pelas qualidades específicas de uma imagem, ou algo que aparenta ir além de um meio específico. Sendo a partir destes processos que surge o sentimento de progresso, quando acontece algo específico, e especialmente quando se consegue produzir trabalho daí.

¹ Tradução livre, citação original: (...) *these practice-based approaches rely on generative processes in which the artistic practice itself may be the inquiry.*

A repetição de temas, meios e formatos enquadra-se no reconhecimento de que o retorno a um mesmo motivo pode constituir uma ferramenta de aprendizagem e afinação do olhar. Voltar aos mesmos materiais é, muitas vezes, uma tentativa deliberada de ver melhor — de compreender o que cada processo permite revelar. Este gesto, aparentemente simples, é também uma forma de escuta do próprio corpo: a mão que regressa ao traço, o olhar que revê, o corpo que se ajusta, os limites que se transformam.

Inspirando-se no pensamento de Gilles Deleuze, entende-se que a repetição não deve ser confundida com redundância. Pelo contrário, ela torna-se motor de deslocamento e descoberta. Como escreve o autor, a repetição é não apenas a generalidade do hábito, mas a singularidade do acontecimento que escapa à representação: *and beneath the generalities of habit in moral life we rediscover singular processes of learning* (Deleuze, 1994, p. 25). Repetir não é reiterar o mesmo, mas criar condições para que surja o outro — para que o processo se reabra ao imprevisto.

Deleuze (1994, p. 22) propõe ainda que a aprendizagem não ocorre na mera imitação, mas no encontro entre um sinal e uma resposta:

The reproduction of the Same is not a motor of bodily movements. We know that even the simplest imitation involves a difference between inside and outside. (...) Learning takes place not in the relation between a representation and an action (...) but in the relation between a sign and a response (encounter with the Other).

Neste contexto, cada novo ensaio pode ser entendido como uma renovação da experiência — um deslocamento subtil, mas significativo, do modo como o corpo se relaciona com o traço, com o gesto, com a superfície. A repetição, assim concebida, dá forma ao tempo da prática e torna possível a emergência de outras possibilidades. Como refere Deleuze (1994, p. 23):

When a body combines some of its own distinctive points with those of a wave, it espouses the principle of a repetition which is no longer that of the Same but involves the Other — involves difference, from one wave and one gesture to another.

Esta visão aproxima o ato de desenhar do acontecimento: não se trata de ilustrar um conceito pré-definido, mas de o tornar visível ao longo do fazer. O processo não é a execução de uma ideia, mas a sua descoberta contínua.

Neste capítulo, propõe-se pensar a prática a partir de três dimensões que enunciam a repetição como ferramenta de afirmação e deslocamento:

O reencontro com o corpo, onde o método se confunde com a diferença — a repetição como campo de variação e transformação; o enunciado como condensador de um problema,

que organiza a ação e orienta a especulação crítica — um ponto de partida que é também lugar de abertura; a escolha e adaptação aos meios e materiais, não por convenção, mas por afinidade — uma forma de reconhecer, nos limites de cada técnica, o seu potencial expressivo.

Assim, a repetição torna-se o lugar onde a prática se reinventa e onde o processo se afirma como território de pensamento em movimento, sustentado pelas problemáticas que gera. Como escreveu Deleuze (1994, p. 267), *os problemas não designam uma ignorância a ser superada, mas caracterizam positivamente a natureza das ideias*. O problema, no contexto artístico, afirma-se como força geradora. Ao abordar cada exercício como um campo de possibilidades, o desenho passa a tornar-se método — modo de questionar, de transformar e de pensar um corpo.

3.1 Do regime entrópico do desenho

A partir do conceito de entropia — entendido aqui não como desordem absoluta, mas como esgotamento produtivo — investiga-se o modo como o desenho pode tornar-se lugar de reserva e repetição. Inspirado no pensamento de Robert Morris, o regime entrópico não finda a conclusão, mas um estado de latência, onde o gesto se repete sem garantir um fim, abrindo espaço à transformação.

Esta condição, acaba por ser motivo de preocupação em *Formulações em torno das faces de um paralelepípedo* (figura 3.1a). Neste caso, a escolha deliberada de omitir determinadas faces na representação de um paralelepípedo revela uma lógica de suspensão e sugestão — o que não se mostra organiza o que se vê.

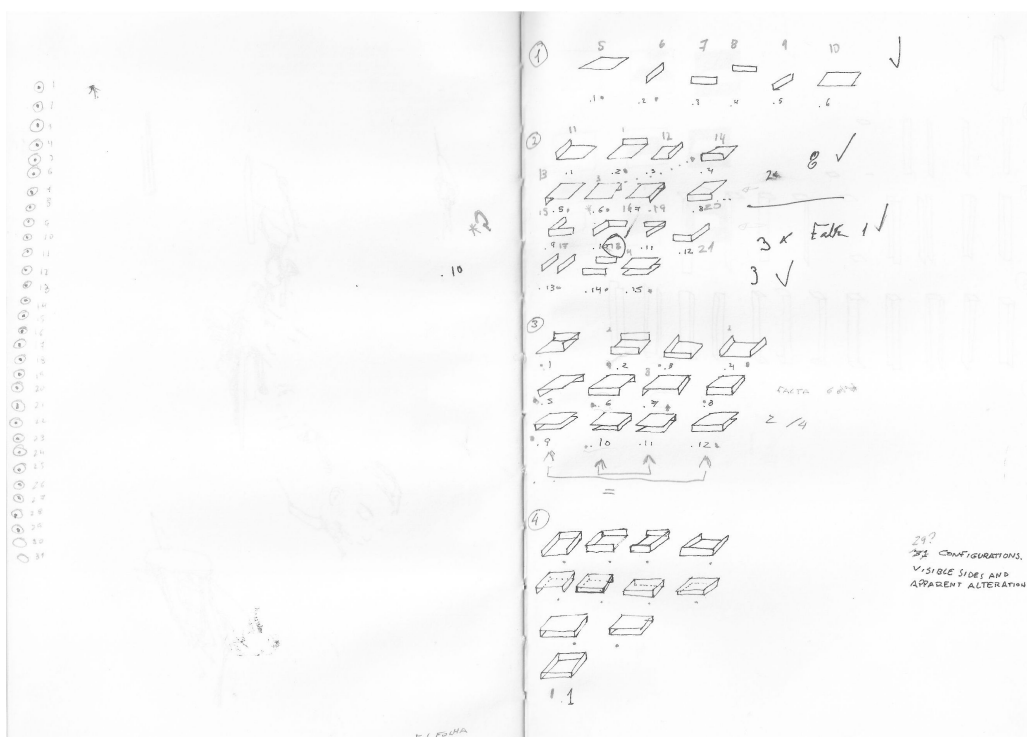
Neste caso, a atenção desloca-se para a relação entre o pensamento, o corpo e o ambiente dá-se sob a forma de restrição, podendo estas trazer mudanças para a experiência do desenho.

Com isto, a experiência e a percepção, do desenho, acabam por ser afetadas pelas questões materiais às quais é sujeito: na tradução do esboço para o desenho (figura 3.1b), onde a imagem aparentemente habita dois estados distintos do problema; ou na deliberada escolha de não repetir imagens; o contexto e as condicionantes do seu processo podem implicar a reserva na tradução da sua experiência.

Ao adotar uma metodologia ou conceito subentendido, o envolvimento e a interação daquele que faz o desenho destaca transformações aparentes. Os diferentes materiais, mudanças de contexto e de ferramentas que constituem a experiência do desenho, de forma mais alargada, podem influenciar o envolvimento e a interação.



(a)



(b)

Figura 3.1: Pedro Dias, 2024. (a) *Formulações em torno das faces de um paralelepípedo.*
(b) *Sem título.*

Este projeto visa também a construção de objetos tridimensionais que remetem para as leituras possíveis dos desenhos. Neste contexto, a transposição de matéria, abandona o material convencional do desenho e passa a ligar-se ao mesmo pela forma.

A imagem plena é recusada em nome da potência do fragmento.

3.2 Do corpo à paisagem

Nesta instância prática, parte-se de um exercício desenvolvido no âmbito do *Blended Intensive Programme* — uma proposta de observação da paisagem a partir de um ponto fixo, que convida o corpo a tornar-se eixo de orientação visual.

Inspirado nos métodos de L. B. Alberti (Brusaporci, 2020, pp. 59–60), o exercício assume a rosa dos ventos como estrutura organizadora do olhar, cruzando percepção visual, posição corporal e representação gráfica. As restrições espaciais — o alcance do braço, o limite da folha, os pontos cardeais improvisados — organizam a paisagem como possibilidade háptica. Aqui, o desenho não representa apenas o que se vê, mas o modo como se está no espaço, revelando uma simultaneidade entre corpo e contorno, visão e gesto.

O resultado é um desenho que habita o limite — da folha, do alcance, do visível — e traduz o espaço em função da experiência sensível de o habitar (figura 3.2).

3.3 Do objecto ao desenho e vice versa

O limite, no contexto do desenho, é uma noção que aparece cedo: é ensinado, quase intuitivamente, às crianças no gesto de desenhar dentro da folha. O papel estabelece um campo de ação, mas também um campo de tensão. Acaba por determinar o que está dentro e o que está fora; O que pertence ao gesto e o que escapa à sua intenção; Derdyk (2020, p. 52) assinala com clareza esta dualidade ao escrever que, no ato de desenhar, a criança começa a perceber *o dentro e o fora, o ‘eu’ e o ‘outro’, o campo da representação e o da realidade*.

Neste enunciado, parte-se de um problema gráfico: traduzir o movimento de um ponto dado, numa circunferência sobre o plano bidimensional (anexo I). A prática inicia-se na representação, passa pela construção tridimensional em madeira e cerâmica, e regressa ao desenho, num ciclo que espelha a lógica da montagem e da migração da imagem.

A construção da peça tridimensional — através de cortes, encaixes e revestimentos — é pensada enquanto projeto de desenho e desenho de projeto. A distinção entre estas duas categorias esbate-se, e a prática afirma-se como um território híbrido. A superfície da peça



Figura 3.2: Pedro Dias, *Sem título*, 2024.

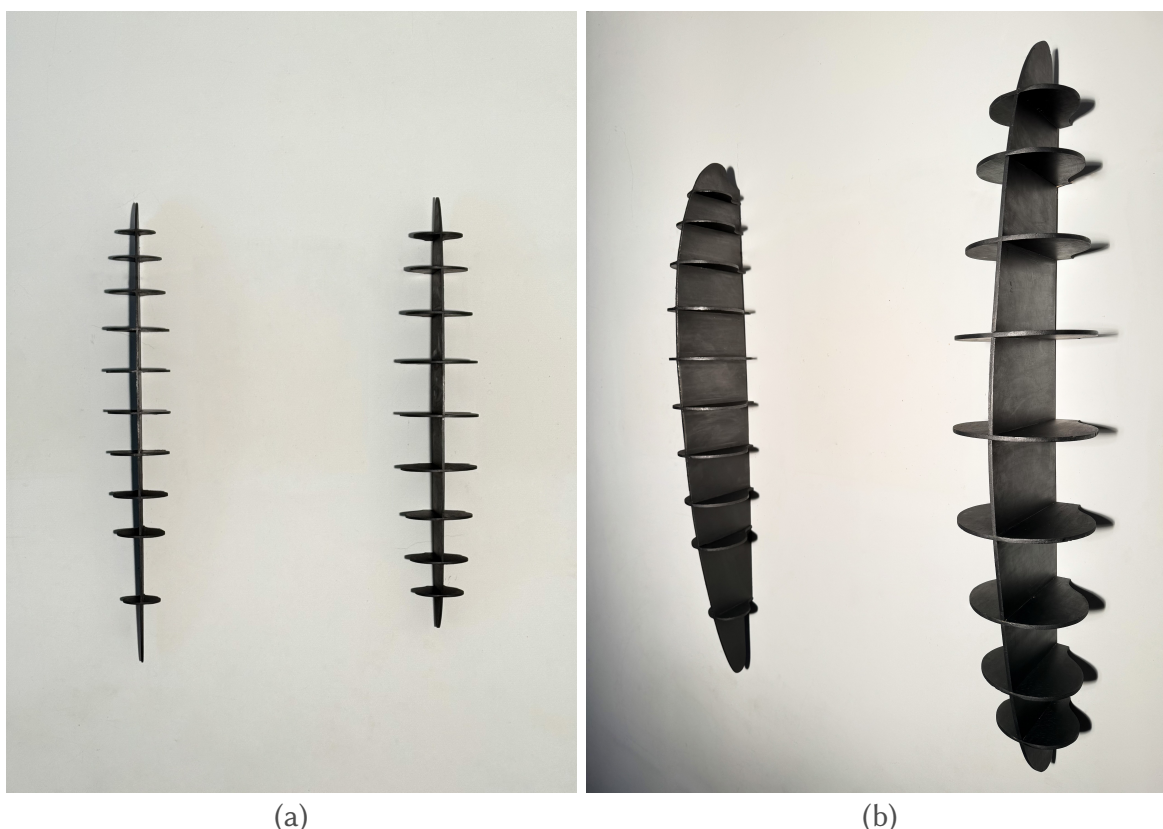


Figura 3.3: Pedro Dias, 2025. (a) *Linha e forma*. (b) *Sem título*.

— na inscrição dos cortes, no planeamento das etapas, no revestimento a grafite em pasta — transforma-se numa nova superfície de inscrição (figura 3.3).

Os desenhos realizados neste exercício abordam a anatomia de uma forma orientada por um sentido estrutural: procuram compreender e estudar as partes que a compõem. A lógica do desenho de contorno — isto é, do exterior para o interior — é aqui subvertida, com o objetivo de formular estruturas internas que orientem o comportamento e a forma externa da figura. Trata-se de construir uma compreensão geral das estruturas que se desenham.

Esses ensaios servem de investigação e aprofundamento da anatomia dessa figura: as diferenças traduzidas pelo movimento, as variações estruturais, as mudanças na disposição e organização — tudo isso contribui para a compreensão de uma anatomia abstrata (figura 3.4).

Fala-se também do desenho na matéria — aquele que se realiza nos gestos do corte, do encaixe e da montagem da peça tridimensional. Neste caso, o desenho é composto por planos que, ao serem montados, geram volume. É na interseção destes planos que o desenho se torna espaço habitado. A imagem migra entre suportes e estatutos, numa oscilação contínua.



Figura 3.4: Pedro Dias, *Sem título*, 2024.



Figura 3.5: Pedro Dias, detalhe de *Projeções*, 2024. Exposição no Lugar do Desenho.

Num caso de apresentação ², disposta como uma mesa de dissecação inspirada no *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg, organiza o processo como constelação. Mais do que um percurso linear, propõe-se uma montagem: cada fragmento — seja gráfico, tridimensional ou conceptual — contribui para um campo de investigação aberto, onde o sensível e o inteligível se entrecruzam. O desenho é, neste contexto, uma forma de pensamento em montagem (figura 3.5).

3.4 Do desaparecimento

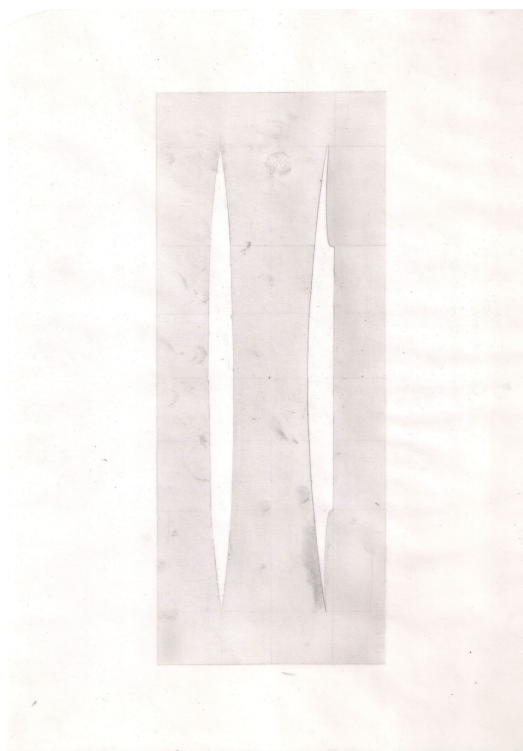
O foco recai sobre o processo de impressão manual em chapa de offset, enquanto prática que enfatiza a relação entre o tempo, o corpo, a matéria e a imagem. Um desenho inicial (figura 3.6a) — realizado a grafite sobre papel vegetal — serve de ponto de partida para uma série de provas transferidas para chapa, nas quais a visibilidade e a legibilidade da imagem são colocadas em causa. Mais do que procurar a fidelidade da reprodução, este exercício investiga como a imagem se transforma ao longo do processo, e como essa transformação é informada por variações manuais, físicas, materiais e temporais (figura 3.6b).

A impressão offset, tradicionalmente associada a processos industriais e comerciais de reprodução, envolve a transferência da imagem para uma superfície intermédia — geralmente um cilindro de borracha — antes de ser impressa na folha final. Este desvio técnico, que duplica o gesto e duplica a inversão da imagem, é também sentido no ateliê: o desenho, antes direto e frontal, passa agora por camadas de intermediação, de repetição, de distorção.

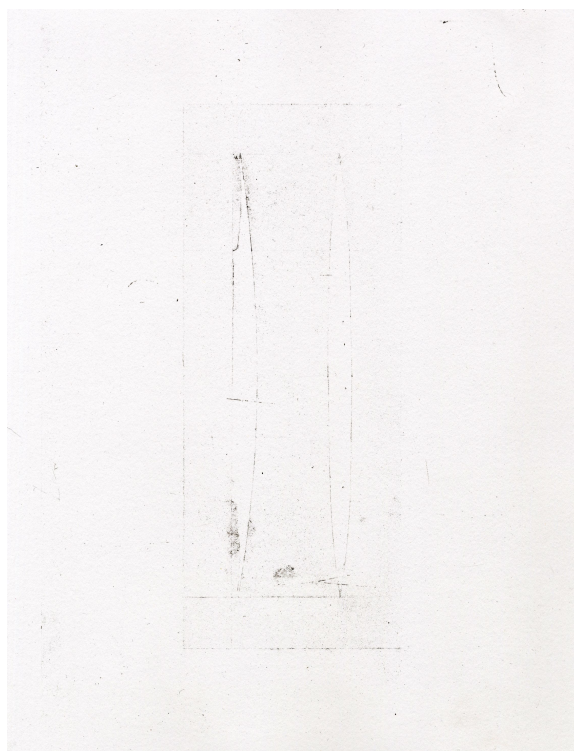
Quem trabalha com este meio lida com um conjunto desafiante de ferramentas e condições: as chapas sensíveis, as lâmpadas de arco e mesas de vácuo, exigem um controlo rigoroso e uma atenção constante. Pequenas alterações — na espessura da tinta, no tempo de exposição, na revelação da chapa — tornam-se determinantes. Como resultado, cada impressão é um acontecimento único, onde o corpo intervém como mediador entre técnica e imagem (figura 3.6c).

Diferente dos processos digitais, em que os meios-tons são gerados eletronicamente, aqui os meios-tons surgem da relação direta com o negativo, da textura do papel vegetal, da densidade do grafite, da resposta da emulsão à luz. Trata-se de um trabalho onde a matéria é manipulada com as mãos, em que os ruídos e falhas — que no contexto industrial seriam eliminados — são apropriados como elementos expressivos. O desgaste da tinta, as camadas sobrepostas, a acumulação ou ausência de pigmento, tudo contribui para uma imagem que se constrói a partir da exaustão, e não da precisão.

² *Projeções 2024*, exposição no Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende.



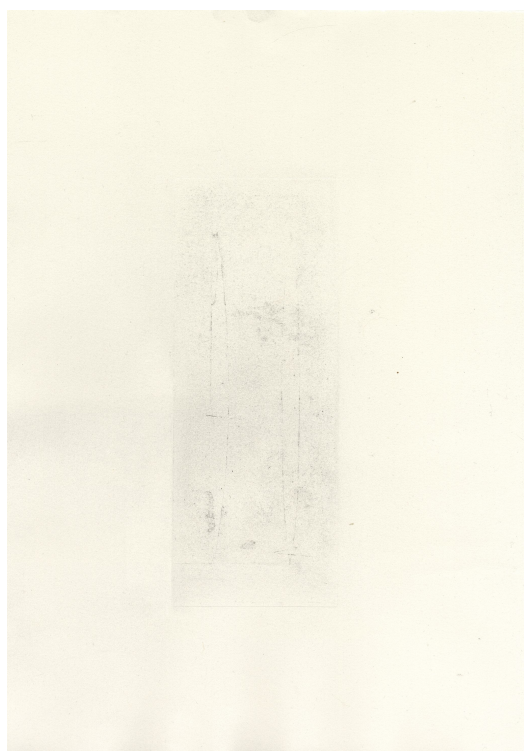
(a)



(b)



(c)



(d)

Figura 3.6: Pedro Dias. (a) *Sem título*, 2024. (b) *Schema*, 2025. (c) *Sem título*, 2025. (d) *Sem título*, 2025.

O interesse pela impressão monocromática, a preto e branco, não reside apenas na limitação cromática, mas na investigação dos seus meios expressivos. A ausência de cor dirige a atenção para os contrastes, para as nuances de cinza, para a espessura do traço, e sobretudo para a textura enquanto qualidade escultórica da imagem impressa. A prova impressa torna-se, assim, mais do que representação: é a inscrição de uma presença física, da pressa do corpo, da resistência do material.

A proposta de imprimir com tinta transparente intensifica essa lógica (figura 3.6d). Aqui, a imagem torna-se invisível até ser revelada por outro gesto — o polvilhar do grafite, que adere apenas onde houve impressão. A imagem reaparece como vestígio, como sombra, explorando o intervalo entre o visível e o latente. A linha, nesse contexto, já não é apenas marca, mas ausência que convoca uma presença futura.

Este processo encontra ressonância na obra *Proyecto para un memorial* (2005), de Oscar Muñoz (figura 3.7), onde o gesto de desenhar com água sobre placas de cimento quente resulta numa imagem que se desfaz no próprio ato da sua aparição. Surge, então, como um instante e desaparecimento, presença fugaz que se apaga à medida que emerge — um tempo da imagem que não se fixa, mas esgota-se no seu próprio fazer, e requiere de outro processo (neste caso, o documento gravado) para ser visível.

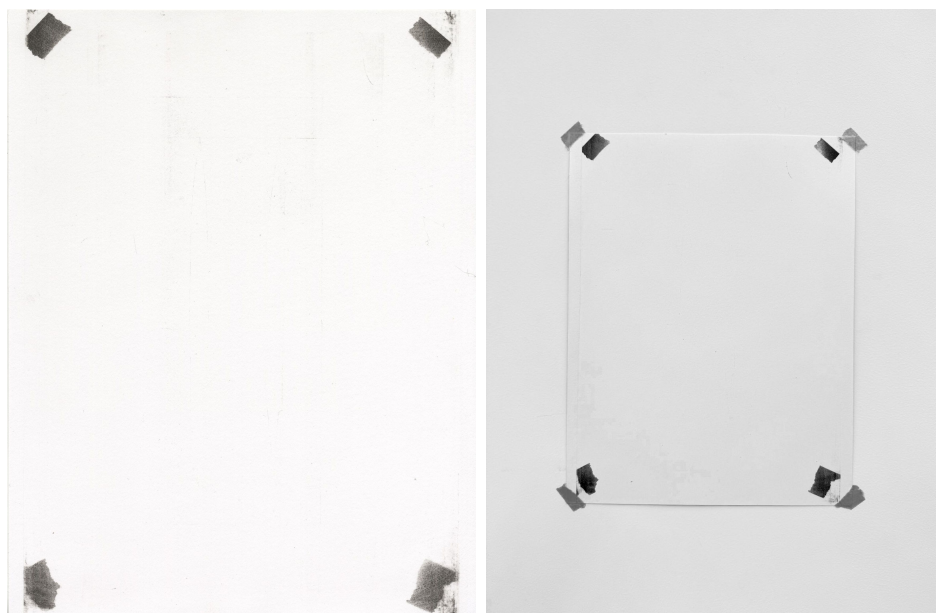
A transposição opera-se como mudança de enfoque: de um desejo de reprodução fiel da imagem para uma escuta sensível do processo que a transforma. A imagem, no seu limite, aproxima-se da gravura pela intensidade do gesto que a produziu. A repetição torna-se produtiva — não para garantir a cópia, mas para abrir espaço à diferença, à mutação.

Cada prova, cada desvio, cada erro técnico, torna-se então um momento de descoberta. A imagem não é estática nem definitiva, mas resultado de um corpo em ação, num processo de transformação contínua.

A prática da impressão manual offset, nesse sentido, não se limita à técnica: é uma forma de pensamento em movimento, onde o desenho encontra novas formas de existir — entre matéria e fantasma, entre gesto e desaparecimento (figura 3.8).



Figura 3.7: Oscar Muñoz, *Proyecto para un memorial*, 2005.



(a)

(b)

Figura 3.8: Pedro Dias, *Sem título*, 2025.

3.5 Da repetição, e da mudança

Este exercício expande alguns elementos recorrentes da prática de impressão manual, em particular da utilização da chapa de offset e do processo de revelação à mesa de luz. Procura explorar as potencialidades expressivas desta técnica, apropriando-se dos seus limites materiais — desgaste da tinta, marcas residuais, irregularidades — como fatores gerativos de imagem. Ao longo do processo, o exercício desenvolve-se em duas direções distintas, ambas fundadas na relação entre repetição e transformação.

3.5.1 Gradualmente

Esta abordagem, foi criada uma máscara quadrada com uma incisão central — gesto inspirado no corte de Lucio Fontana ³ — com o intuito de produzir uma imagem a partir da passagem de luz através dessa abertura (figura 3.9). Inicialmente, o desenho resulta do contraste entre o rasgo de luz (figura 3.10) e a opacidade do restante campo. No entanto, à medida que o processo se repete e a chapa, também a tinta, se esgotam — ou seja, quando a gordura da tinta passa a fixar sobre o desenho — a imagem transforma-se. O que antes era um rasgo de luz torna-se um quadrado completamente preenchido de tinta, denso e opaco, que é, gradualmente, levado à exaustão (figura 3.11). O desenho já não reside no corte, mas na textura irregular do próprio enquadramento. A repetição do gesto gera um novo comportamento do sentido visual da imagem. Resultado da restrição temporal no espaço de oficina, estas nuances acabam por ditar novos resultados (figura 3.12).

3.5.2 Da deslocação

Na segunda abordagem, a máscara adota uma configuração circular e é movida manualmente durante o tempo de exposição, em intervalos regulares de 10 segundos. Esta deslocação progressiva inscreve o movimento na própria imagem impressa. A sucessão de impressões revela as variações produzidas por esse gesto: a tinta acumula-se de formas diferentes, surgem zonas incompletas ou sobrepostas, e as imagens resultantes oscilam entre previsibilidade e acaso. Através desta operação, o processo manual torna-se visível, revelando uma sequência de texturas, intensidades e falhas que constituem, em si mesmas, um campo de interesse plástico (figura 3.13).

Ambas as experiências demonstram um aproveitamento da repetição do processo reprodutivo da imagem, onde o próprio fazer acaba por assumir diferentes atitudes perante as

³ Num gesto arrojado, a incisão de Lucio Fontana remete para uma ideia de espacialidade na pintura. A tela aproxima-se agora de uma noção de profundidade e tridimensionalidade, abandonando o campo convencionalmente ‘plano’ da pintura.

condições oficiais. A imagem não é estática nem definitiva, mas resultado de um processo em transformação contínua — onde o tempo, o corpo e a matéria intervêm como agentes de criação.

3.6 Ponta de dois bicos

Este exercício parte de uma peça escultórica construída manualmente em madeira, recorrendo ao torno, em partes sucessivas ([anexo II](#)). Antes da peça final, foram realizados pequenos ensaios em escala reduzida, que permitiram testar proporções, direções e relações formais. A forma resultante aproxima-se de uma lança: uma estrutura alongada, afiada, cuja orientação horizontal evoca a tensão do horizonte, que atravessa e separa o espaço.

Sobre a superfície da peça pretende-se aplicar grafite em pasta, conferindo-lhe uma aparência mineral e escura, semelhante à da mina de um lápis. Esta escolha não é apenas estética, mas simbólica: aquilo que normalmente serve para desenhar passa, aqui, a revestir o objeto, como se a matéria do traço envolvesse agora o volume. Aquilo que inicialmente se entendia como meio, torna-se um fim; o que servia para inscrever, passa a ser o corpo inscrito.

A proposta consiste em desenhar a partir desta peça, não para a representar, mas para investigar o modo como ela ocupa e separa o espaço, como define um limite, como se relaciona com o corpo. O desenho não é feito da peça, mas com ela — como se o gesto que lhe deu origem pudesse ser continuado graficamente. A linha, neste contexto, deixa de ser apenas contorno ou representação. Torna-se volume em potência, direção no espaço, tensão entre dois pontos.

Interessa perceber quando é que o desenho abandona a bidimensionalidade e começa a sugerir corpo, massa, matéria. Como se constrói, num desenho, a presença de algo que é afiado, alongado, denso? Que tipo de sombra ou peso, esse o corpo desenhado projeta? A linha do horizonte surge como ponto de ancoragem e de separação: o lugar onde a forma se posiciona, mas também onde se projeta para além de si mesma.

Mais do que representar a peça escultórica, pretende-se explorar o modo como esta pode questionar a própria ideia de desenho. A peça — afiada como um lápis, mas resistente como uma arma — remete para gestos ambíguos: inscrever ou perfurar, traçar ou atravessar. O desenho é, aqui, uma extensão da escultura, e a escultura, por sua vez, carrega dentro de si o gesto do desenho.

O que se propõe é, pois, um exercício em torno da ocupação do espaço pelo desenho — um desenho que já não está apenas no papel, mas que se insinua na matéria e se prolonga no olhar.



Figura 3.9: Lucio Fontana, *Spatial Concept 'Waiting'*, 1960.

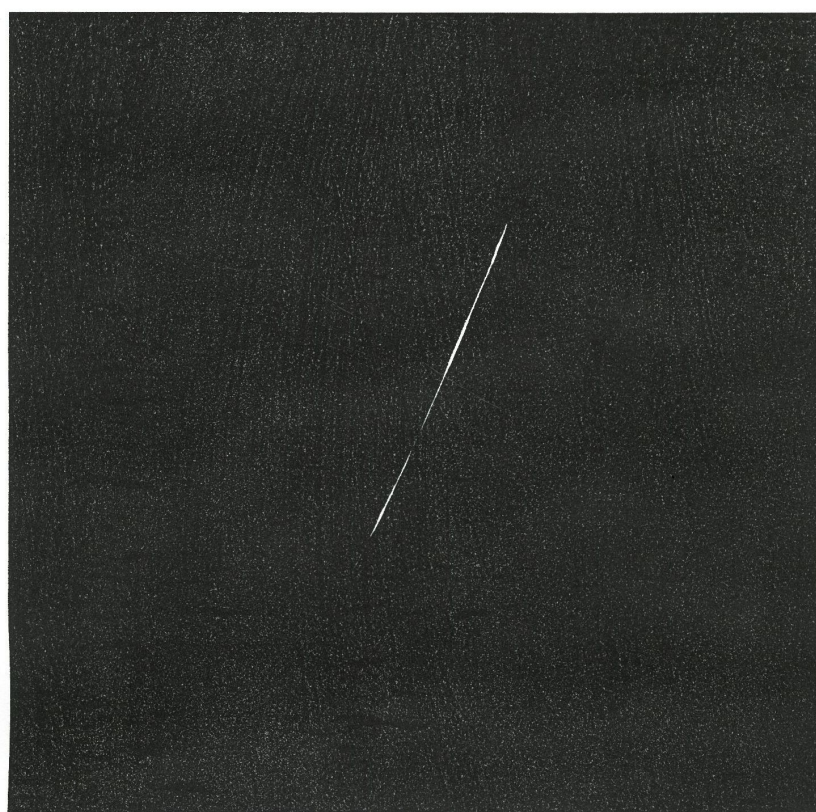


Figura 3.10: Pedro Dias, *Corte*, 2025.

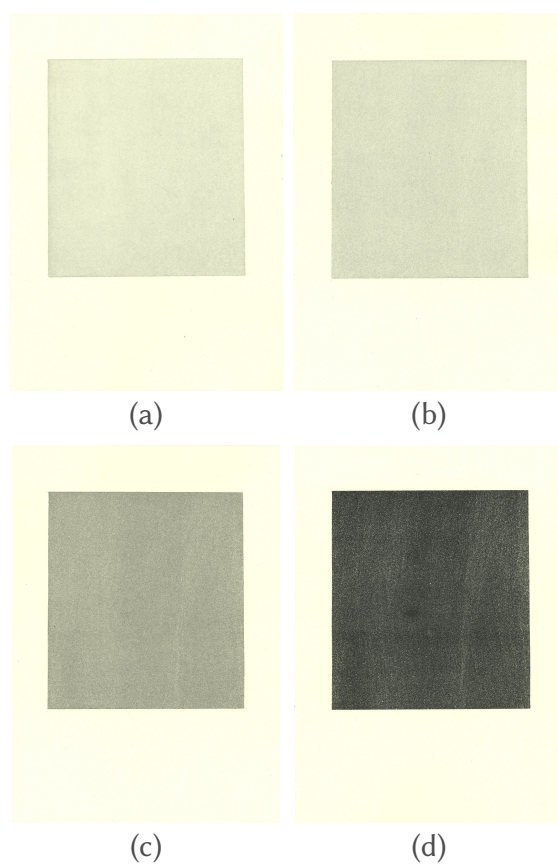


Figura 3.11: Pedro Dias, *Gradualmente*, 2025.



Figura 3.12: Pedro Dias, *Arrastamento*, 2025.

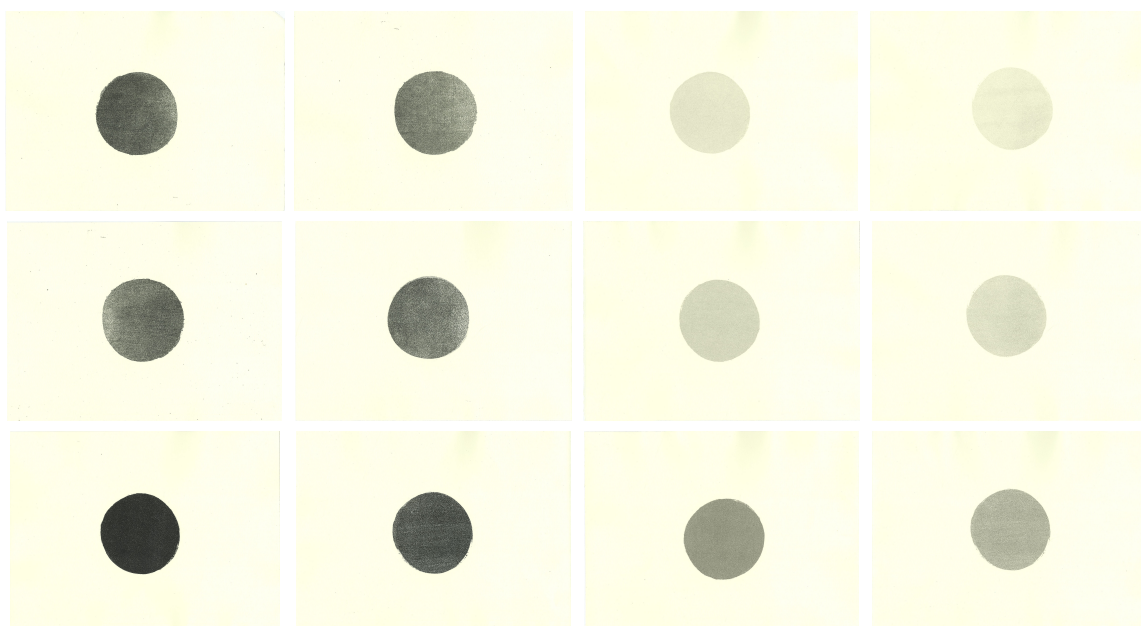


Figura 3.13: Pedro Dias, *Da deslocação*, 2025.

Considerações finais

Este relatório procurou, ao longo dos seus capítulos, articular e sustentar a prática do desenho entendido a partir do seu processo. Um pensamento do desenho que faz corpo com uma noção construtiva, e também, em torno do que existe à volta do desenho, que assume acima de tudo uma certa noção de fragilidade. Lida com uma noção do que vai além do percebido, daquilo que se vê, e parte também de uma prática exaustiva desta disciplina. Leva, por isso, a considerar aquilo que ficou por mostrar.

Assumindo, ainda, uma visão que suscita a futuras explorações e motivações. O desenho na sua relação com o espaço, com a arquitetura, que fica aquém do presente relatório, são aspetos que se consideram importantes explorar.

É na tensão entre a força desta mesma prática, que retorna aos motivos e leva o corpo a uma noção de exaustão, enquanto aponta alguma fragilidade, no que toca aos suportes, aos materiais, ou ainda à ideia desenvolvida, que se procura desenvolver o diálogo — pela sua atualidade, a significância do corpo e da identidade que, de resto, se vai construindo — afirma-se como prática inconclusiva, movida pela dúvida, o questionamento e a experimentação.

O modo como o desenho *se faz*, e ainda, a possibilidade de pensar a expansão do seu entendimento para aquilo *que faz*, refere-se a possibilidade de situações inesperadas, ao acidente e a novas formas de entendimento.

Muito sustentado na ligação ao processo, do movimento, do corpo que transporta consigo essas partes, acaba por refletir essa mesma inquietação do que sai fora do desenho, o que o constringe e delimita. Remete também para o que acaba por lhe ser residual, ou pelo que fica latente, num estado potencial.

Esse trajeto, essa ideia de linha que habita o espaço, acaba por referir uma ideia física, como percurso de cuidado e da atenção, apontando para uma possível mudança de estados — de perceção, de matéria, de intenção — que nos fala também do que vai para além da ideia inicial e a subsequente concretização. Admite-se essa mesma postura, uma forma de se colocar em frente ao trabalho.

Os diversos enunciados que aqui constam acabam por marcar esses momentos importantes, ou também as decisões importantes, que podem levar a uma ideia daquilo que o desenho representa, onde ele acaba e sobretudo, por abrir espaço à questão e à comunicação.

Consequente da reflexão aqui colocada, uma ideia de desenho expansivo, de um desenho fora de si próprio, entre o conteúdo do desenho e o que está contido em si, serve de motivação para a investigação e futuros pontos de partida que serão tidos em conta, além da prática em atelier.

Tomando partido das referências que constam ao longo do relatório, o projeto foi-se aproximando a uma conceção do desenho enquanto prática crítica e especulativa. Tornando-se meio de descoberta, espaço de formulação de questões, lugar de resistência à resposta imediata. O gesto desenhado foi assumido como hipótese — uma linha que se forma, se interrompe, se refaz.

Os gestos, os materiais, as hesitações, as decisões —permanecem em aberto, disponíveis para ser retomados e reenquadrados noutras circunstâncias. Porque o desenho, na sua essência, continua a acontecer, cada vez que nos aproximamos desse horizonte.

Referências

- Bachelard, Gaston (2014). *The Poetics of Space*. Penguin Books. ISBN: 978-0-14-310752-1 (ver pp. 26, 27, 29).
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books. ISBN: 978-0-14-103579-6 (ver p. 4).
- Brusaporci, Stefano (dez. de 2020). «di varii instrumenti per misurare con la vista» [“on Various Instruments to Measure with Sight”]. Notes on the Architectural and Urban Survey in the Renaissance». Em: *diségno* 7, pp. 57–68 (ver p. 45).
- Butler, Cornelia H. (1999). *Afterimage: Drawing Through Process*. Museum of Contemporary Art, The MIT Press. ISBN: 0-262-52262-4 (ver pp. 5–7, 11, 12).
- Copón, Miguel, Juan José Gómez Molina e Lino Cabezas (2005). *Los Nombres Del Dibujo*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-2271-2 (ver p. 10).
- Danto, Arthur C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press. ISBN: 0-691-01173-7 (ver p. 5).
- Deleuze, Gilles (1994). *Difference and Repetition*. Trad. por Paul Patton. Londres: The Athlone Press. ISBN: 0-8264-5957-9 (ver pp. 42, 43).
- Derdyk, Edith (2020). *Formas de pensar o desenho: desenvolvimnto do grafismo infantil*. Ed. por Panda Educação. 3ª ed. São Paulo: Panda Educação. ISBN: 978-65-88457-01-6 (ver pp. 4, 9, 26, 36, 38, 39, 45, 69).
- Fried, Michael (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Nova edição. University of Chicago Press. ISBN: 978-0-226-26319-9 (ver pp. 11, 16).
- Gombrich, Ernst Hans (1982). *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial*. Phaidon Press Limited. ISBN: 0-7148-3243-X (ver pp. 23–25).

- Gombrich, Ernst Hans (1991). *Topics of our time: comments on 20th century issues in learning and art*. Nova. Londres, Inglaterra: Phaidon Press Limited. ISBN: 0-7148-2791-6 (ver pp. 4, 22, 23).
- Gomes, Pedro (2020). *Encontro às Cegas*. Documenta. ISBN: 978-989-9006-30-0 (ver pp. 35, 36).
- Harrison, Charles e Paul Wood (1992). *Art in Theory, 1900–1990 — An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers Inc. ISBN: 0-631-16575-4 (ver p. 4).
- Hernandis, Bernabé (2015). *Do ensaio à investigação: textos breves sobre a investigação realizada no âmbito do doutoramento*. 1ª ed. Caldas da Rainha: Edições ESAD.cr/IPL. ISBN: 978-989-96914-5-2 (ver p. 10).
- Ingold, Tim (2007). *Lines: A Brief History*. Routledge. ISBN: 978-0-415-42427-1 (ver pp. 30, 32, 34).
- Julliard, Julie Enckell, Mel Bochner, Jeremy Harrison e John Tittensor (2015). *Towards visibility: exhibiting contemporary drawing 1964-80*. Paris Vevey: Roven éditions Musée Jenisch Vevey. ISBN: 978-2-918450-27-6 (ver p. 17).
- Kingston, Angela (2003). *What is drawing? Three practices explored: Lucy Gunning, Claude Heath, Rae Smith*. Black Dog Publishing Limited. ISBN: 1-901033-14-7 (ver pp. 5, 24–27, 29, 30).
- Leavy, Patricia (2017). *Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches*. The Guilford Press. ISBN: 978-1-4625-1438-0 (ver pp. 2, 41).
- Merleau-Ponty, Maurice (1999). *Fenomenologia da Percepção*. Trad. por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes. ISBN: 85-336-1033-5 (ver pp. 30, 33–35).
- Serra, Richard (1994). *Writings/Interviews*. University of Chicago Press. ISBN: 978-0-226-74880-1 (ver pp. 7, 10).
- Smithson, Robert (1979). *The writings of Robert Smithson: essays with illustrations*. New York University Press. ISBN: 0-8147-3395-6 (ver p. 12).
- TRACEY (2007). *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*. I.B. Tauris & Co Ltd. ISBN: 978-1-84511-533-3 (ver p. 10).

Vieira, Joaquim Pinto (1995). *O Desenho e o Projeto São o Mesmo? Outros textos de desenho*. Ed. por FAUP - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. ISBN: 978-972-9483-13-4 (ver p. 16).

Anexos

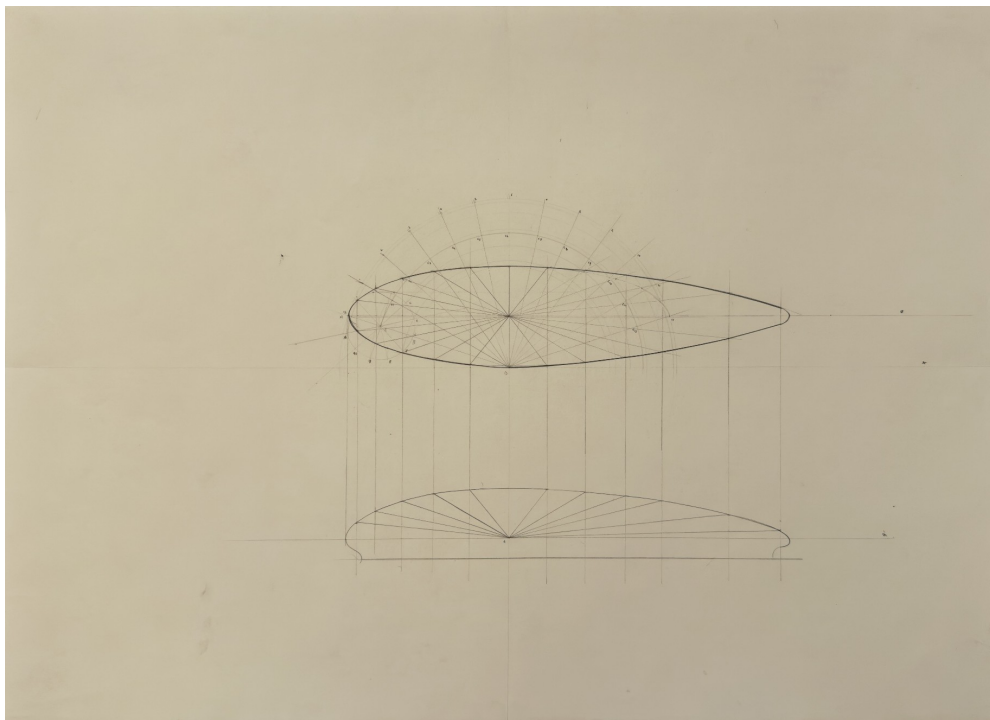
Do objecto ao desenho e vice versa

A [figura I.1](#) trata desenhos e diferentes formas de processo que acabam por motivar o presente projeto.

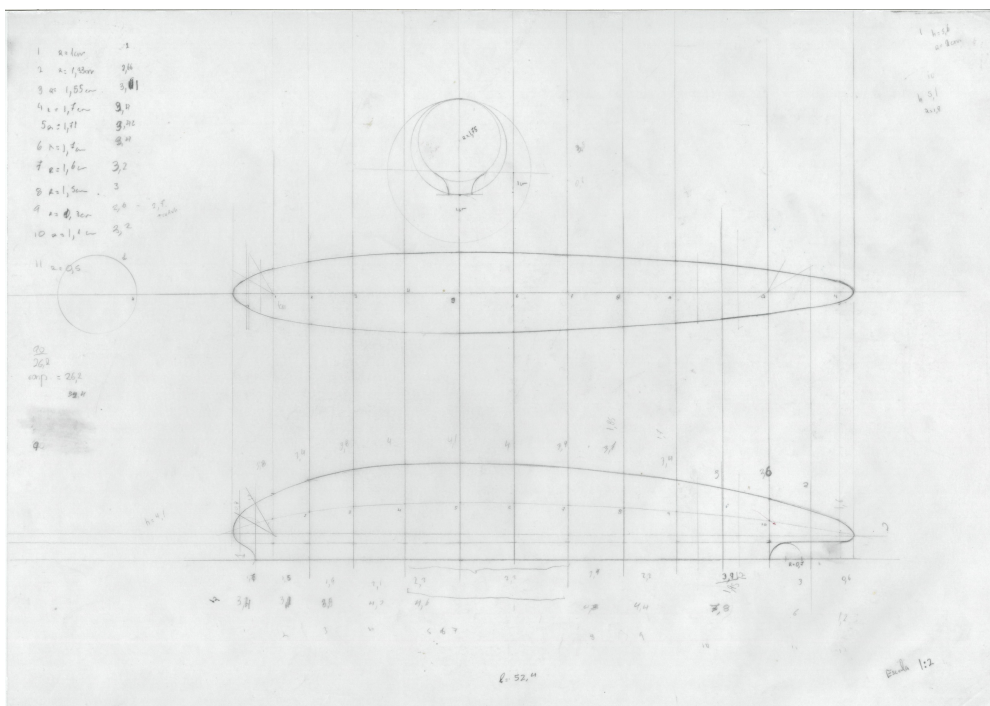
Toma-se partido de um exercício autoproposto a partir da representação da hipocicloide de um determinado ponto de circunferência que roda dentro de um outro círculo diretor. Diferentes interpretações pessoais deste exercício levam ao desenvolvimento e conceção de desenhos que habitam o espaço.

As problemáticas desafiantes que surgem no trabalho com cerâmica, no tratamento da matéria e nos cuidados que levam a novas formas de entendimento, resultantes de processos incertos ([figura I.1d](#) e [figura I.1e](#)) bem como a procura por novas soluções. A construção da peça em cerâmica na técnica de lastra, mostra-se desafiante na aproximação à forma desejada. As partes cedem, dando lugar a um novo conjunto de configurações que derivam do todo inicialmente projetado. Este aparente desvio de significado surge num momento reestruturação da abordagem a tomar. Em seguimento ao contacto com o espaço oficial de cerâmica, dá-se a oportunidade de trabalhar este motivo num outro contexto. Desta vez, no contexto da oficina de madeiras, dá-se uma reaproximação da lógica construtiva: a linha sugere o contorno configurador da forma, que virá a ocupar o espaço no encaixe e na construção ¹. Numa variação da forma ([figura I.1f](#)) dá-se a oportunidade de criar um conjunto de peças que dialogam com as características do exercício inicialmente proposto, mencionadas também no capítulo em conta. Trata-se de um processo elaborado de corte, afinação e acabamentos, que procuram garantir a fisicalidade do desenho, trazido agora para o espaço tridimensional.

¹ Derdyk (2020, p. 31): *A linha é geralmente entendida como contorno, elemento configurador subordinado à forma.*

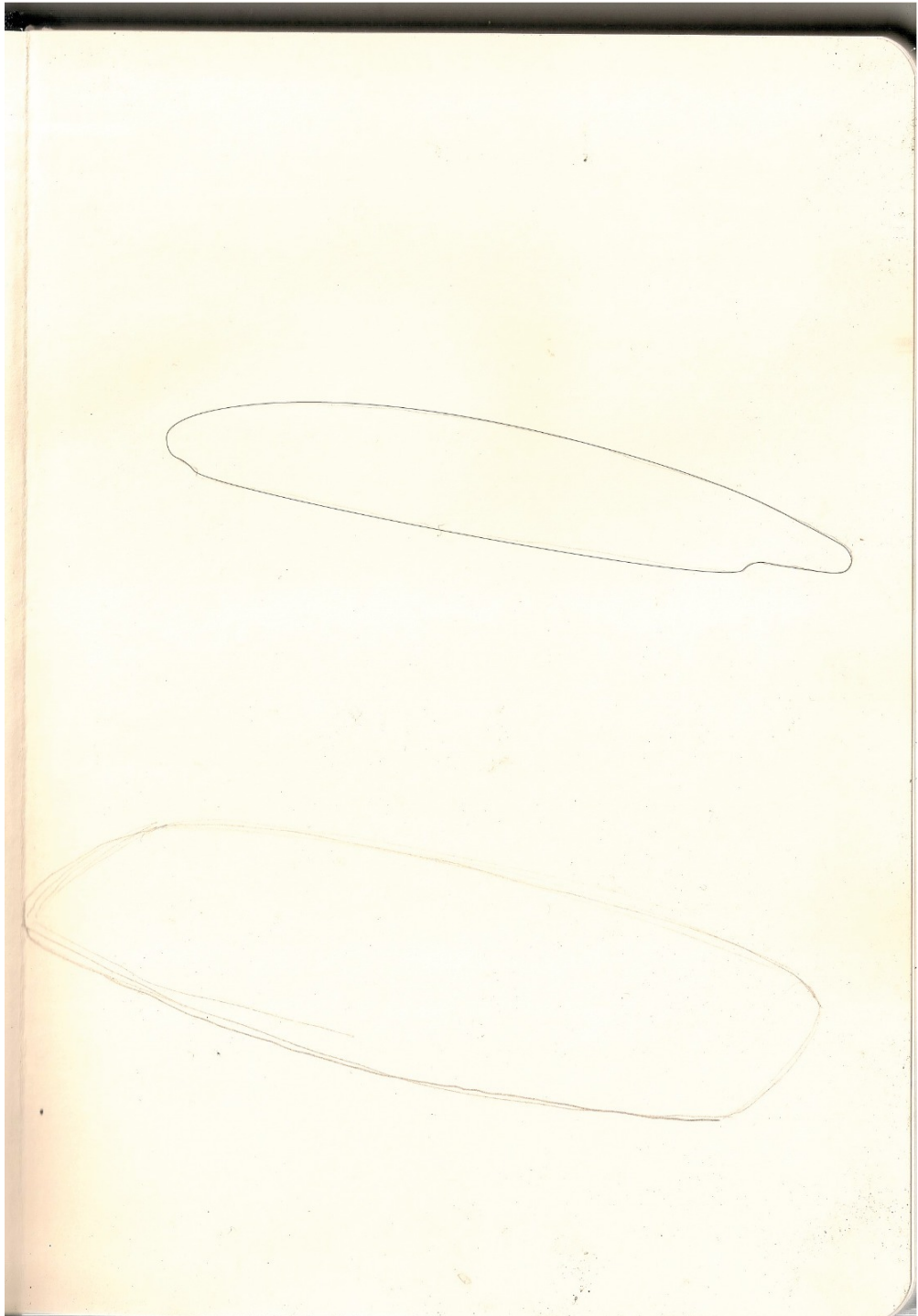


(a)



(b)

Figura I.1

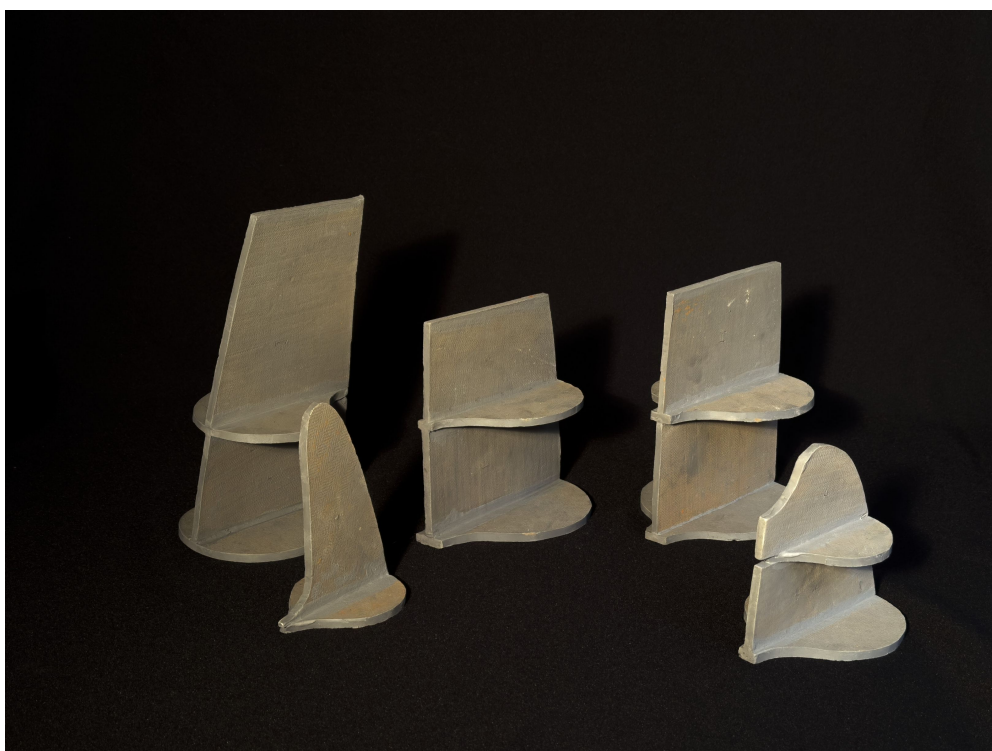


(c)

Figura I.1



(d)



(e)

Figura I.1



(f)

Figura I.1

Ponta de dois bicos

Este projeto, em fase tardia de desenvolvimento, remete para o primeiro momento de contacto com o torno mecânico de madeiras ([figura II.1a–e](#)), assim como o torno mecânico de metais ([figura II.1f](#)). Este dá-se pelo desejo de trazer uma nova escala aos elementos do desenho, conferindo-lhes uma relação com o corpo e com o espaço.

Numa fase inicial, as experiências em pequena escala garantem a familiarização e o desenvolvimento de competências nos processos de produção oficinais. Marcando ainda novas aproximações de significado ao projeto em conta, estas expandem-se para novas tecnologias, como é o caso do torno de metais, cujo uso tem como objetivo maior rigor e flexibilidade de escala.



(a)



(b)

Figura II.1



(c)



(d)

Figura II.1



(e)

Figura II.1



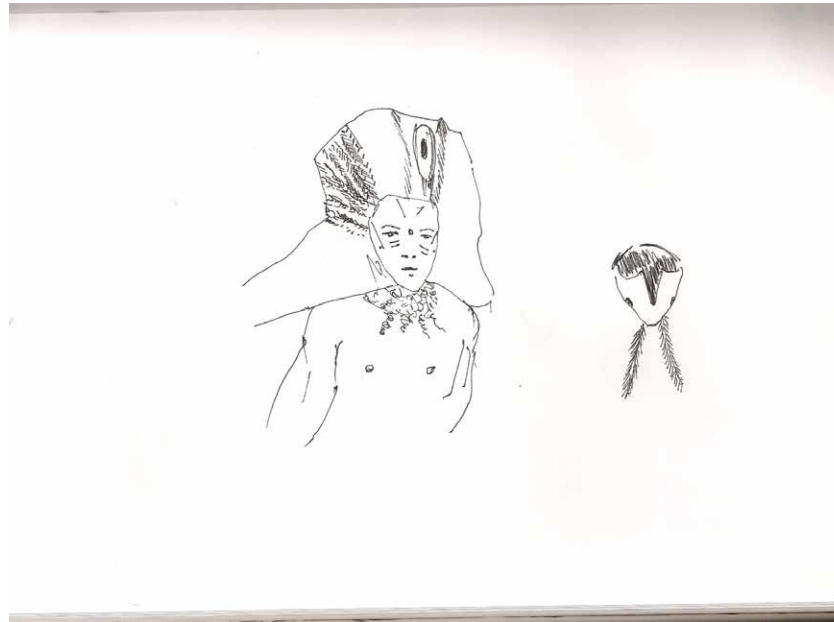
(f)

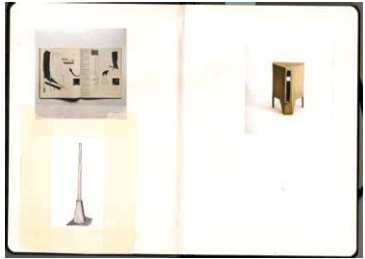
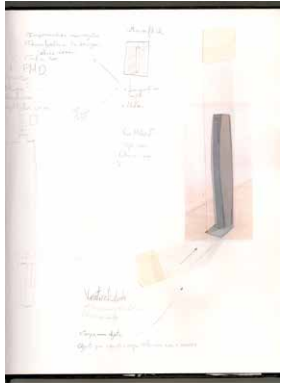
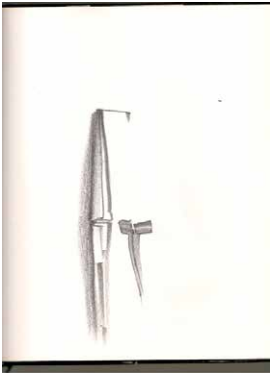
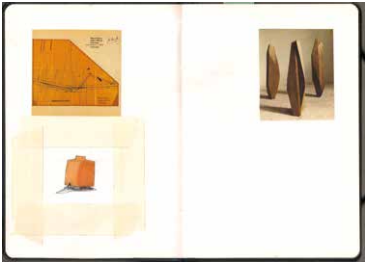
Figura II.1

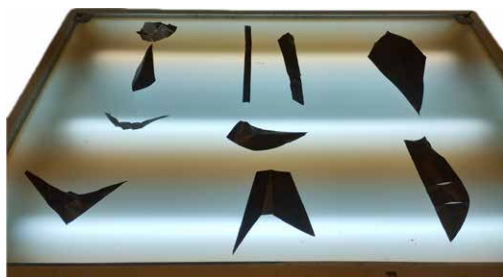
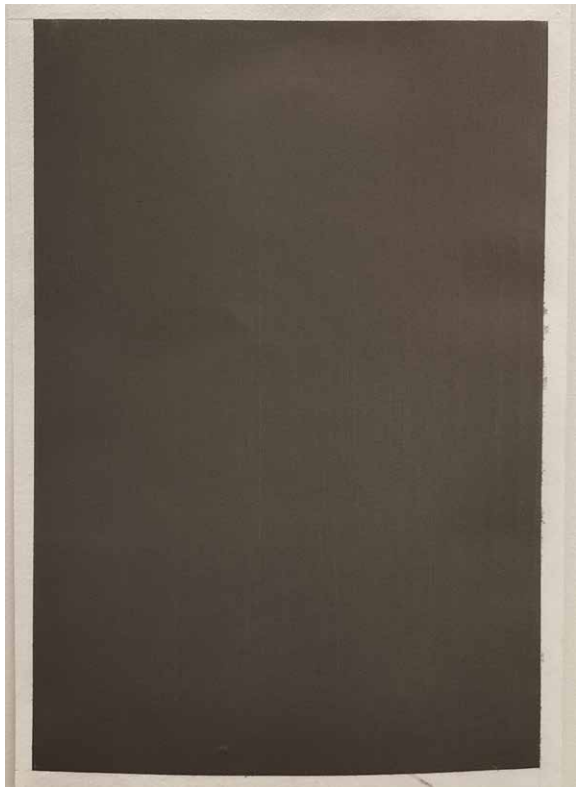
Livro de projeto — Volume I

Mirror Identity Drawings.

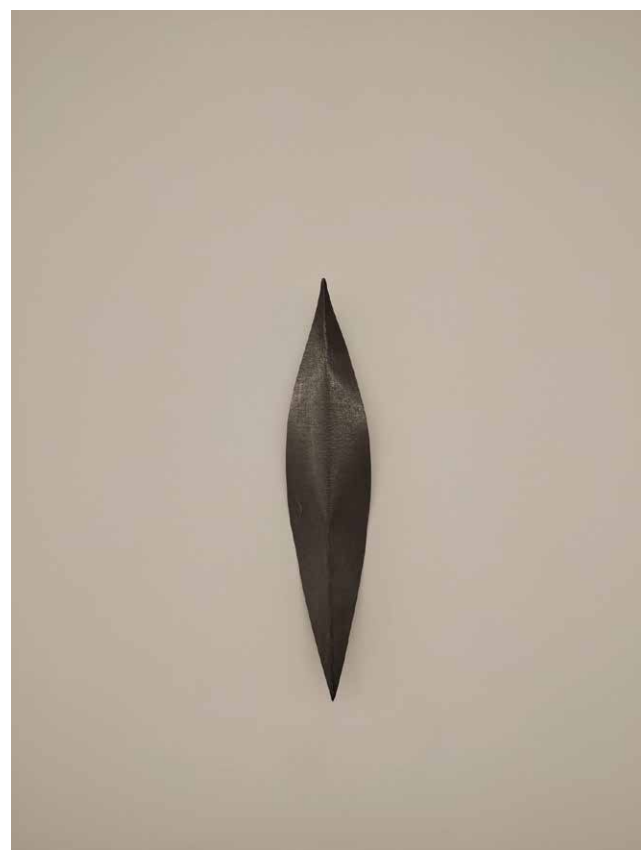


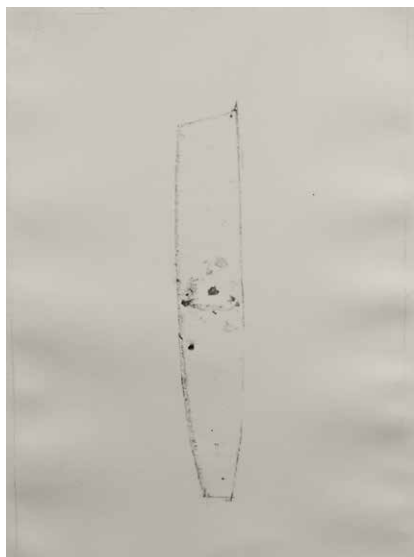
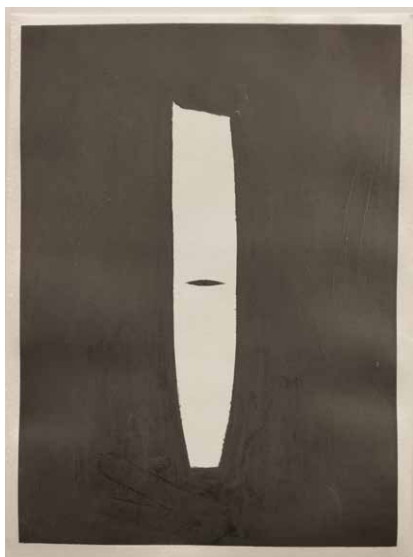
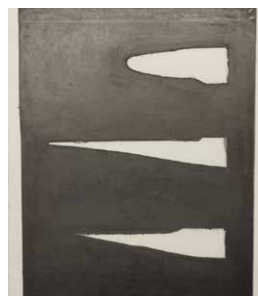
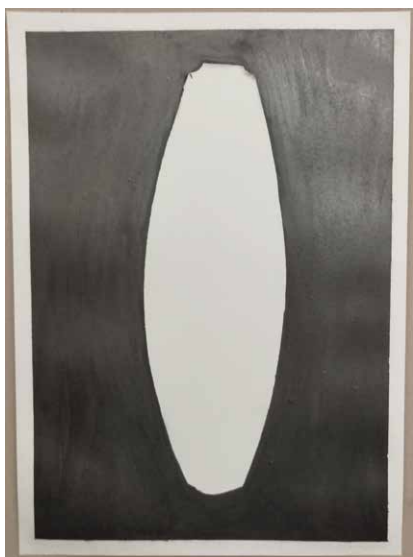


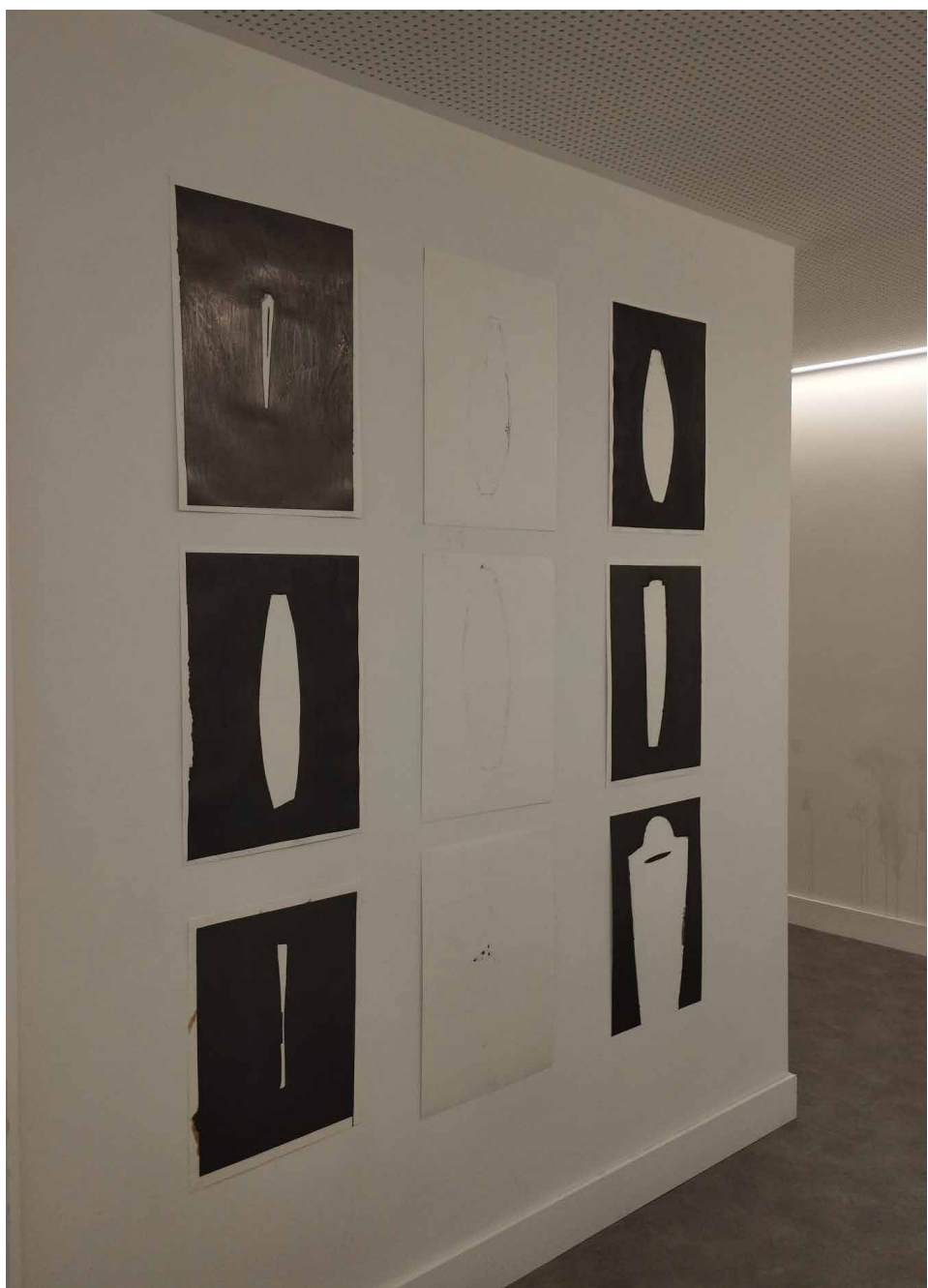






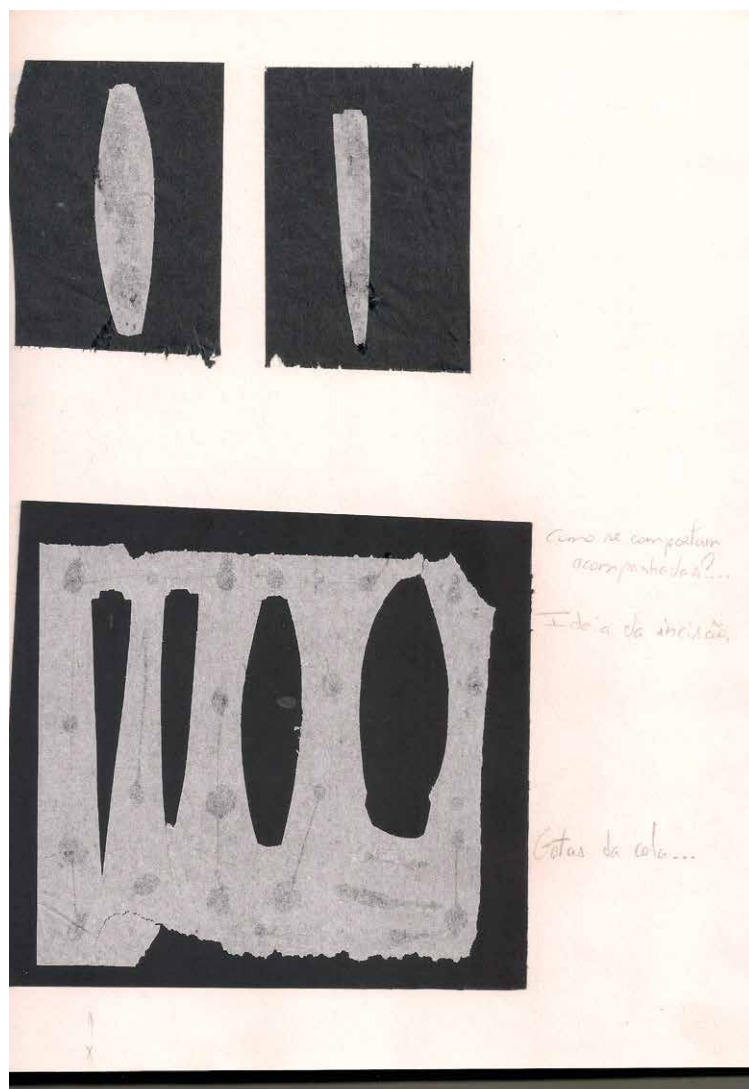


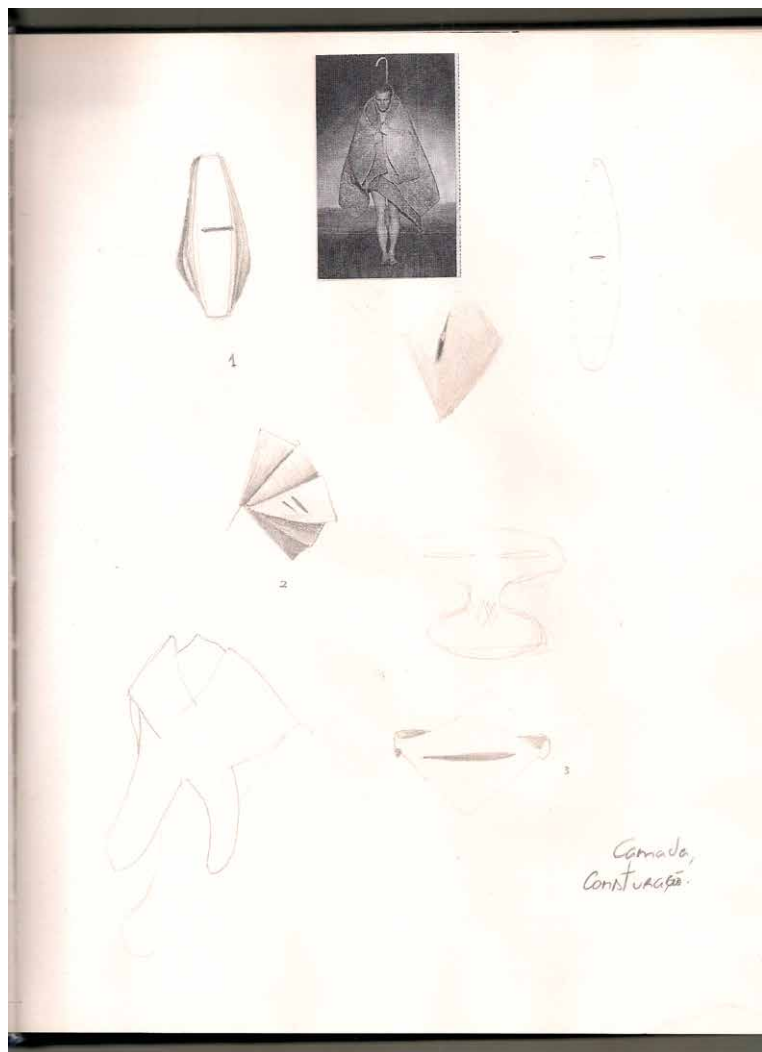


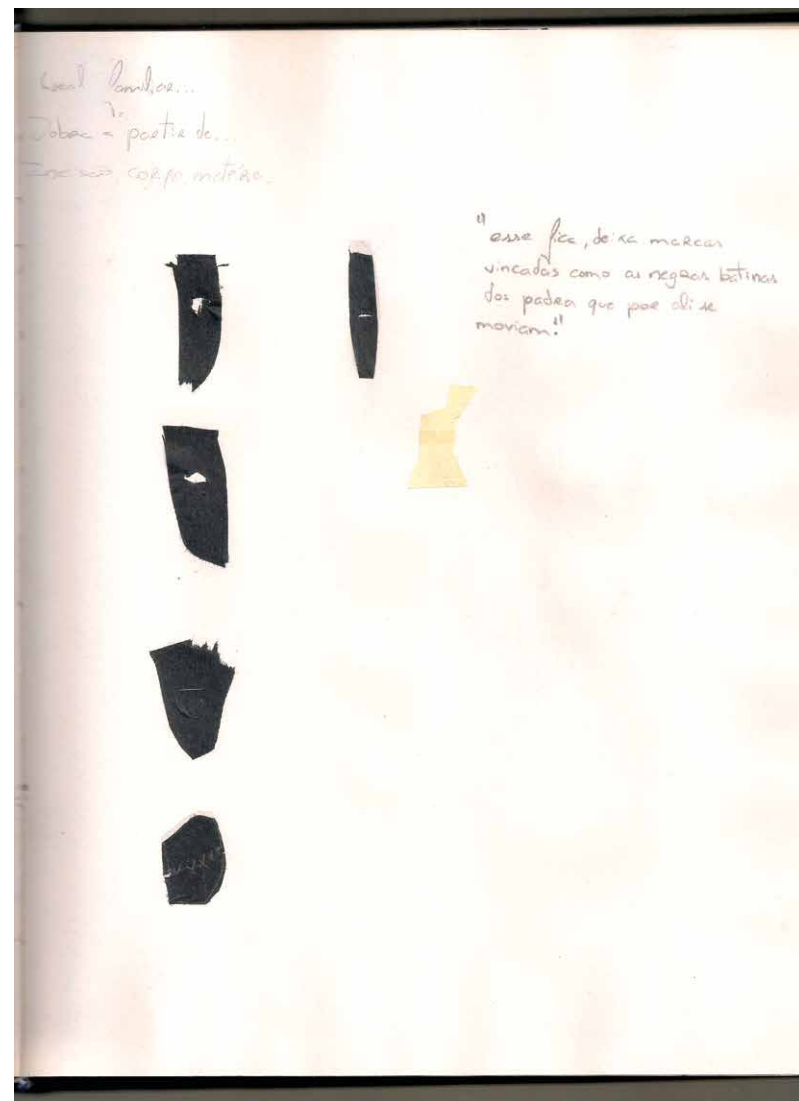


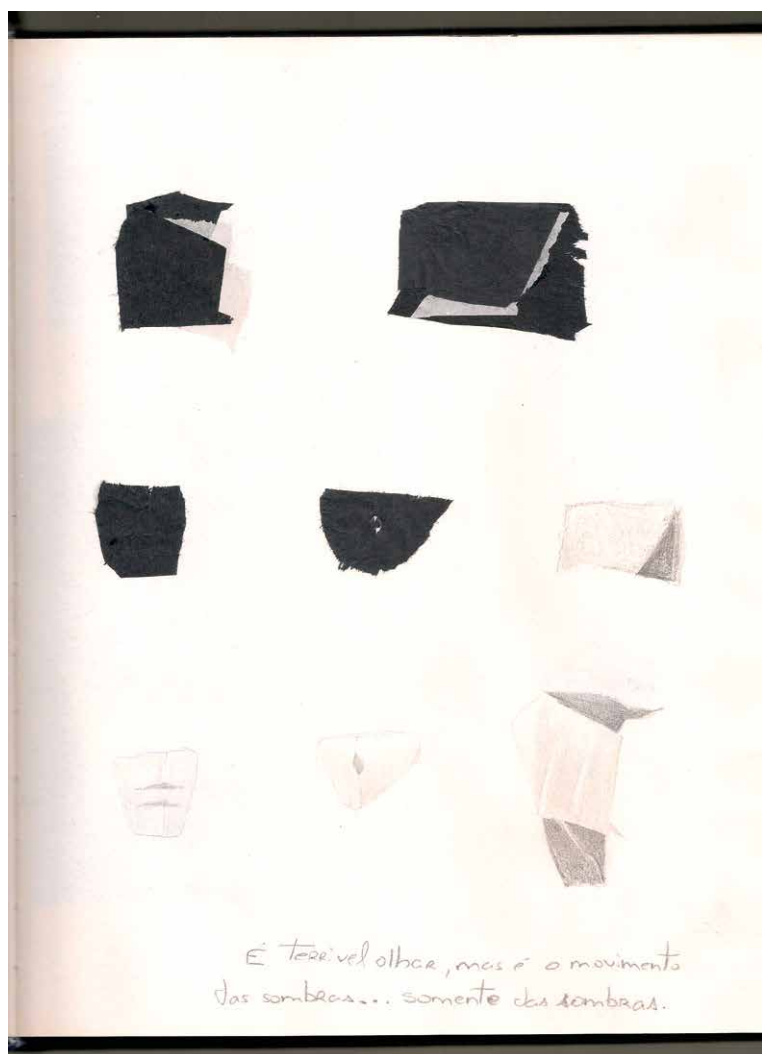
Olhar o Vazio.







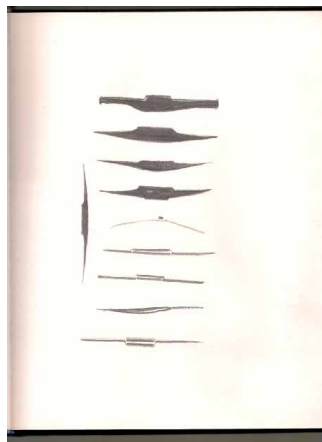
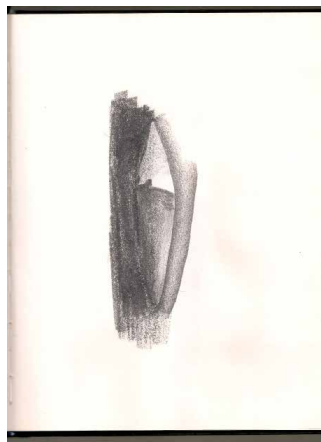
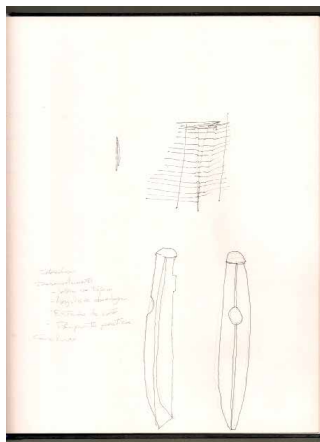
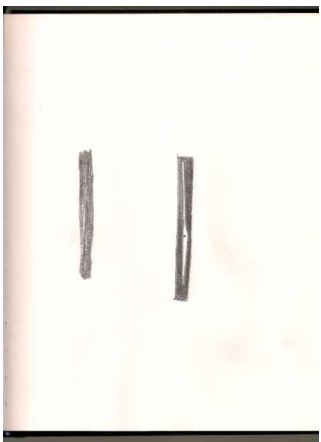
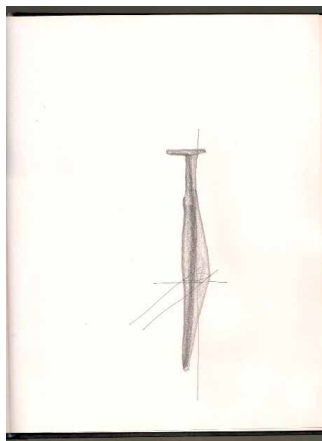
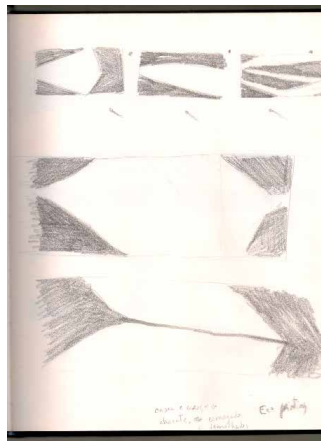
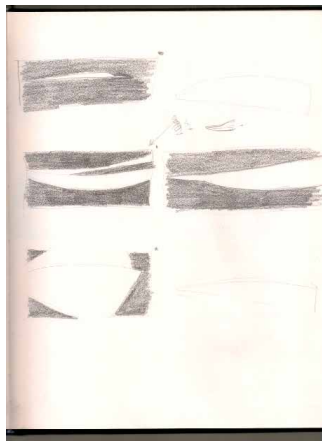
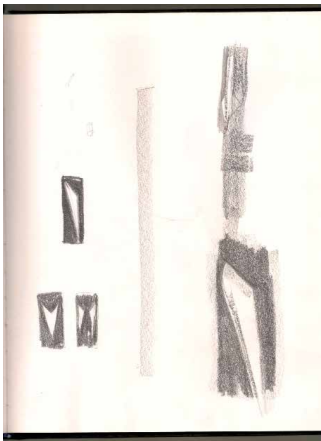
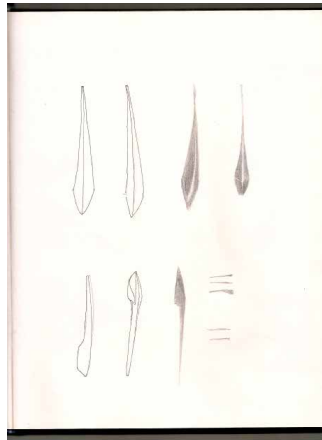
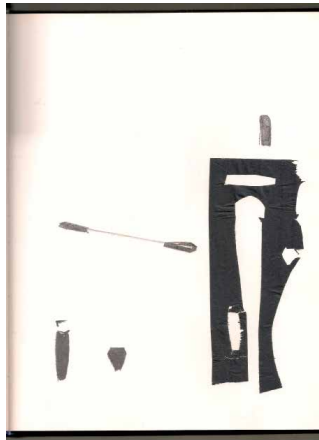
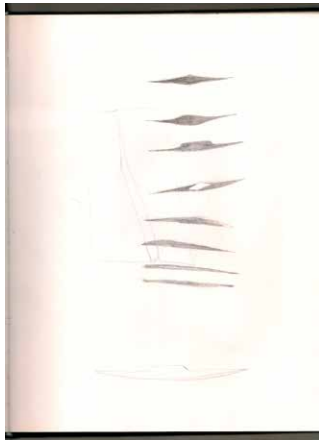


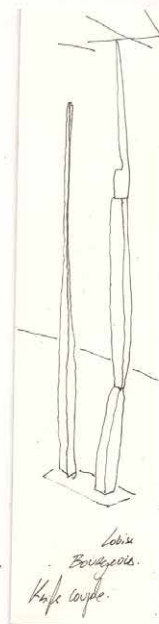
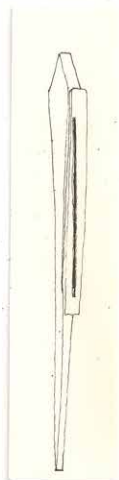
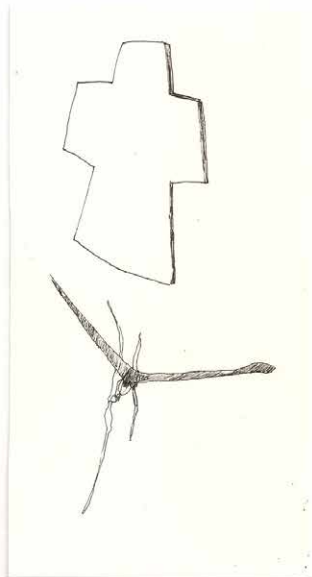


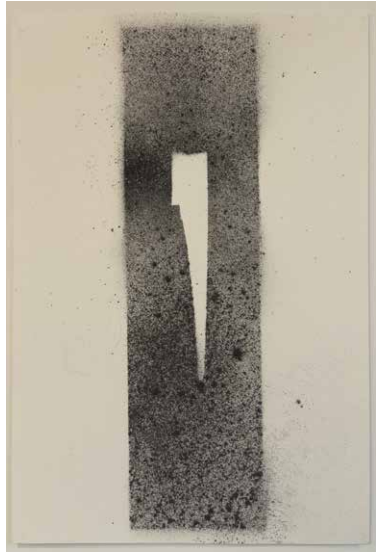
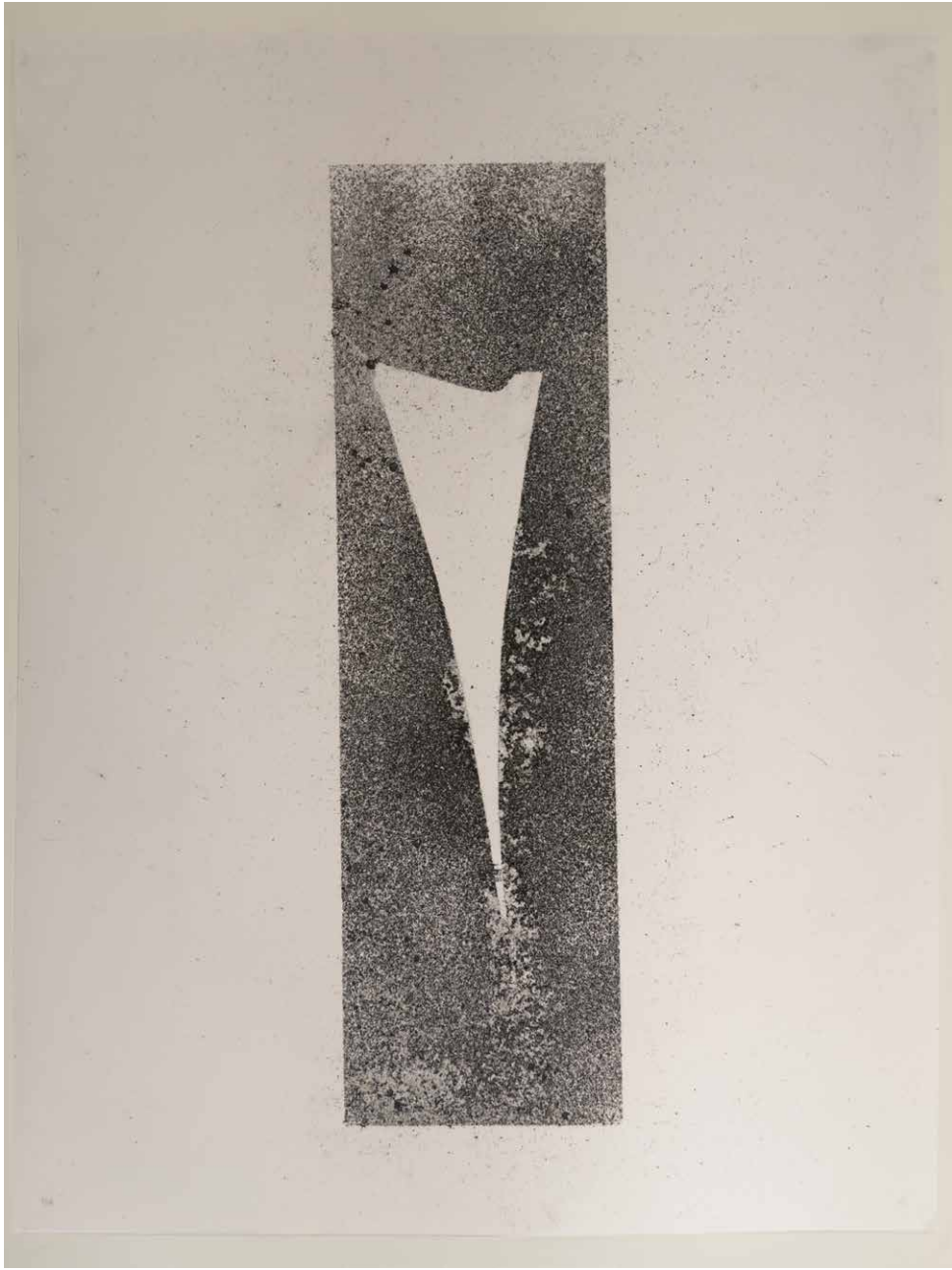


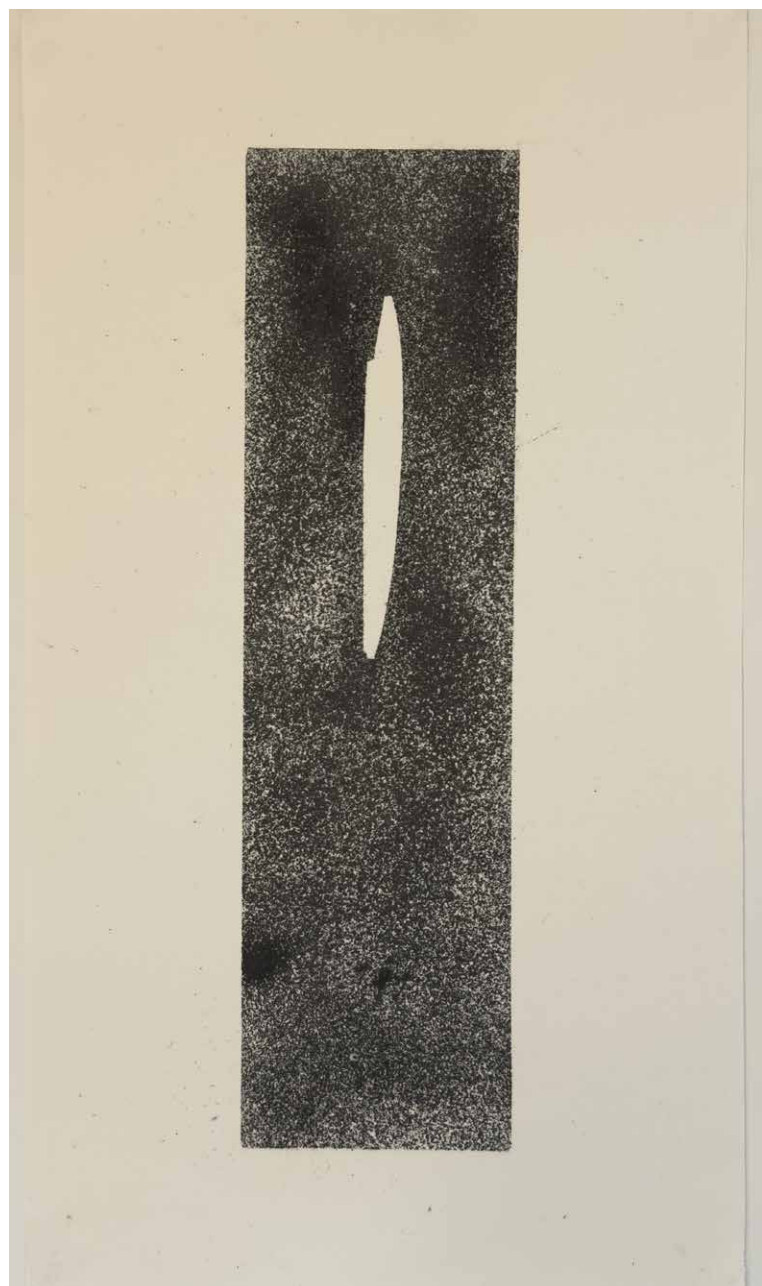


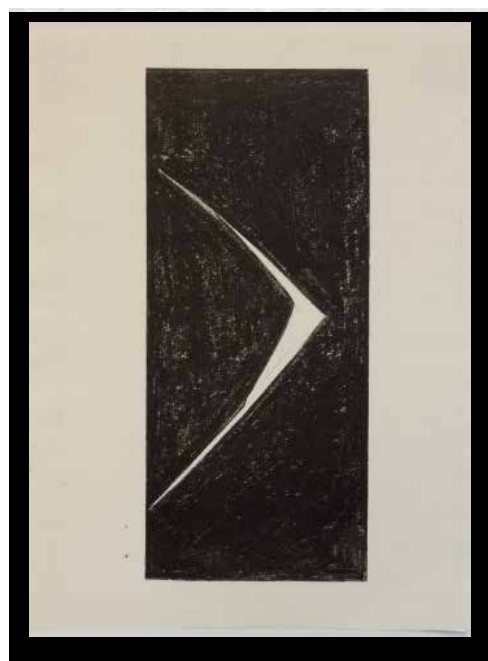
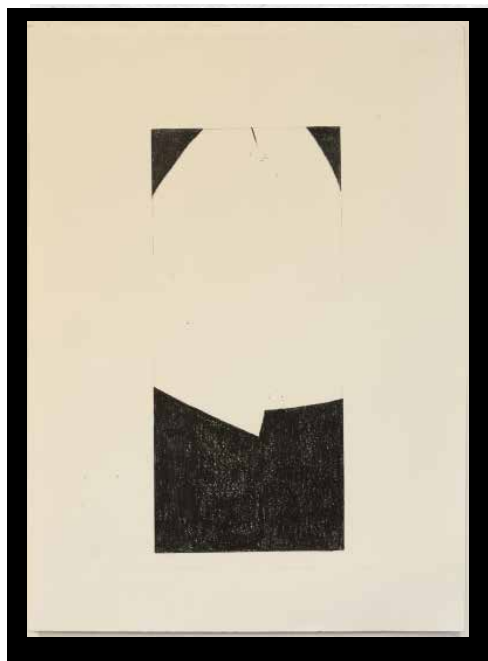
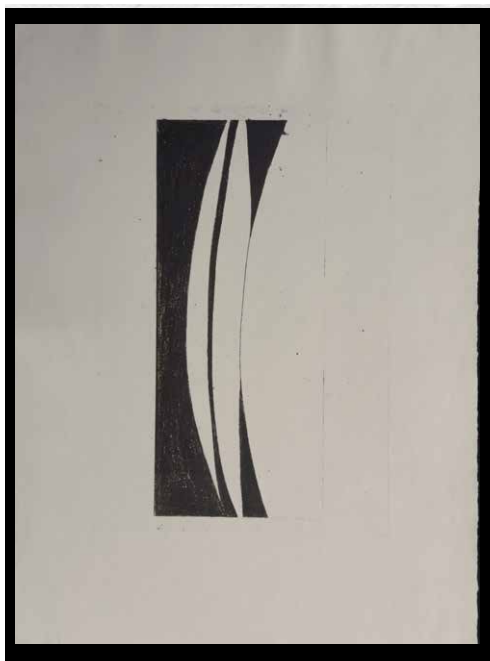


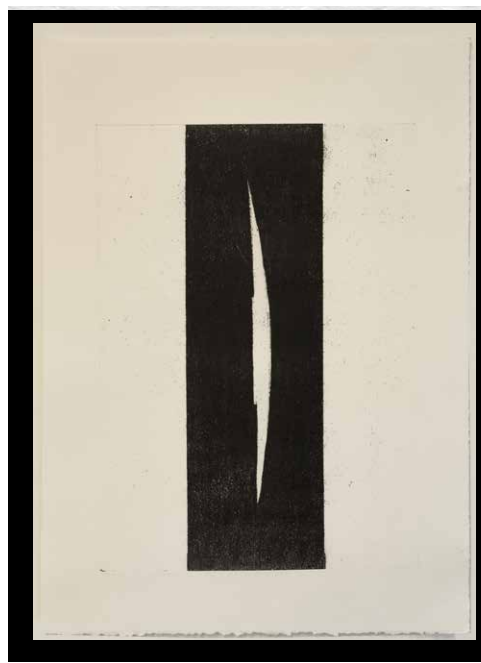


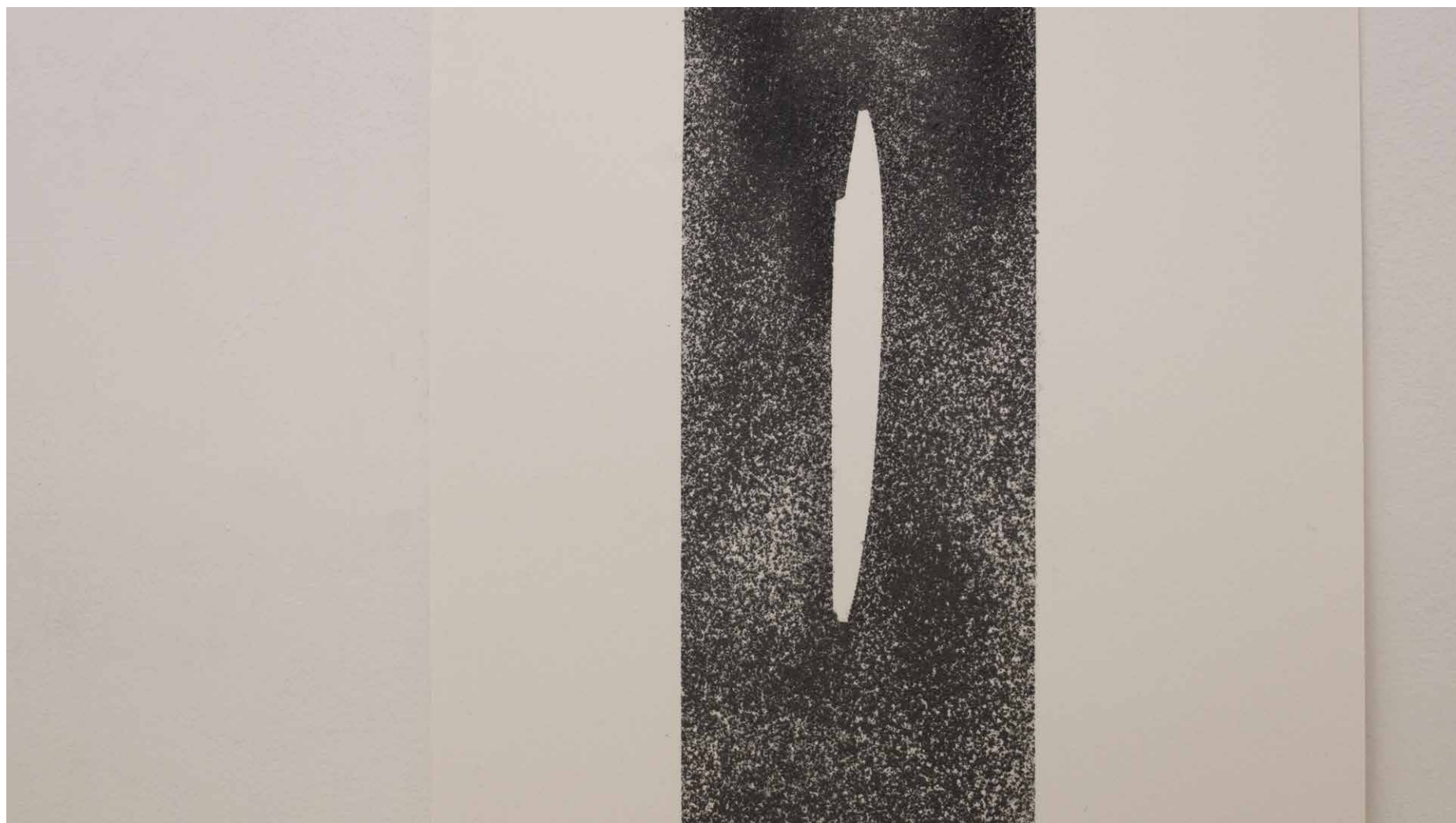






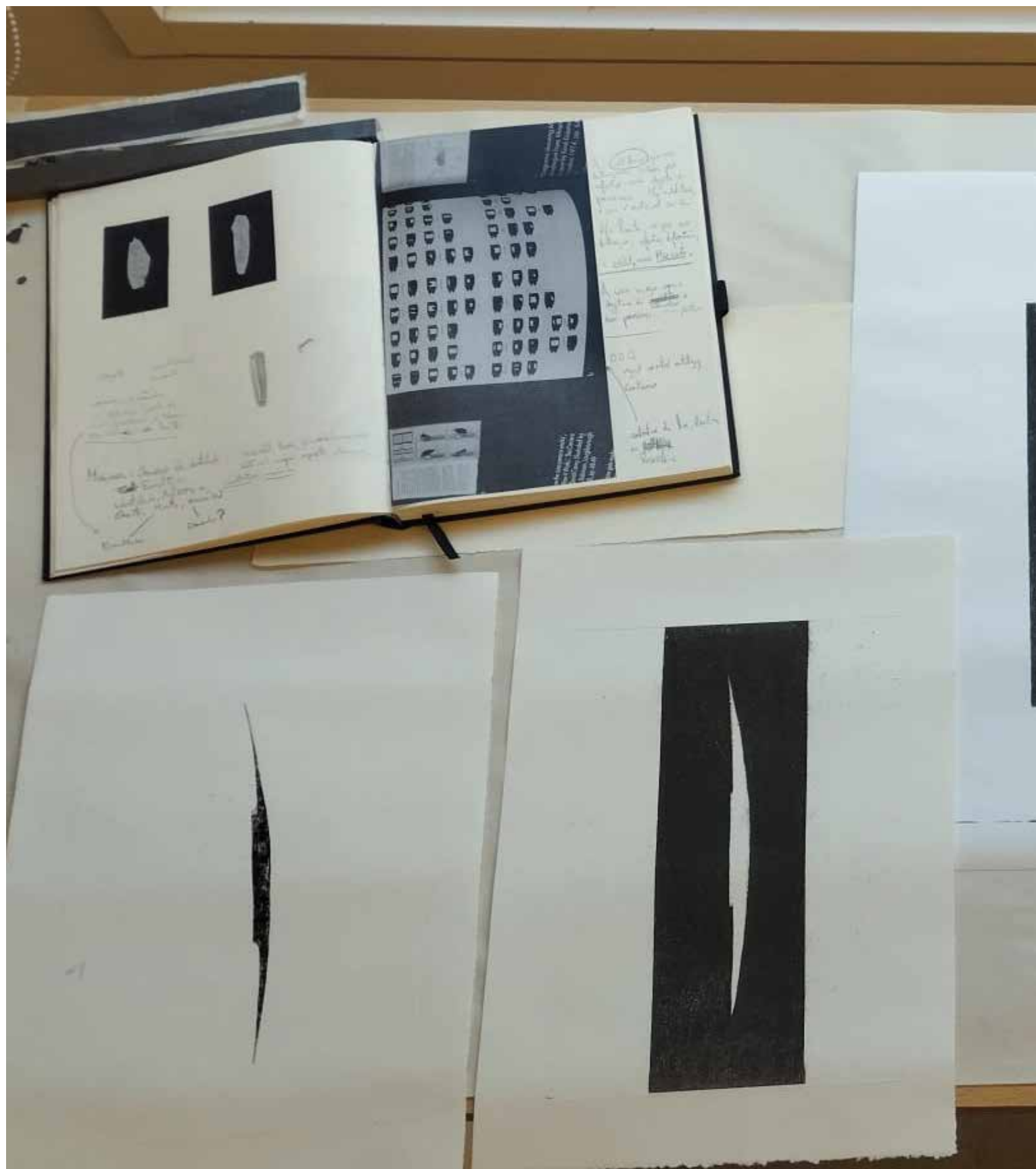






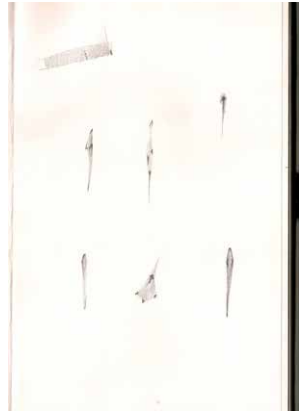
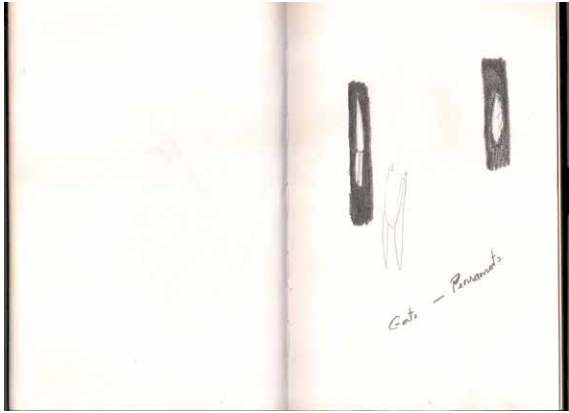
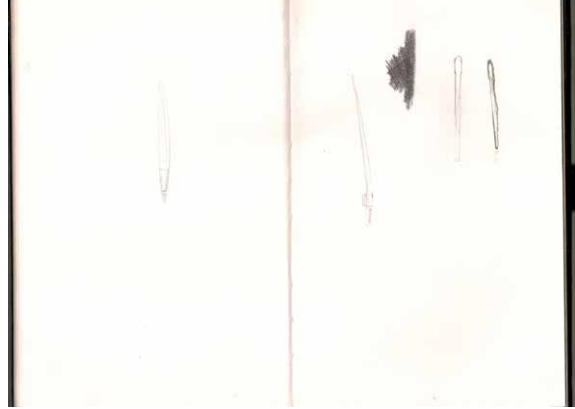
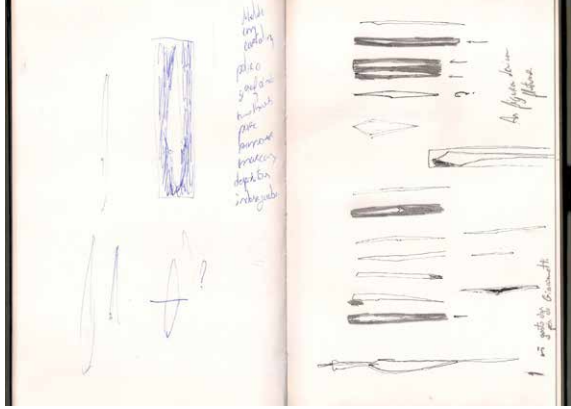
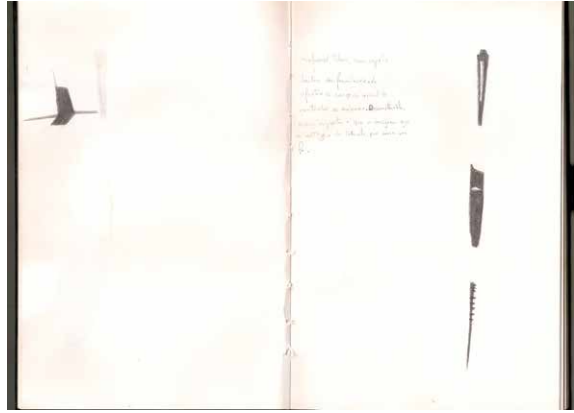
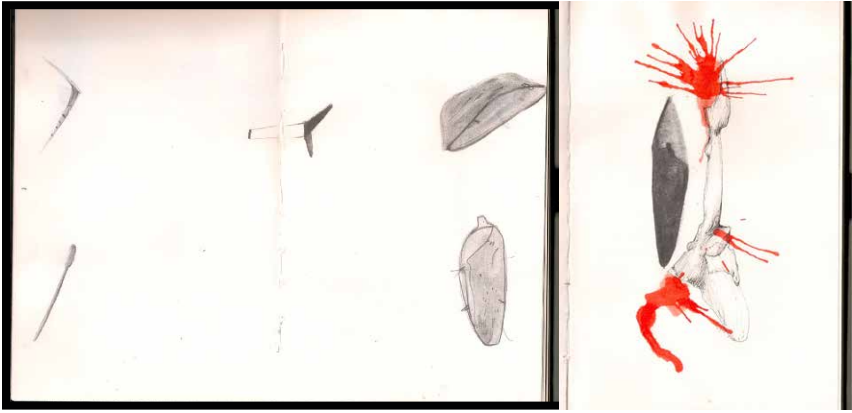


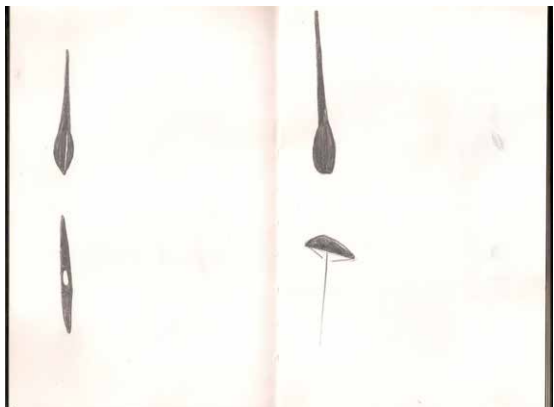
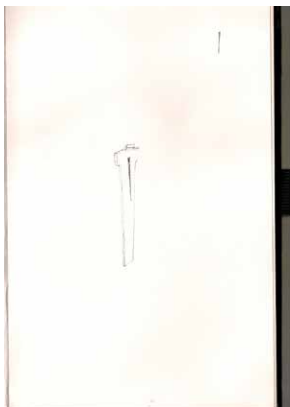


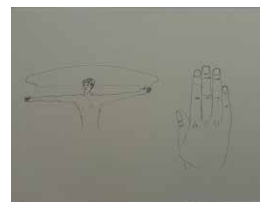
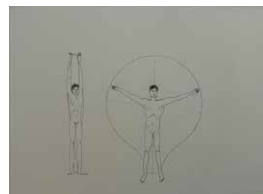
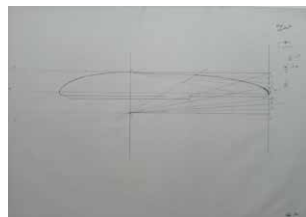
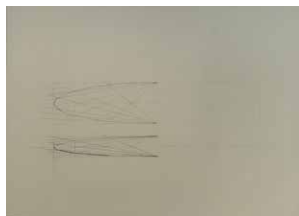
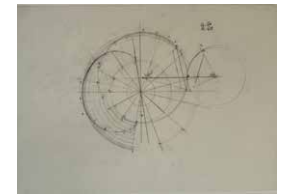
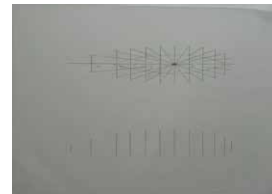
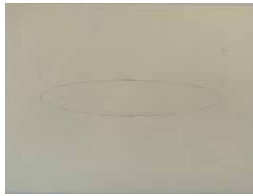
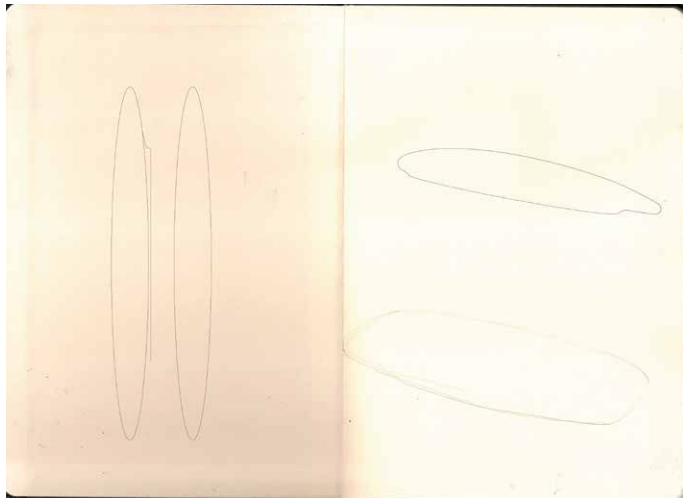


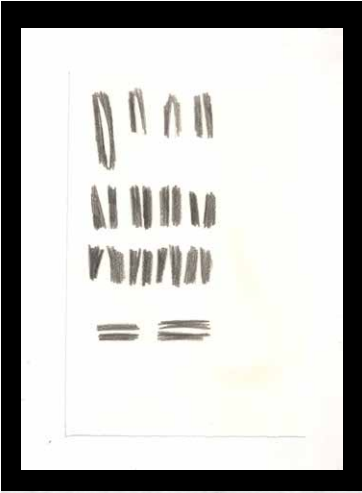
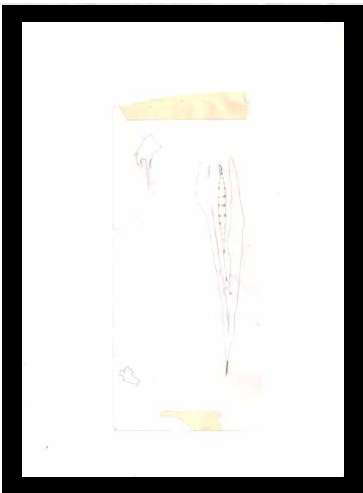
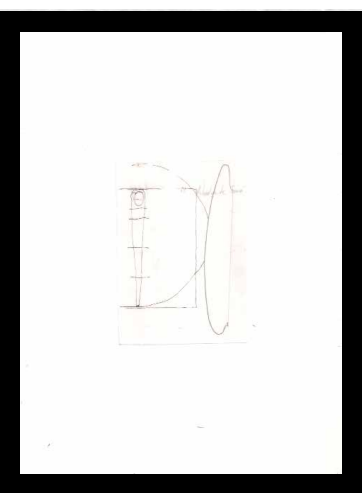
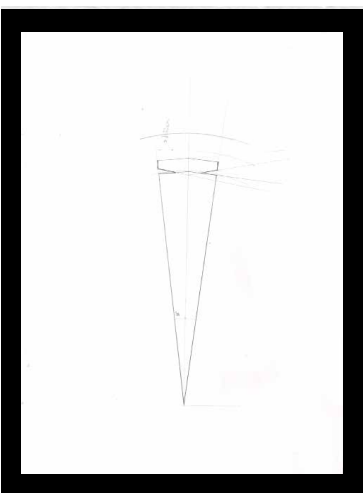
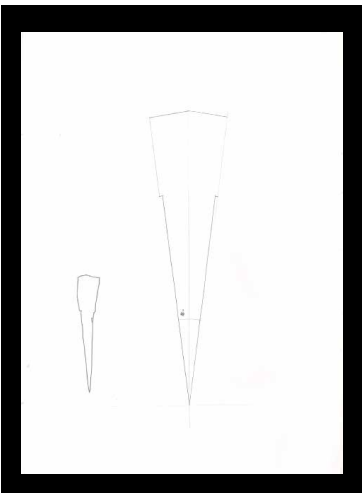
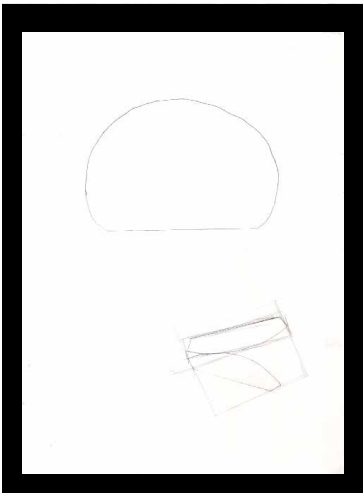


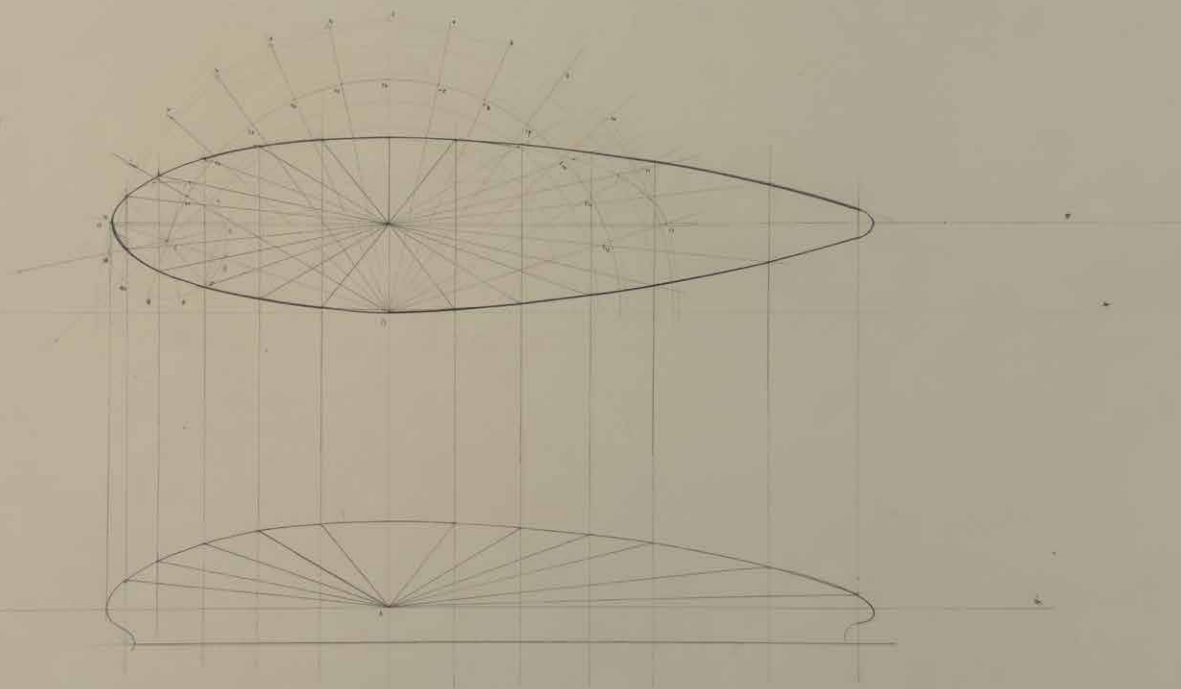
Do desenho ao projeto. Do projeto ao desenho.

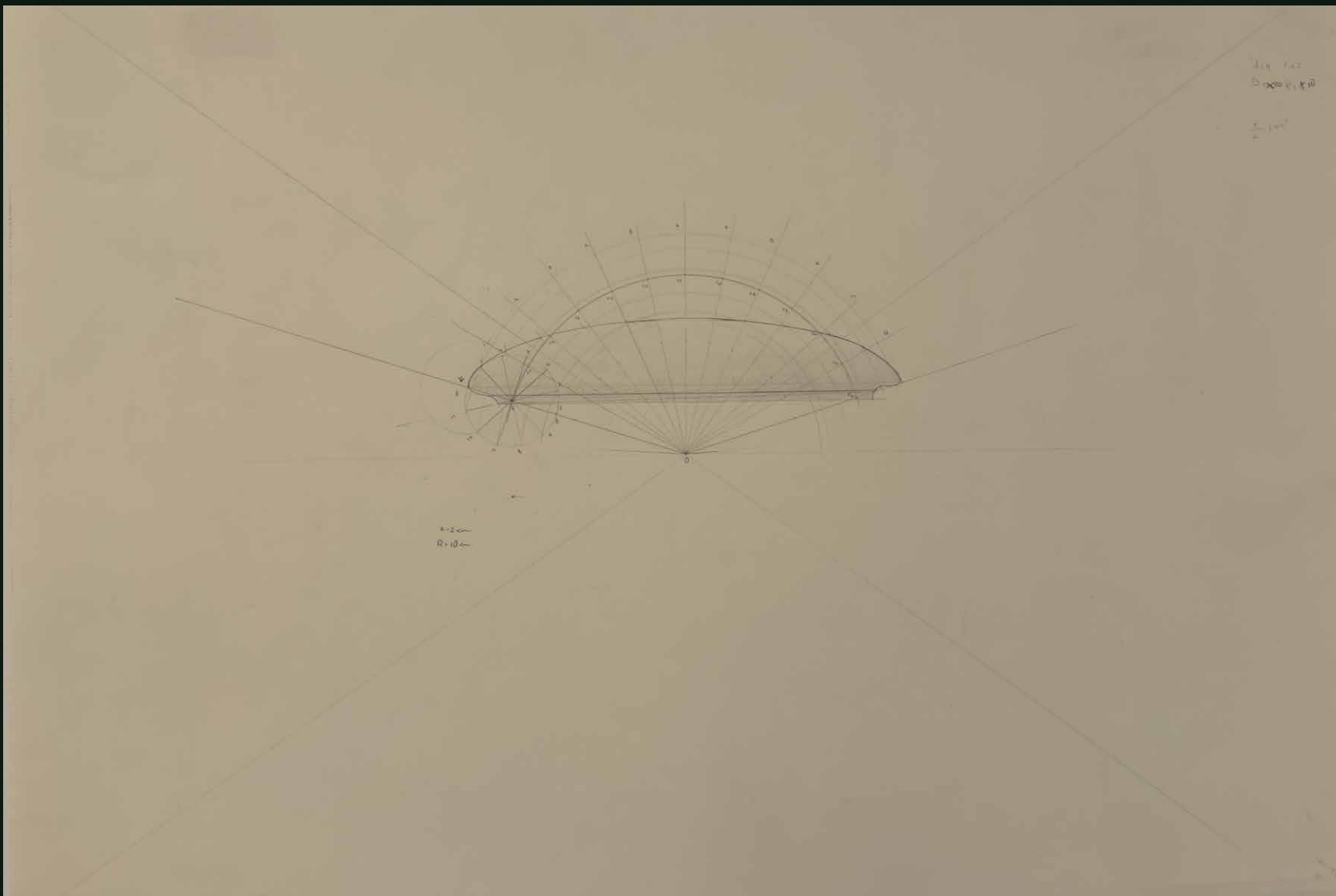




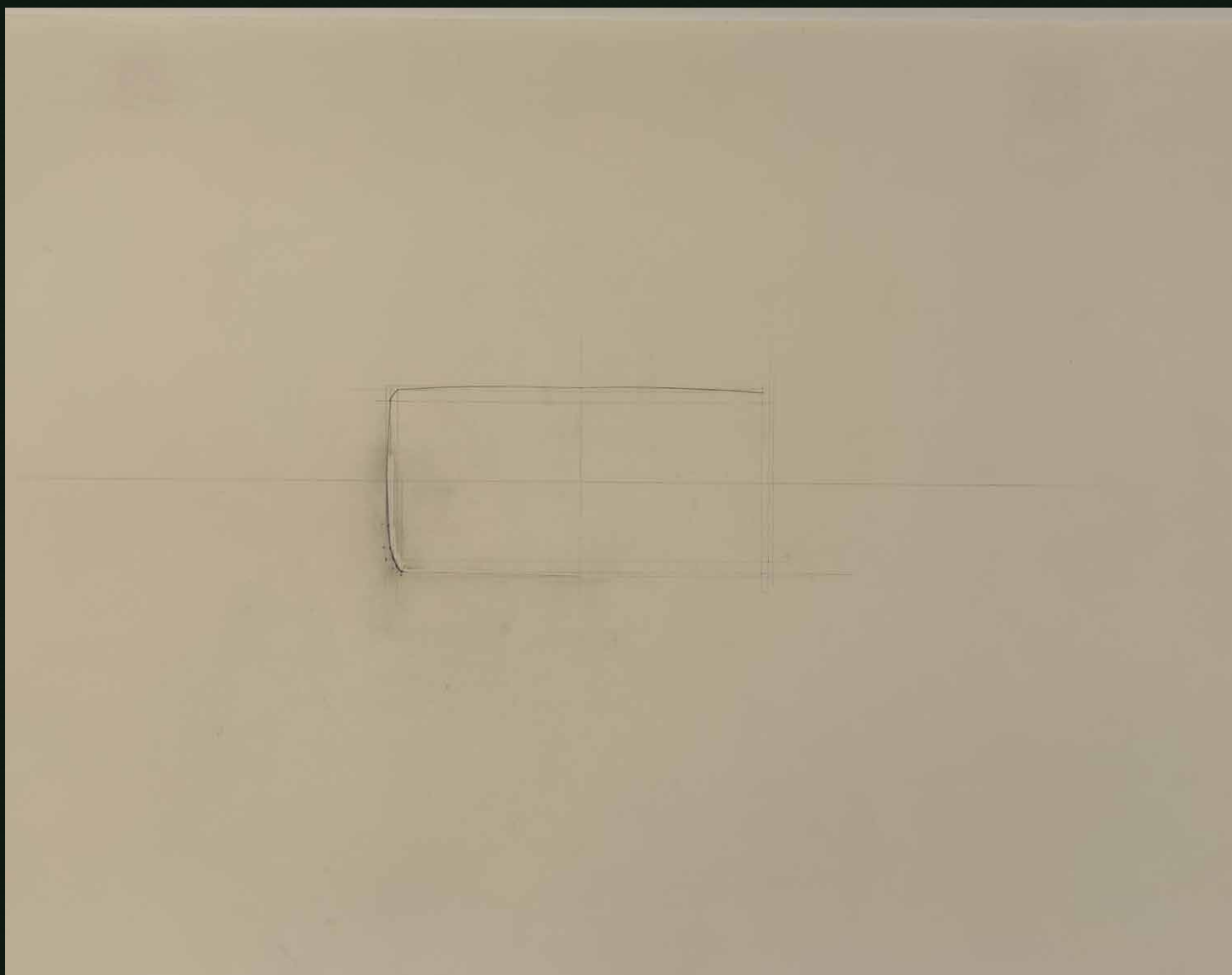


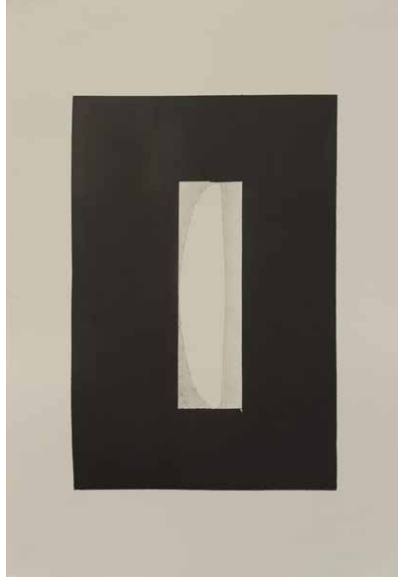
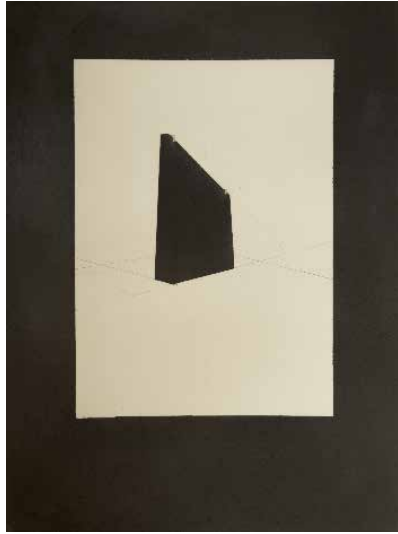
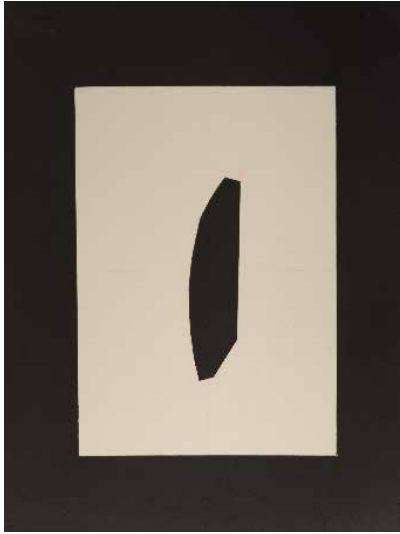


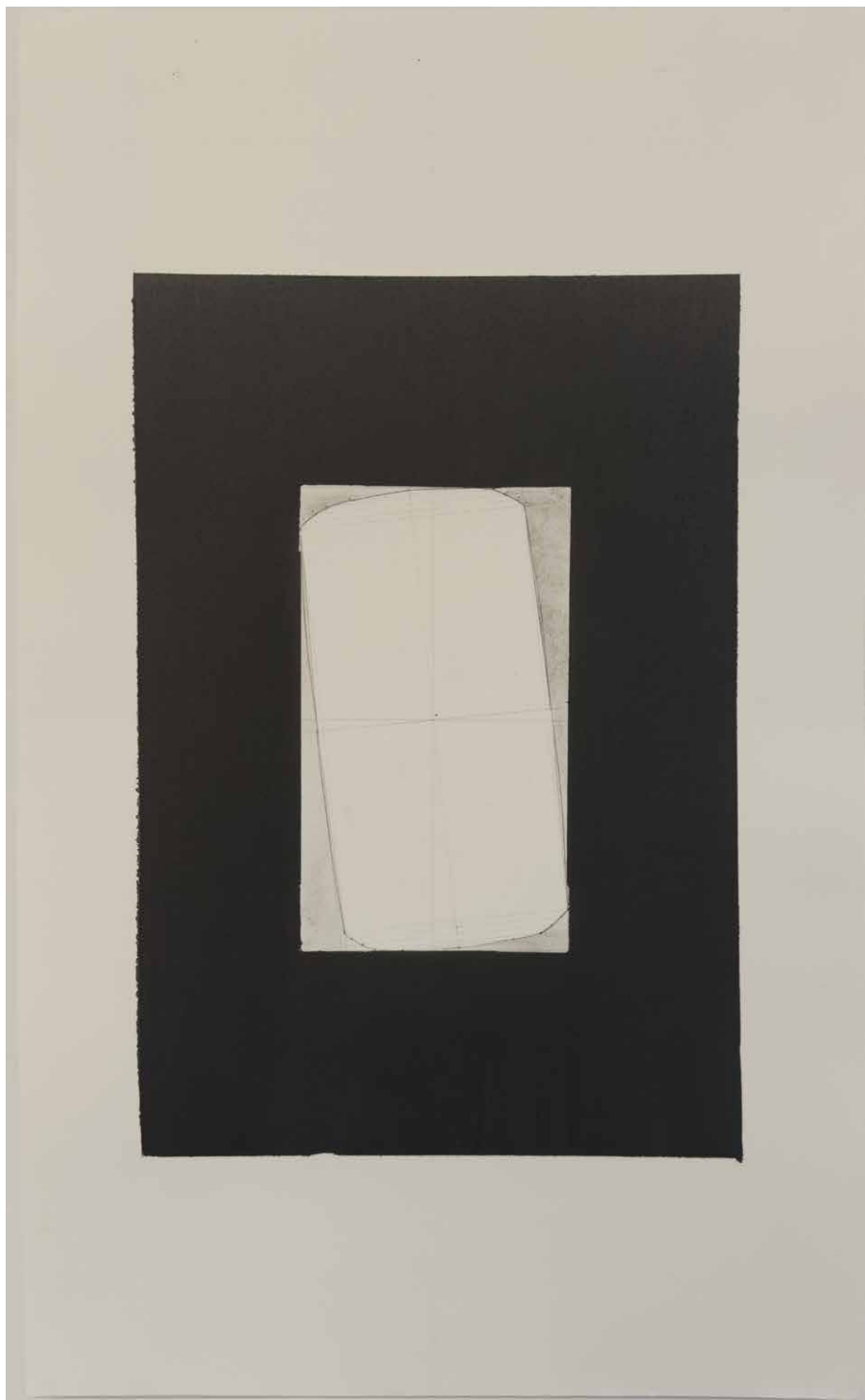












- 1 $x = 1,0m$
- 2 $x = 1,33m$ 2,1
- 3 $a = 1,55m$ 3,1
- 4 $x = 1,7m$ 3,4
- 5 $a = 1,71$ 3,72
- 6 $x = 1,7m$ 3,4
- 7 $x = 1,6m$ 3,2
- 8 $x = 1,5m$ 3
- 9 $x = 1,3m$ 2,8 - 2,7
- 10 $x = 1,1m$ 2,2
- 11 $x = 0,5$

90
26,2
comp = 26,2
34,4

90

$h = 4,1$

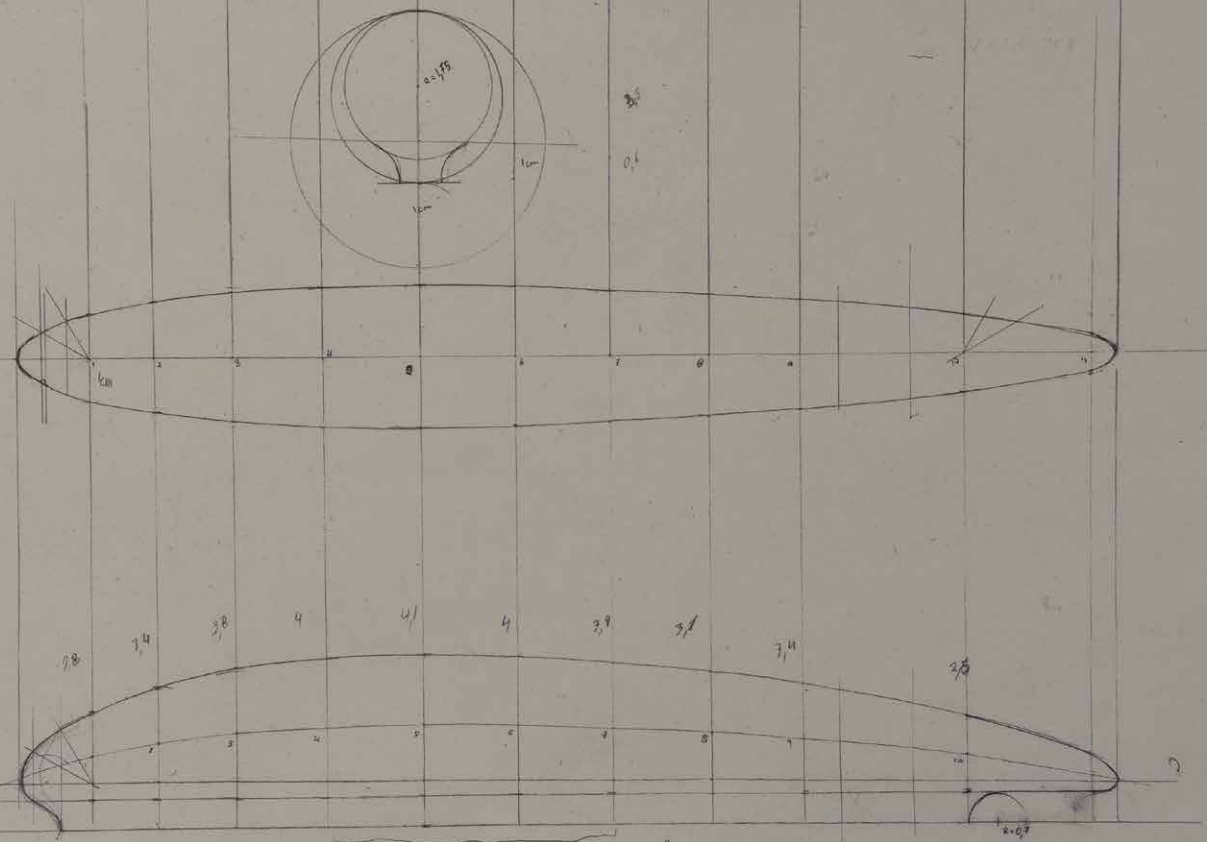
1,5	1,5	1,4	2,1	2,1	2,1	2,2	3,9	3	0,6
3,7	3,7	3,8	4,2	4,6	4,8	4,4	4,8	6	1,2
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5

90

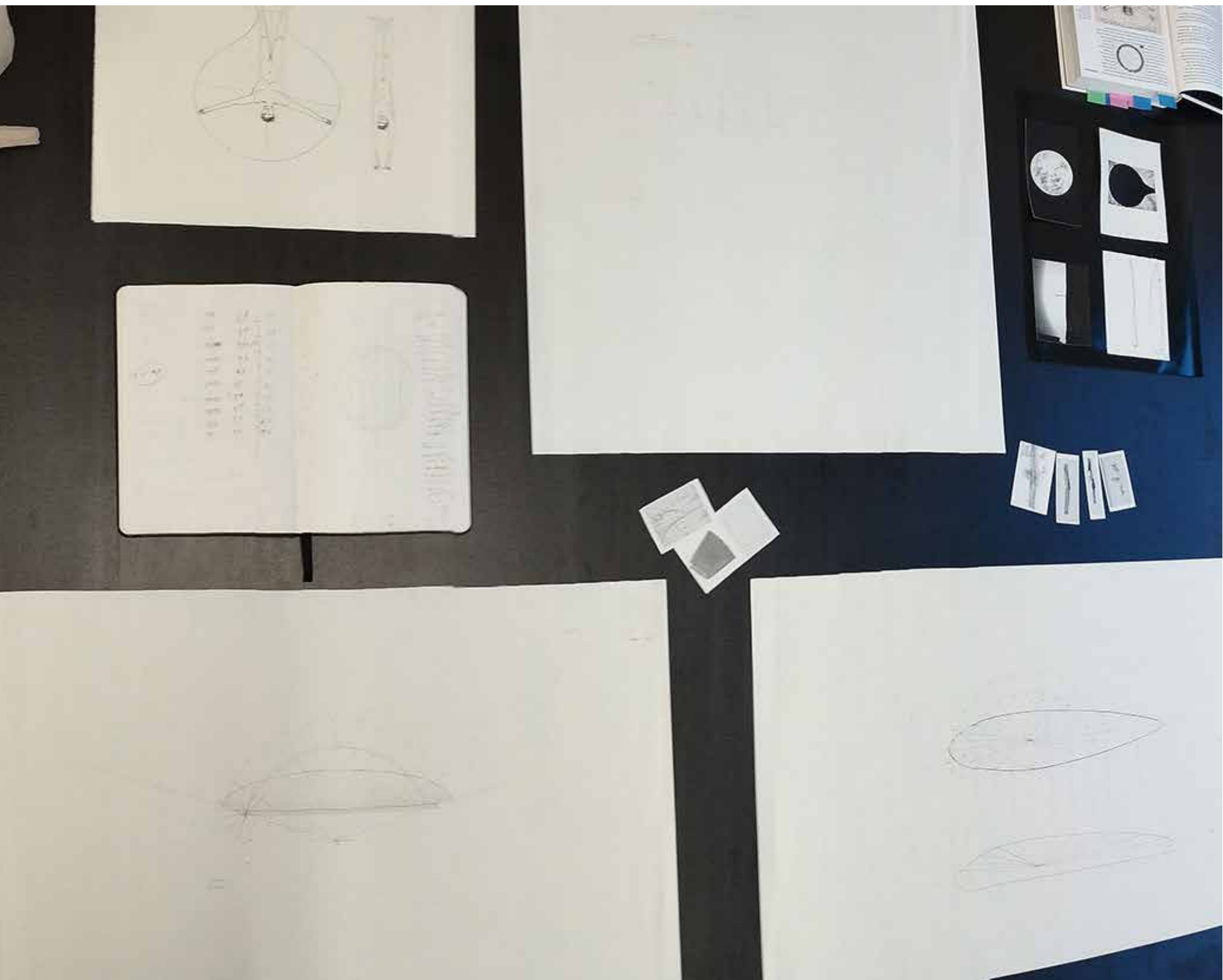
$R = 52,4$

Scale 1:2
PD
2024

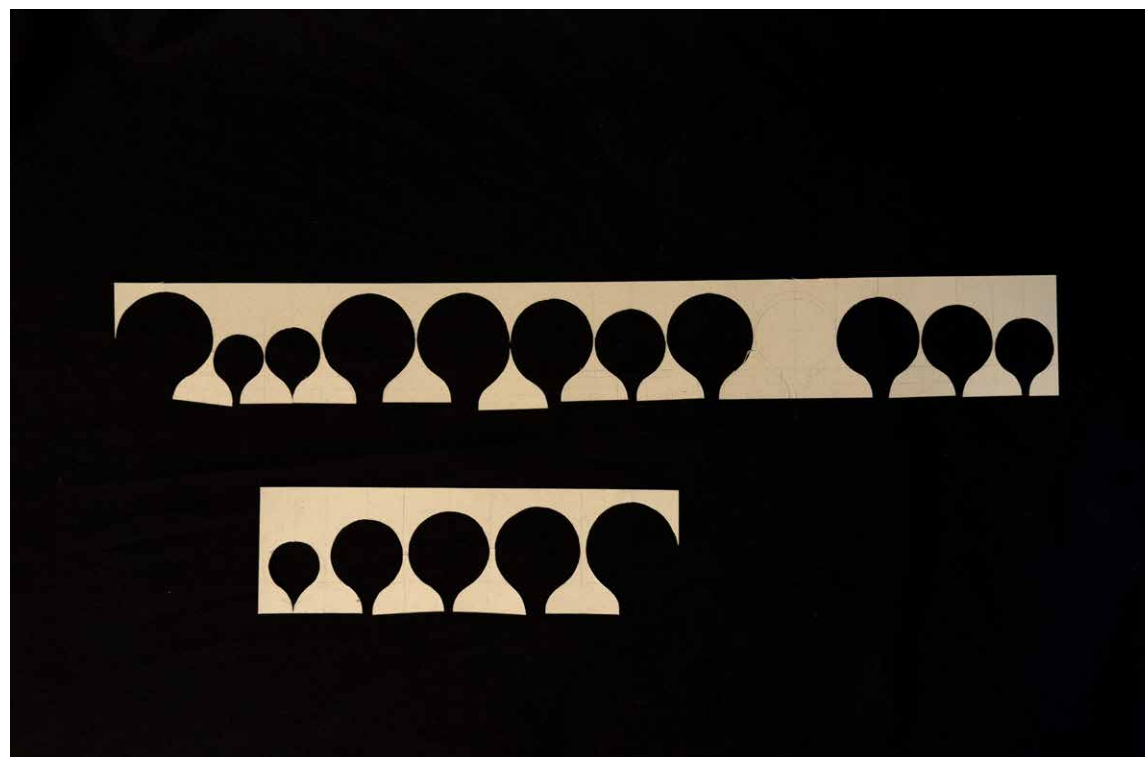
1 $h = 5,4$
or 5,0m
10
6 5,1
20,8

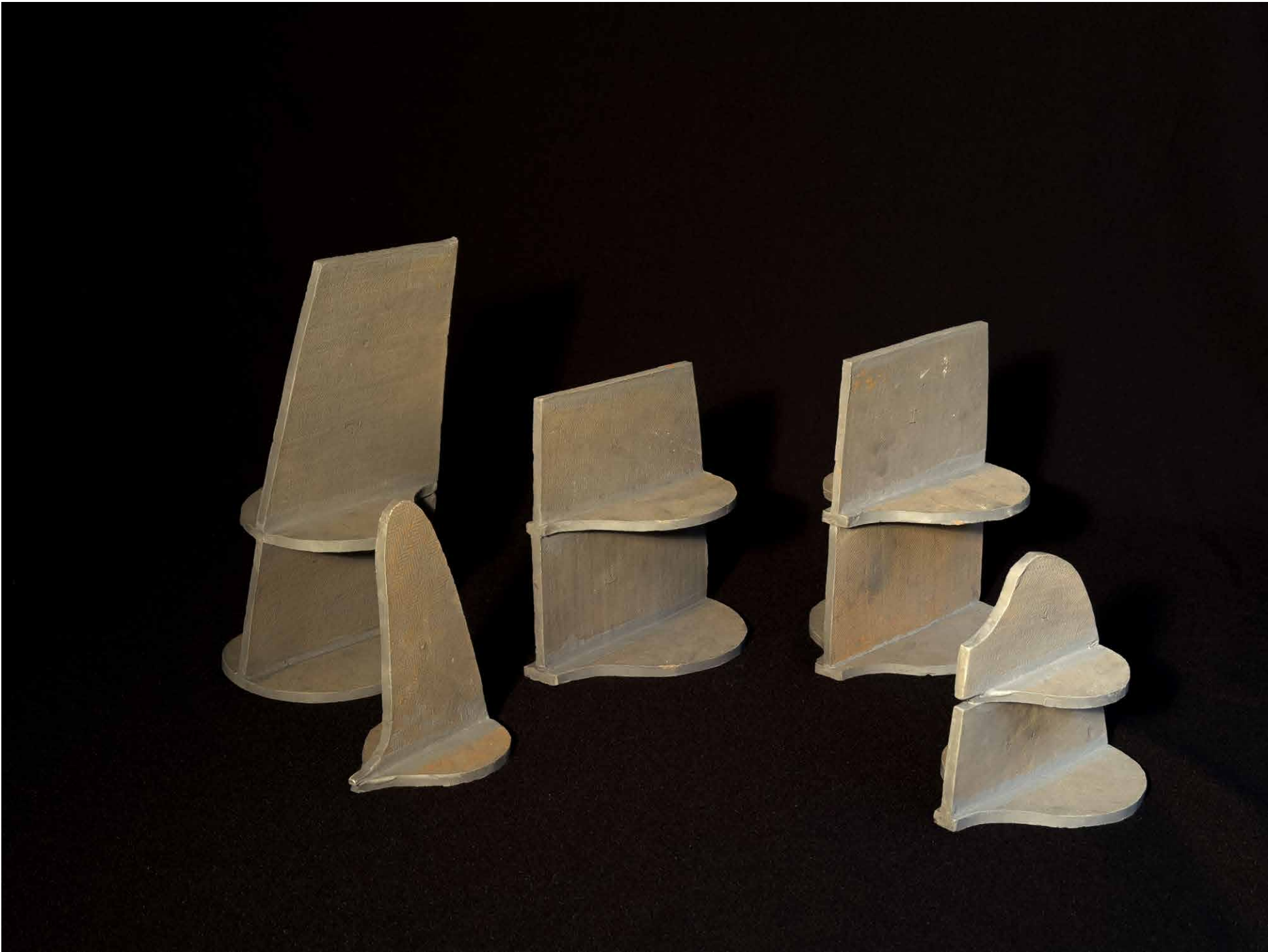






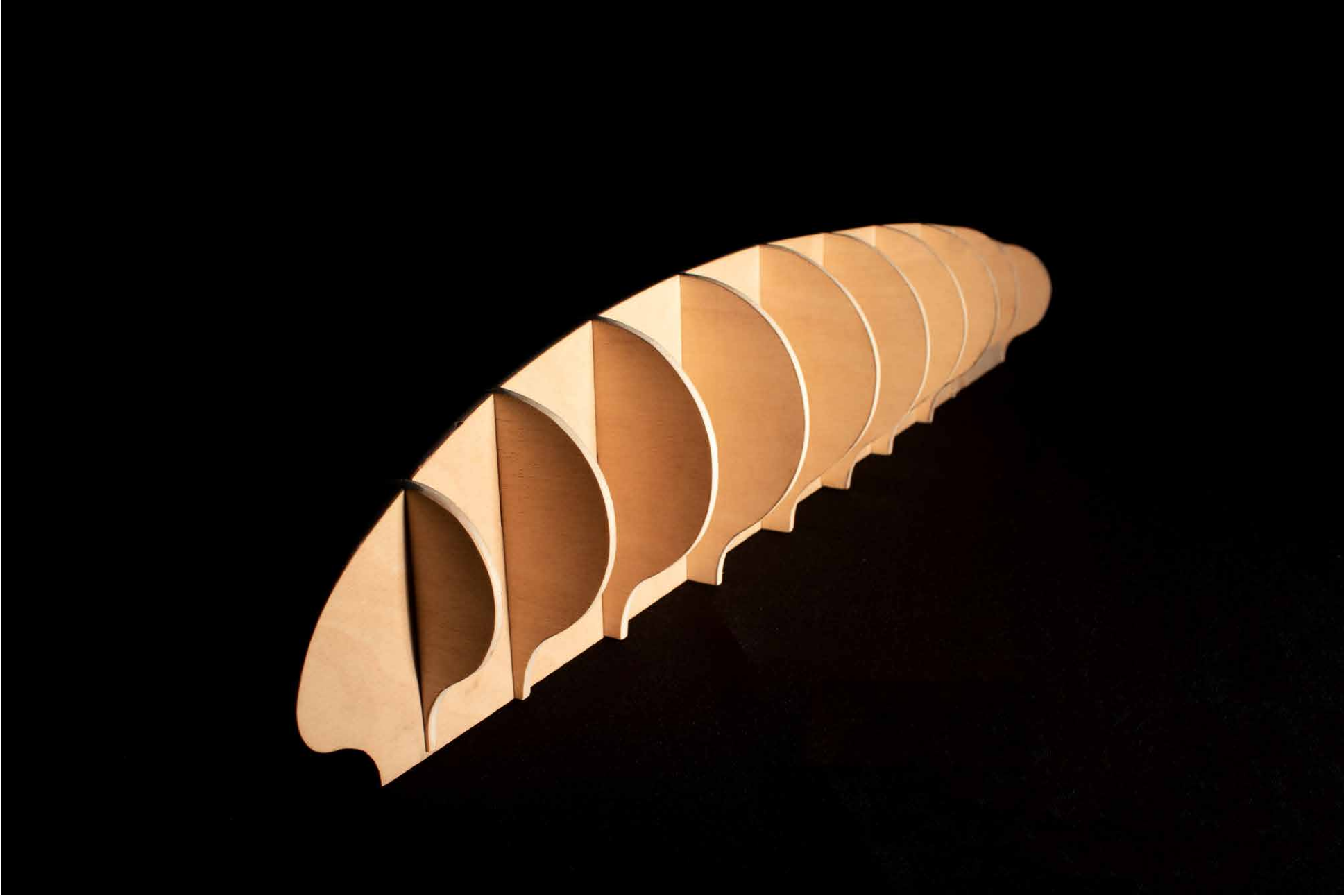






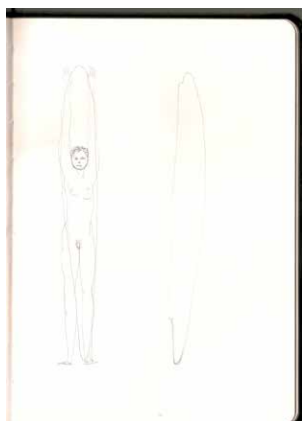
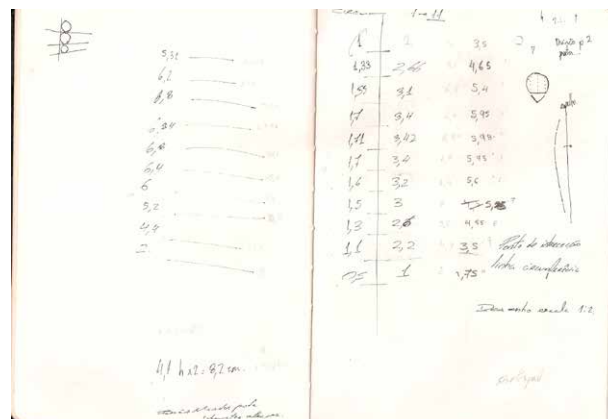
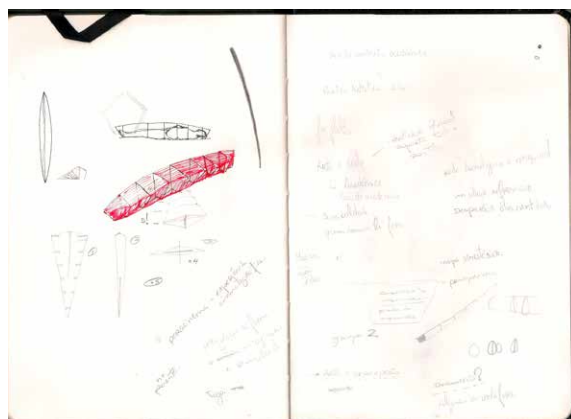
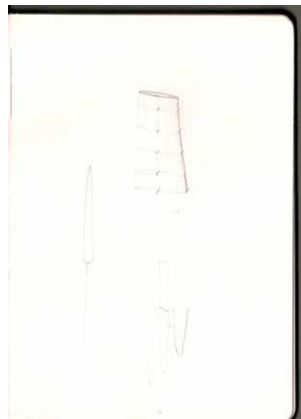
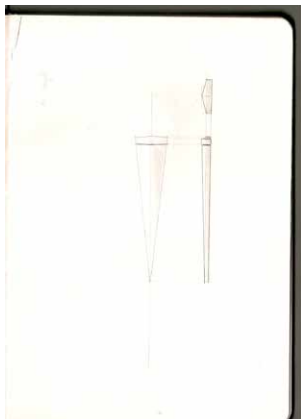


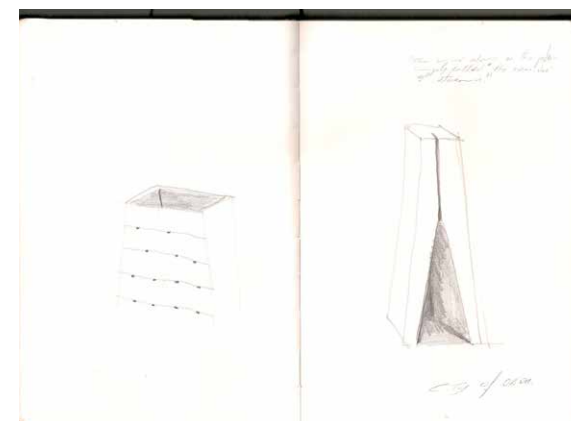
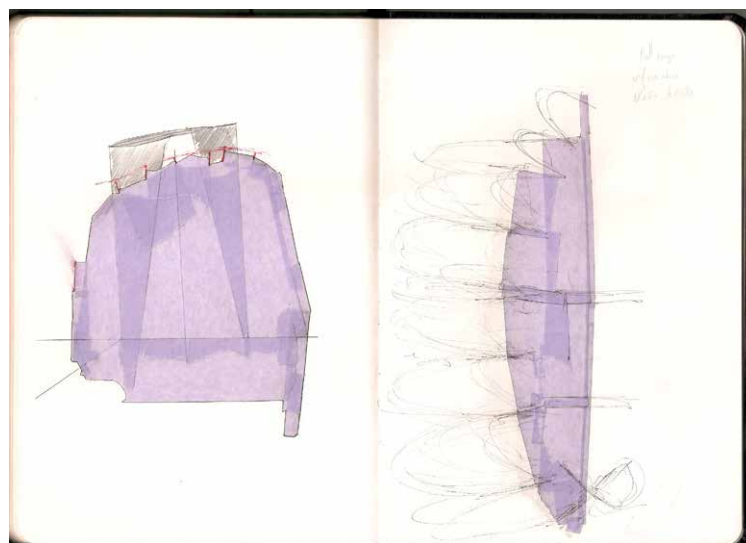
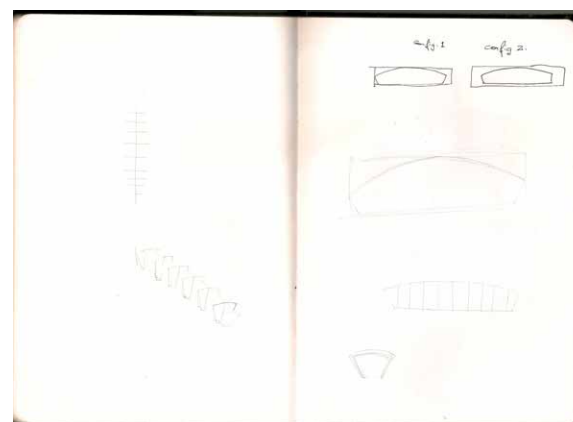
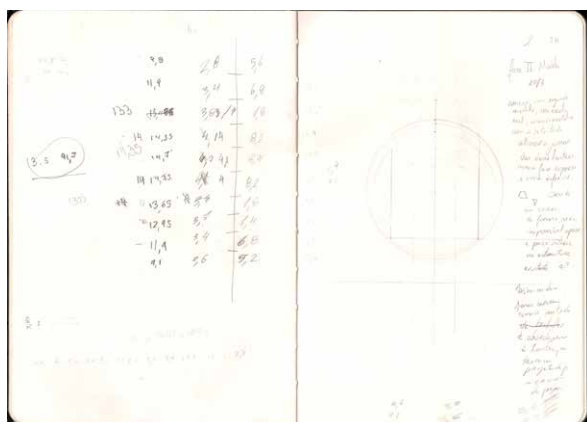


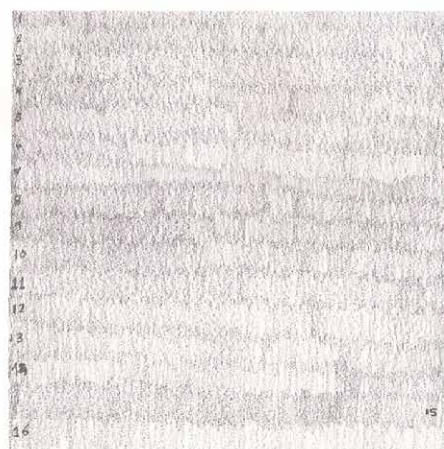










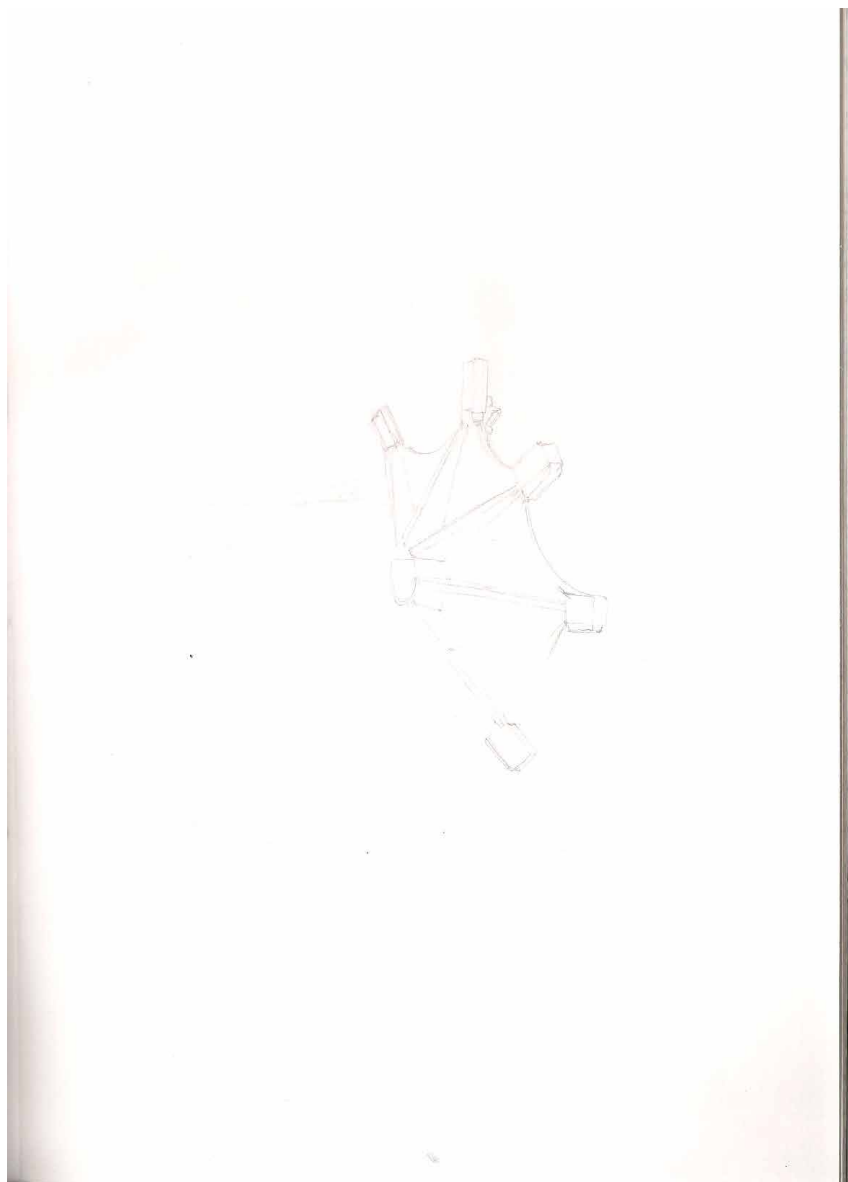


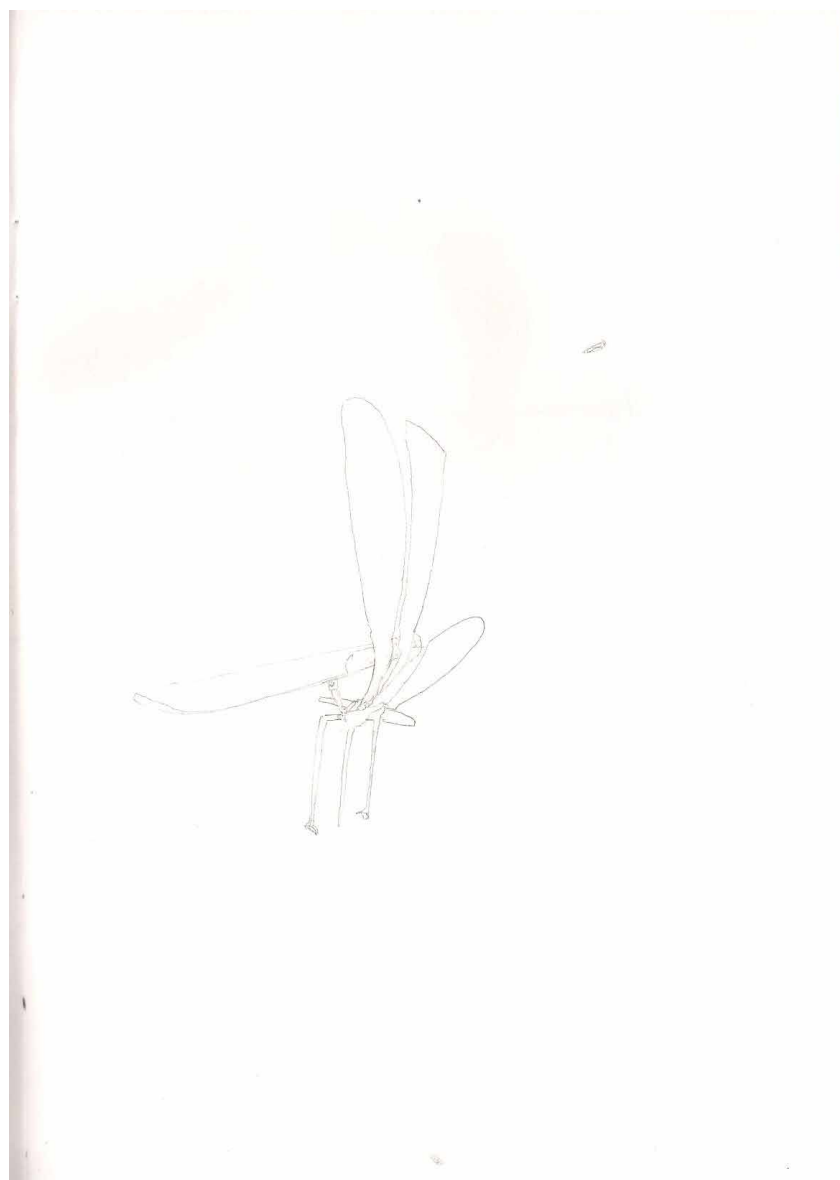
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	
15	
16	
17	

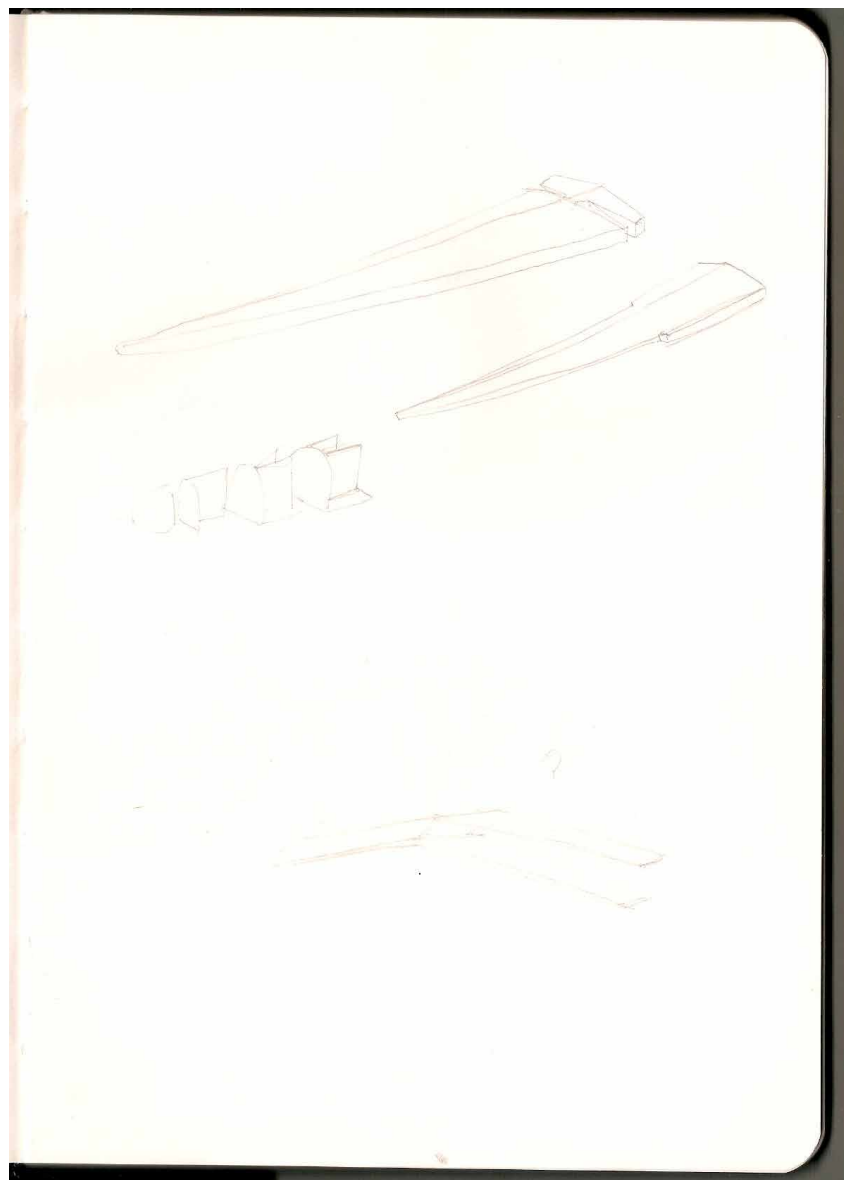
RED

1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	

BLUE

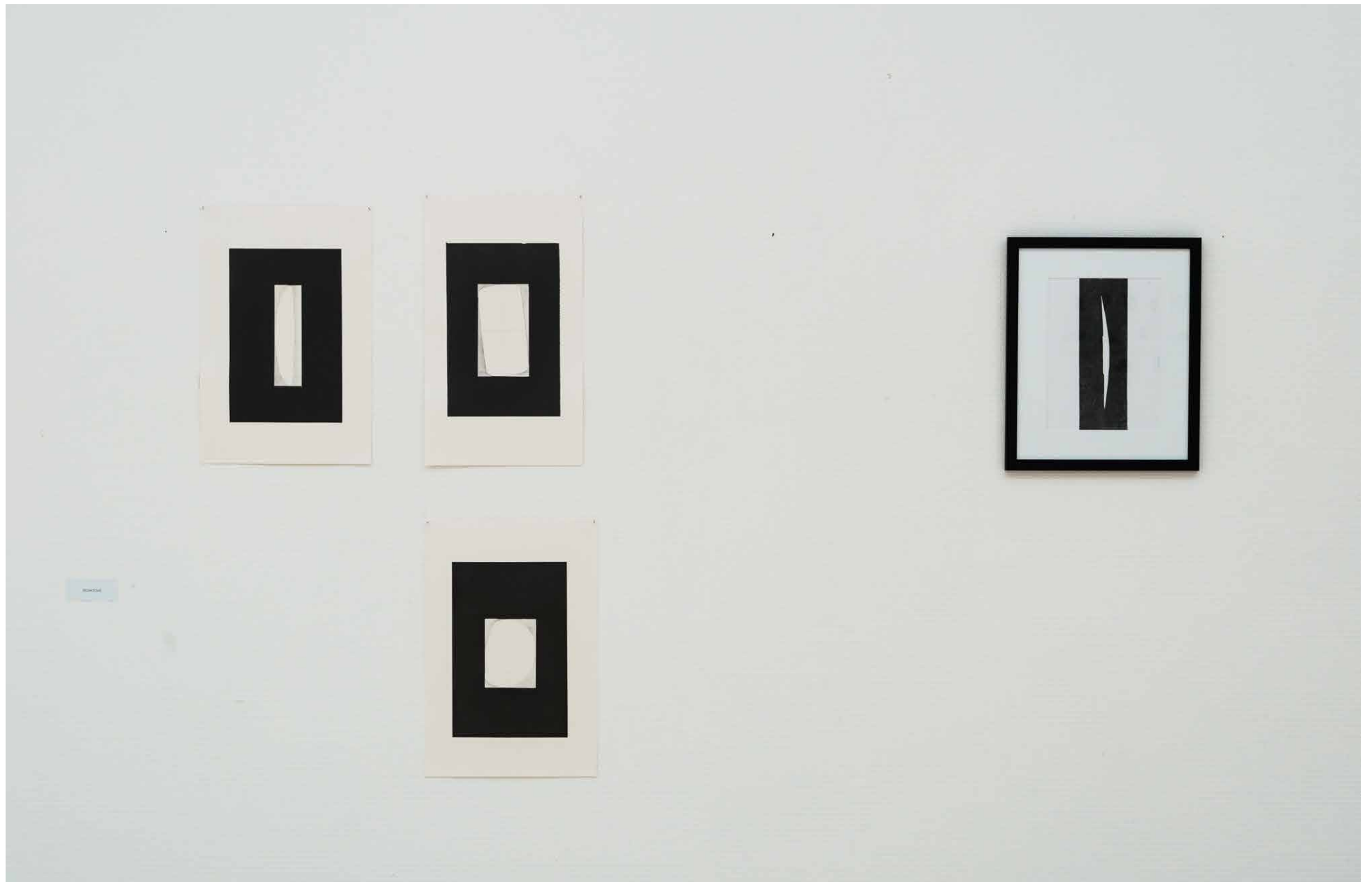






Projeções 2024.

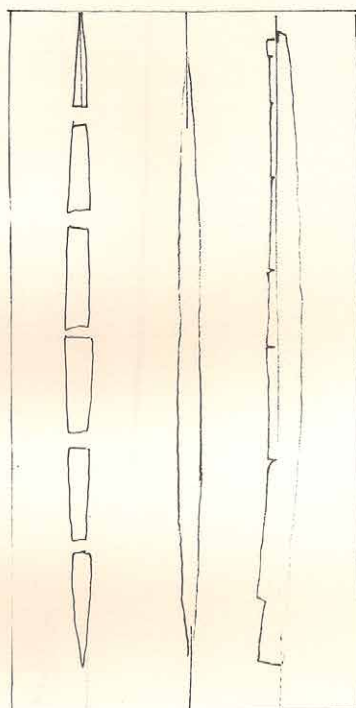


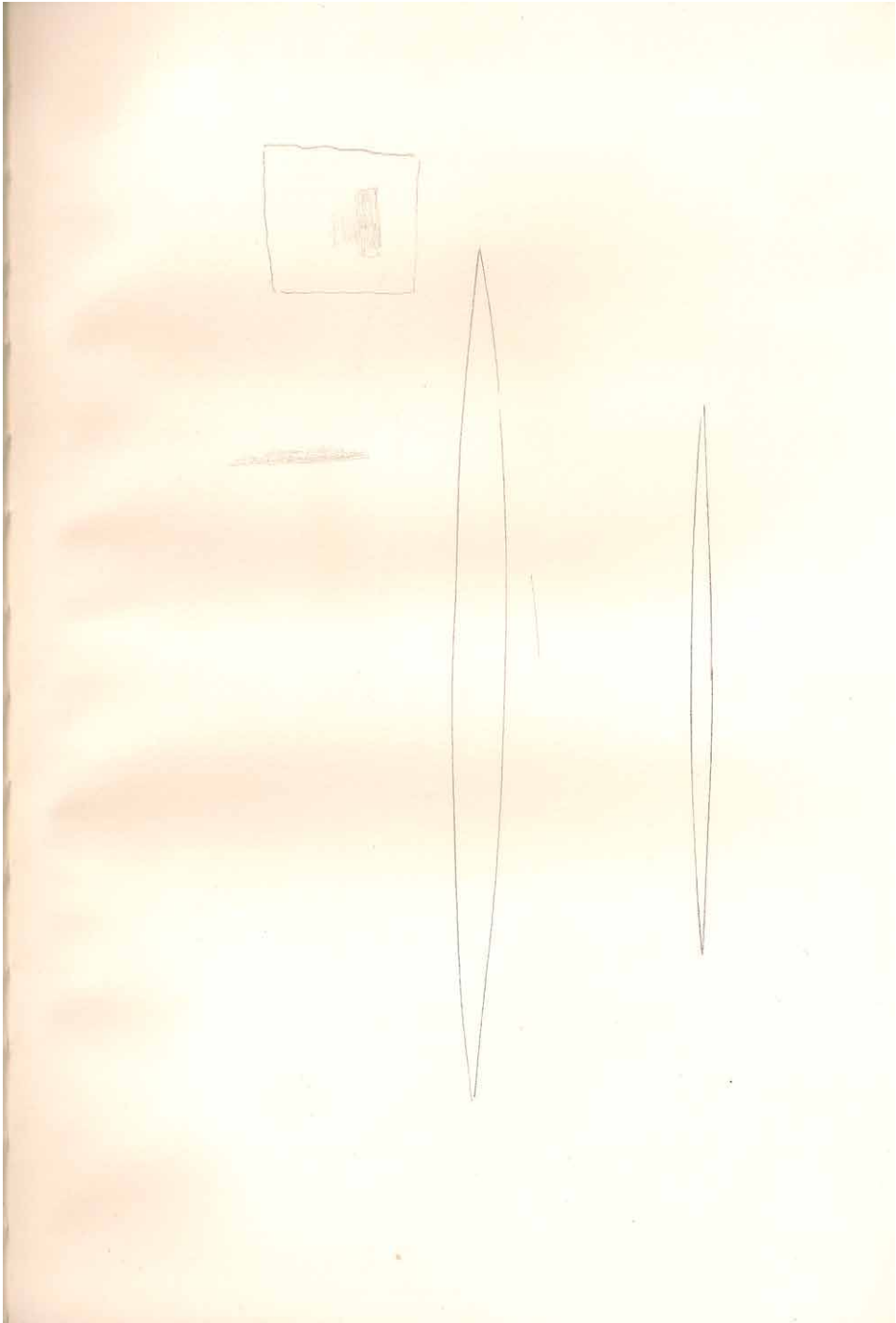


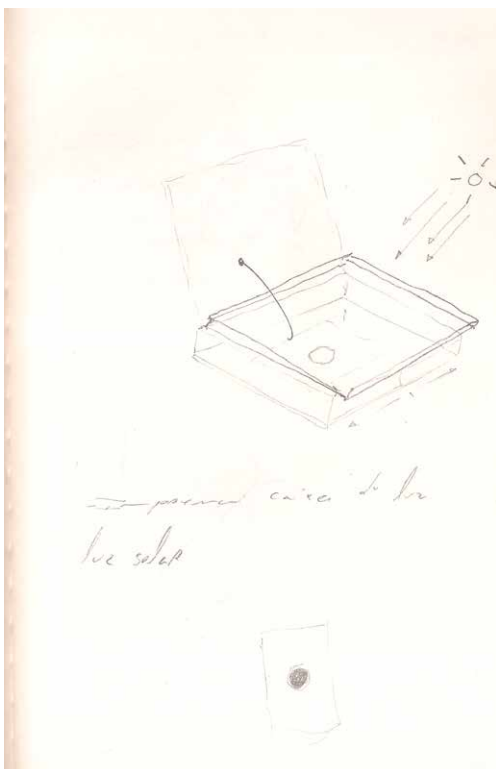
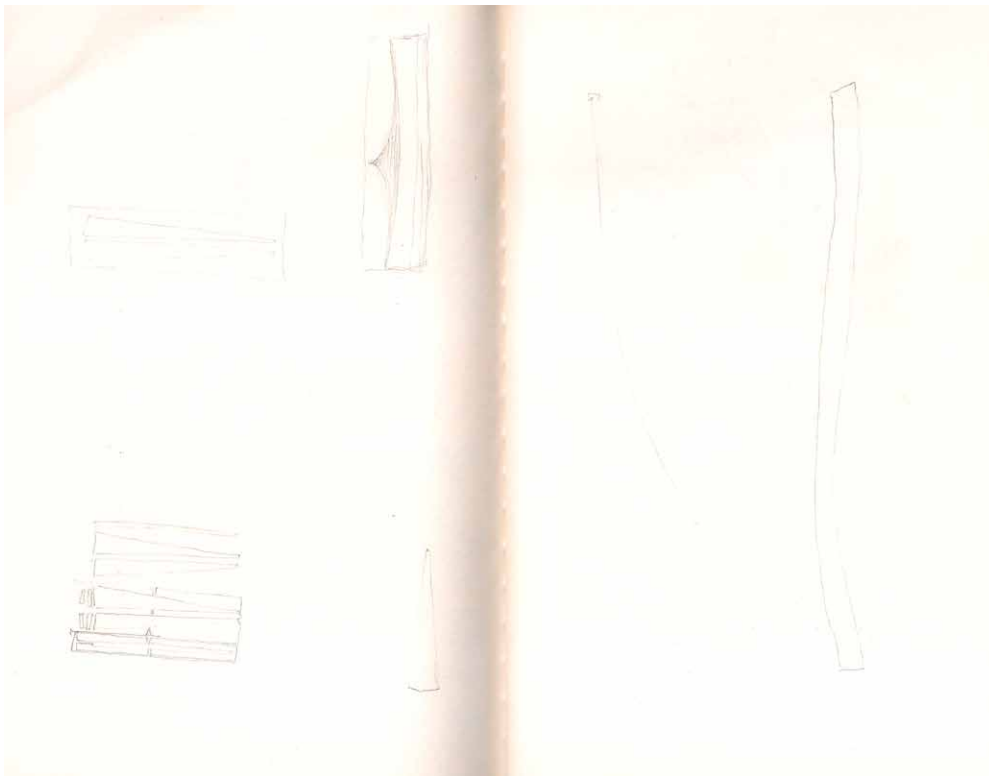


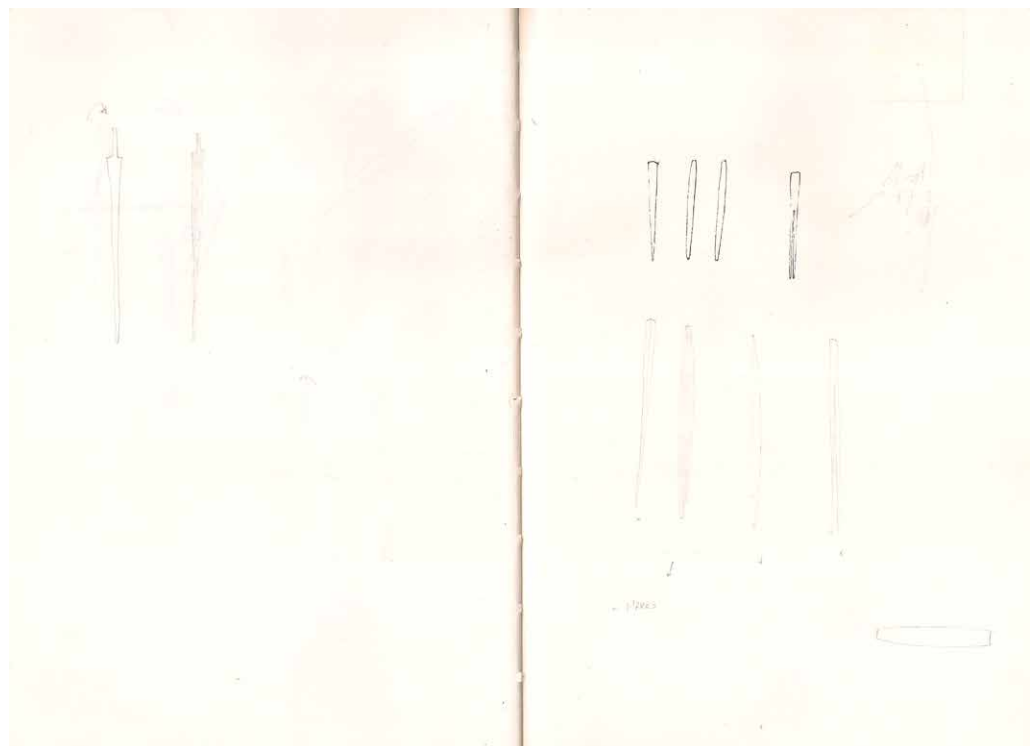
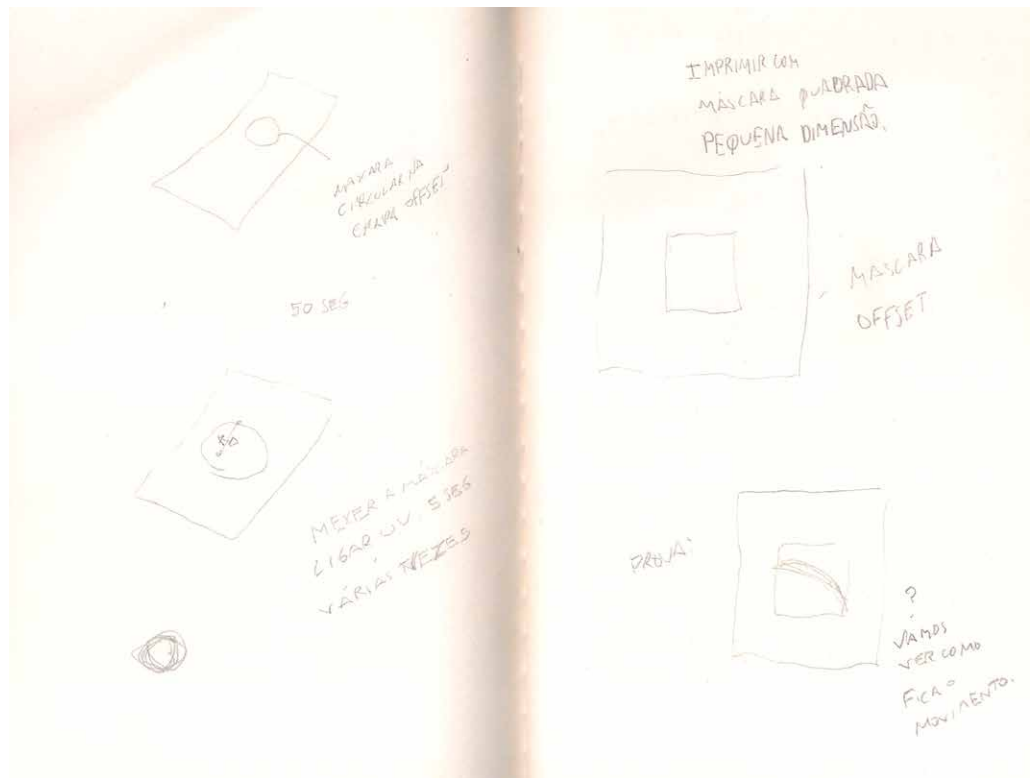
Projeções 2024

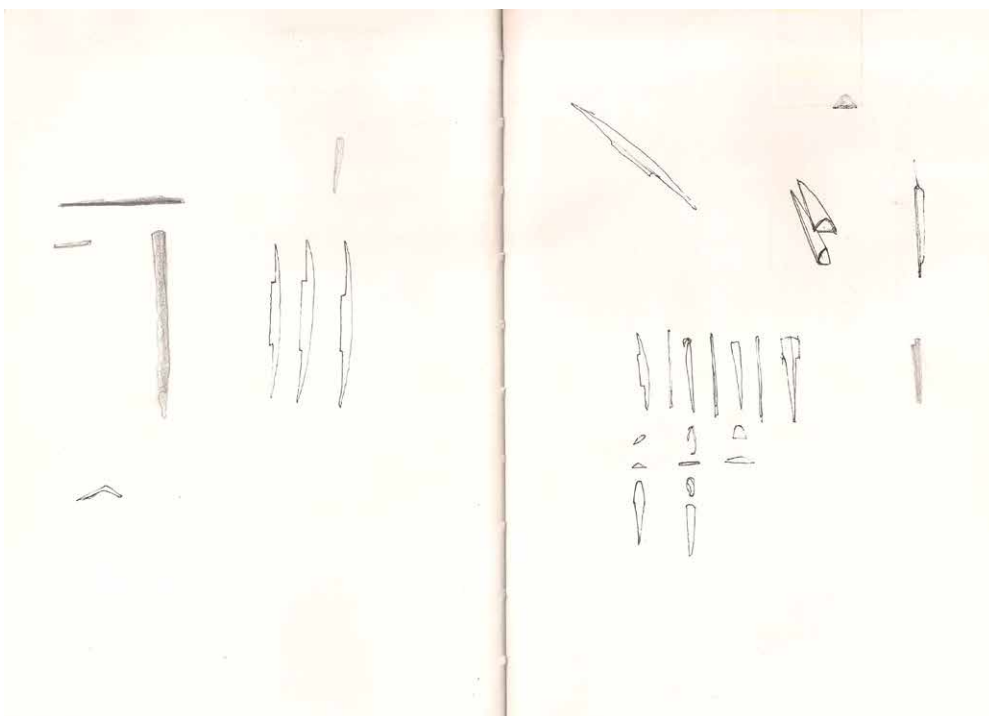
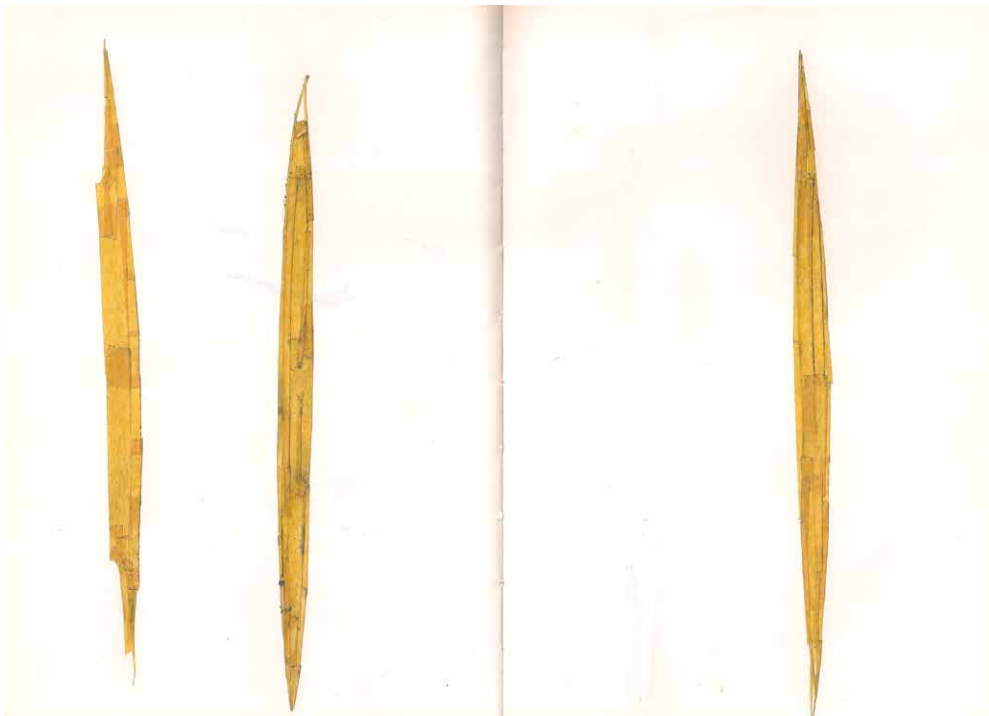
Livro de projeto — Volume II

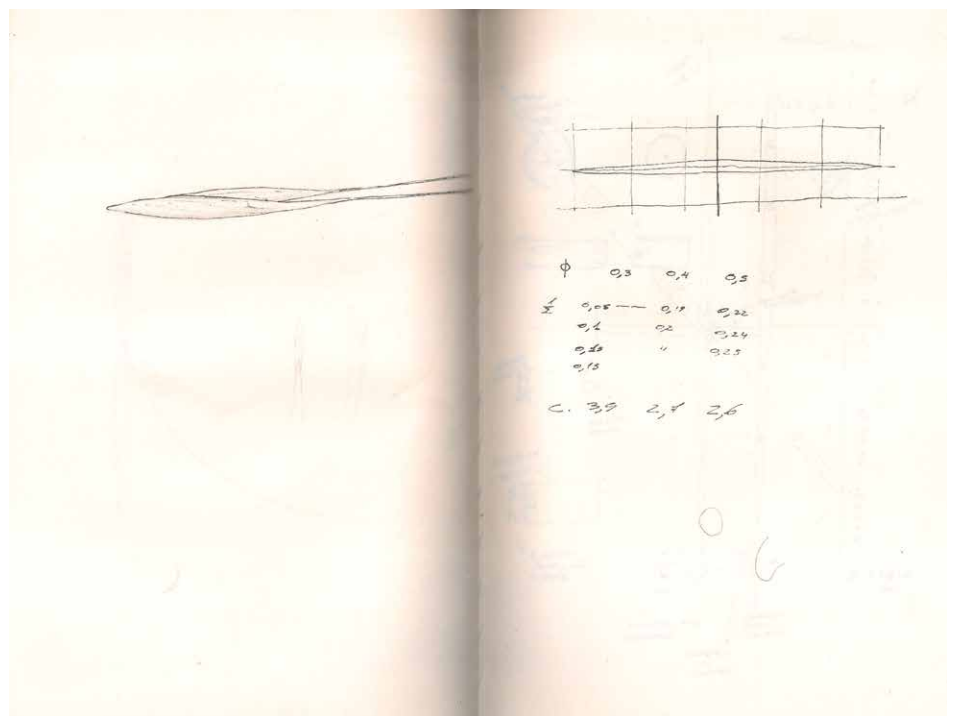
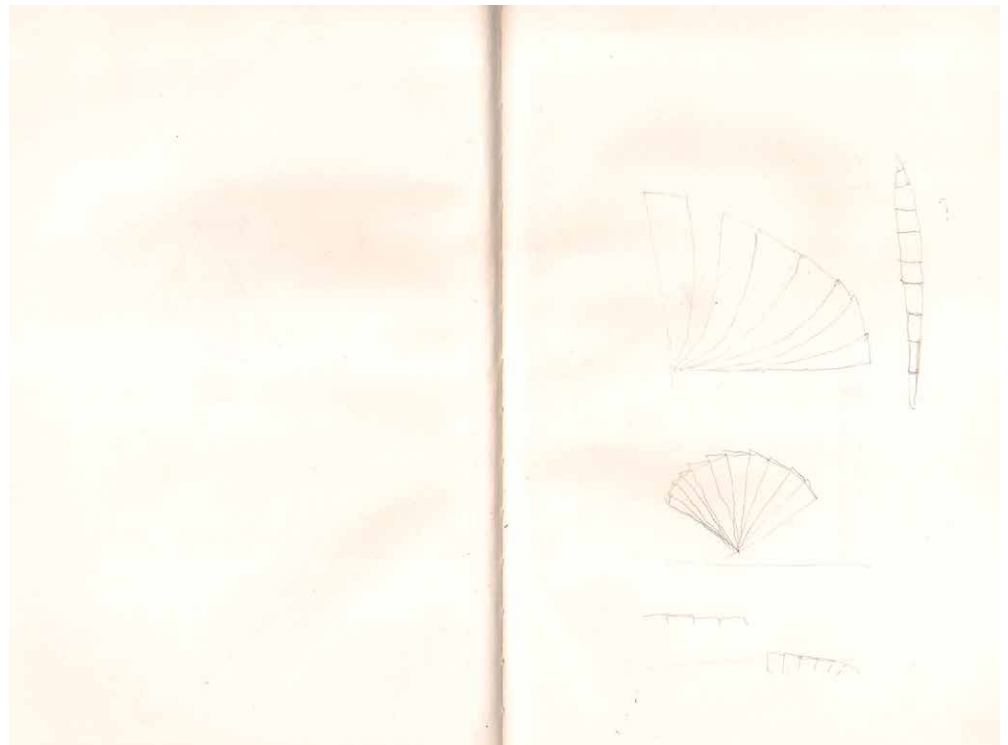


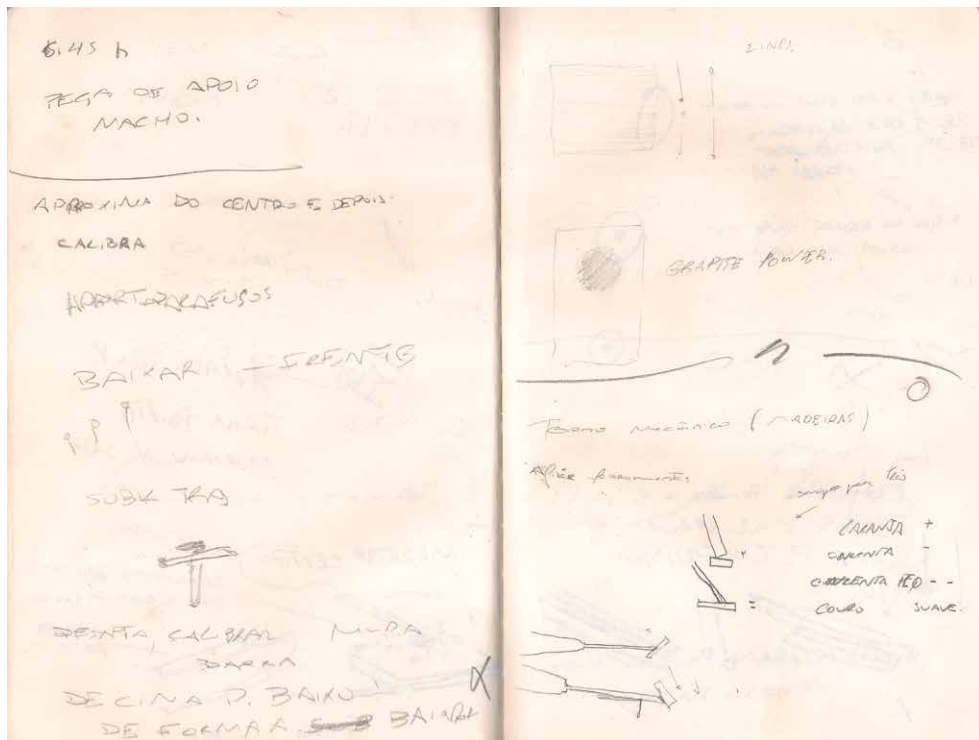
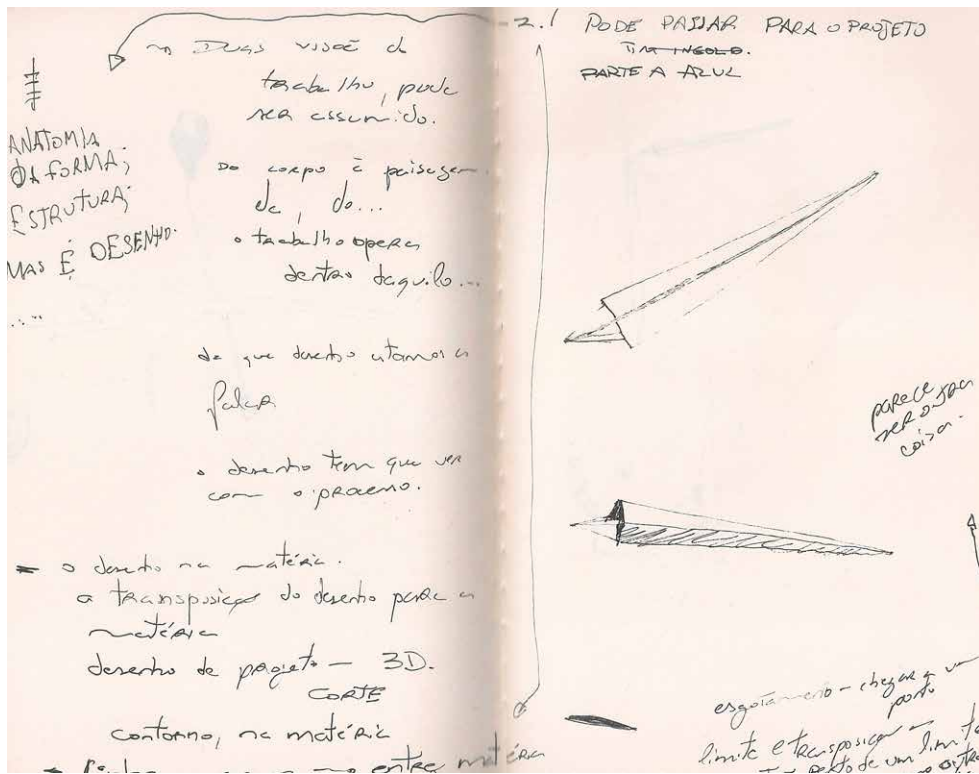


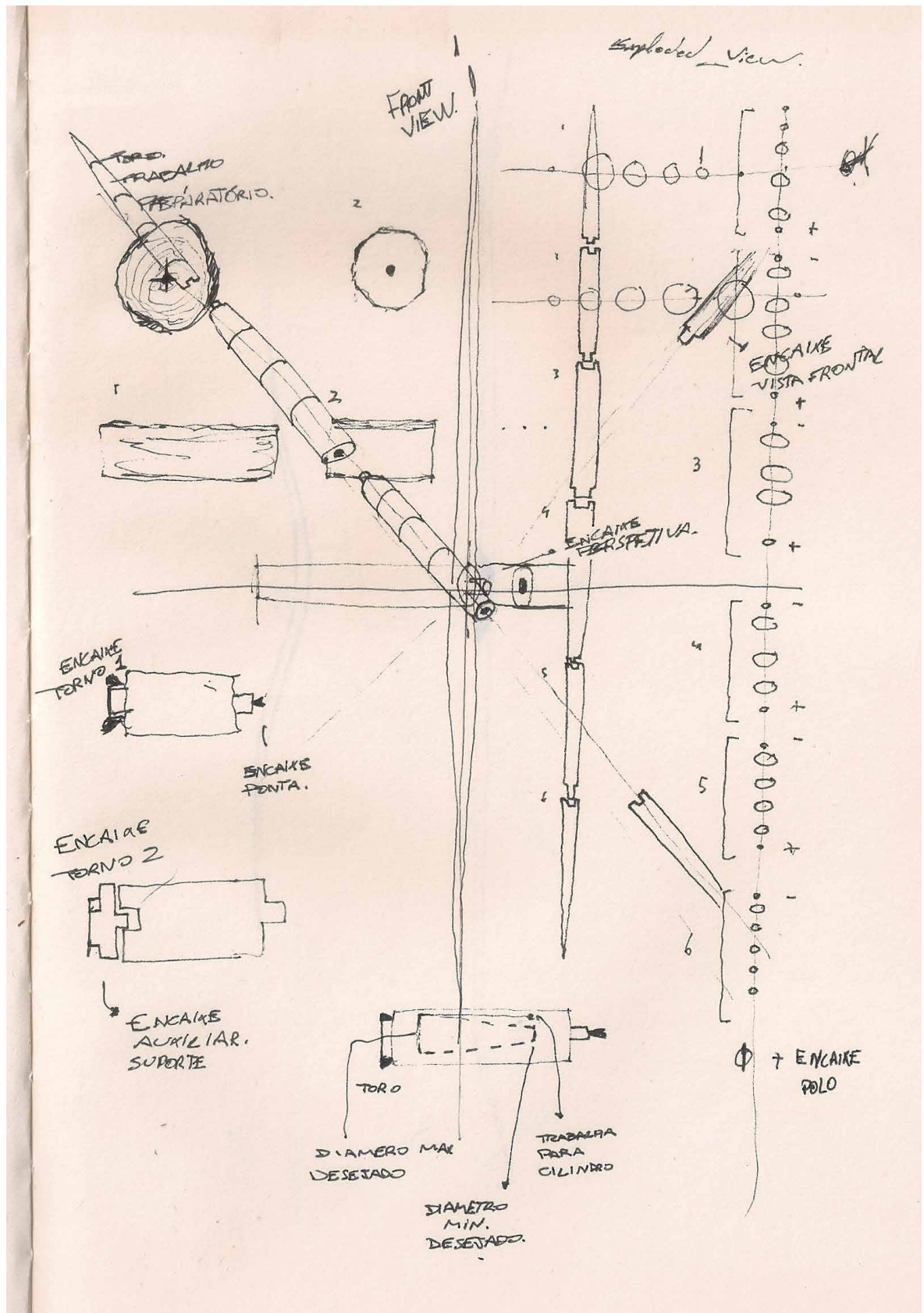






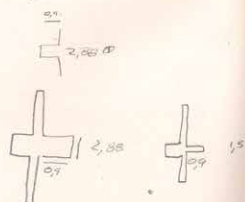






DIAMETRO → 2,88 // 15

PROFUNDIDADE → 0,9

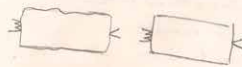


Assunto:

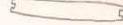
Peça de madeira, cortada em 2 partes,
aprox. 8 x 8 x 10 cm. que me vai dar
3 peças

Foras, vou me certificar em medida de 30 cm,
para as peças retais, e 25 cm para as laterais.
Assim, vou fazer as de 4 x 30 cm e 4 x 25 cm
1,20 cm 1 m

Para começar a usar o torno, para fazer a
medida certa, guilherme / diagonal em cilindro



A primeira etapa é preparar os eixos de
função das diferentes partes da peça final. O que
é o formato final desejado?



Como se comporta no torno?

→ Um dos lados pode ser fixado ainda
com a peça presa no torno



TRABALHO

FAZER ENCAIXE PARA
A PEÇA NO TORNO:

ESTA SERÁ A MEDIDA DO
FURO, VARIÁVEL COM

2 mm:

SE A PEÇA TIVER
EXCENTRICIDADE:

EM ROTAÇÃO TEM
UM FANTASMA,
fica + DIFÍCIL ENCONTRAR
O CENTRO RECORRIDO
ENTÃO

DEIXA MARGEM E
VOLTA A TORNEAR
O CILINDRO.

DEIXA DE
TER FANTASMA

MIN 2,43

2,55 // 2,6



ESTÁ A FICAR EXCENTRICA
MUDANÇA NO PROCESSO



→ SUPERFÍCIE



Composto com uma e pequena.

TESTAR E ENCAIXE, OFICINA A MANEIRA E A FORMA

2 PARTES DE 30 CM

1 ENCAIXE CENTRAL.

COLOCAR ATER EN ATER: DIAMETRO MÁXIMO DA BOLA

RECAIR COM O DIAMETRO DO ENCAIXE.

CURVATURA DA PEGA. NO UMA CURVA LONGA.

palco, a quem deu.

Para 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

1. - em posição 1, encaixe

2. - Peça dos 2 encaixes

5- Pega de 1°

A PONTA FICARÁ CENTRADA SEGUNDA MANEIRA

Para 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

0. Diâmetro 1,5 cm

Profundidade de furo?

1,9 cm

Diâmetro 1,6 cm

Profundidade máx. 2,88 cm.

35

1,25

VA SEGUNDA MANEIRA

PARER O FURO DO 2 LADO

D. 3

FURO D. 1,5 cm.

ENCONTAR CENTRO

MOVIMENTO DA FRENTE PARA TRÁS NA DIREÇÃO DO MILO. FA SEI QUE NÃO DE TANTO JEITO.

CILINDRO, PLASE NOS 2, 5 CM DIÂMETRO

2x4

2,5

TORNO DE MADEIRA

46 mm

DIÂMETRO

NO TORNO



SERRA
TIRAR
COSTAS E
NÓS
(NO CORTE DA
MADEIRA)

ACERTAR
CORTE

(+ PERPEND
ICULAR
AO
EIXO
POSSÍVEL



TRANSFORMAÇÃO
COM MÓ

OBJETIVO
APROXIMAR MÁXIMO
POSSÍVEL AO
CILINDRO



CONFERIR NÍVEL

MARCAÇÃO
DO CENTRO
(RETRABALHO
DE TOALHO)

1.1

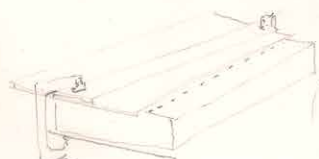


ALTO RETANGULAR

medidas
das



segura a linha
longo eixo
atras



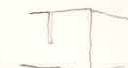
regras

1.1.1
1.1.2
1.1.3
1.1.4
1.1.5
1.1.6
1.1.7
1.1.8
1.1.9
1.1.10
1.1.11
1.1.12
1.1.13
1.1.14
1.1.15
1.1.16
1.1.17
1.1.18
1.1.19
1.1.20
1.1.21
1.1.22
1.1.23
1.1.24
1.1.25
1.1.26
1.1.27
1.1.28
1.1.29
1.1.30
1.1.31
1.1.32
1.1.33
1.1.34
1.1.35
1.1.36
1.1.37
1.1.38
1.1.39
1.1.40
1.1.41
1.1.42
1.1.43
1.1.44
1.1.45
1.1.46
1.1.47
1.1.48
1.1.49
1.1.50
1.1.51
1.1.52
1.1.53
1.1.54
1.1.55
1.1.56
1.1.57
1.1.58
1.1.59
1.1.60
1.1.61
1.1.62
1.1.63
1.1.64
1.1.65
1.1.66
1.1.67
1.1.68
1.1.69
1.1.70
1.1.71
1.1.72
1.1.73
1.1.74
1.1.75
1.1.76
1.1.77
1.1.78
1.1.79
1.1.80
1.1.81
1.1.82
1.1.83
1.1.84
1.1.85
1.1.86
1.1.87
1.1.88
1.1.89
1.1.90
1.1.91
1.1.92
1.1.93
1.1.94
1.1.95
1.1.96
1.1.97
1.1.98
1.1.99
1.1.100

2.1.1
2.1.2
2.1.3
2.1.4
2.1.5
2.1.6
2.1.7
2.1.8
2.1.9
2.1.10
2.1.11
2.1.12
2.1.13
2.1.14
2.1.15
2.1.16
2.1.17
2.1.18
2.1.19
2.1.20
2.1.21
2.1.22
2.1.23
2.1.24
2.1.25
2.1.26
2.1.27
2.1.28
2.1.29
2.1.30
2.1.31
2.1.32
2.1.33
2.1.34
2.1.35
2.1.36
2.1.37
2.1.38
2.1.39
2.1.40
2.1.41
2.1.42
2.1.43
2.1.44
2.1.45
2.1.46
2.1.47
2.1.48
2.1.49
2.1.50
2.1.51
2.1.52
2.1.53
2.1.54
2.1.55
2.1.56
2.1.57
2.1.58
2.1.59
2.1.60
2.1.61
2.1.62
2.1.63
2.1.64
2.1.65
2.1.66
2.1.67
2.1.68
2.1.69
2.1.70
2.1.71
2.1.72
2.1.73
2.1.74
2.1.75
2.1.76
2.1.77
2.1.78
2.1.79
2.1.80
2.1.81
2.1.82
2.1.83
2.1.84
2.1.85
2.1.86
2.1.87
2.1.88
2.1.89
2.1.90
2.1.91
2.1.92
2.1.93
2.1.94
2.1.95
2.1.96
2.1.97
2.1.98
2.1.99
2.1.100

3.1.1
3.1.2
3.1.3
3.1.4
3.1.5
3.1.6
3.1.7
3.1.8
3.1.9
3.1.10
3.1.11
3.1.12
3.1.13
3.1.14
3.1.15
3.1.16
3.1.17
3.1.18
3.1.19
3.1.20
3.1.21
3.1.22
3.1.23
3.1.24
3.1.25
3.1.26
3.1.27
3.1.28
3.1.29
3.1.30
3.1.31
3.1.32
3.1.33
3.1.34
3.1.35
3.1.36
3.1.37
3.1.38
3.1.39
3.1.40
3.1.41
3.1.42
3.1.43
3.1.44
3.1.45
3.1.46
3.1.47
3.1.48
3.1.49
3.1.50
3.1.51
3.1.52
3.1.53
3.1.54
3.1.55
3.1.56
3.1.57
3.1.58
3.1.59
3.1.60
3.1.61
3.1.62
3.1.63
3.1.64
3.1.65
3.1.66
3.1.67
3.1.68
3.1.69
3.1.70
3.1.71
3.1.72
3.1.73
3.1.74
3.1.75
3.1.76
3.1.77
3.1.78
3.1.79
3.1.80
3.1.81
3.1.82
3.1.83
3.1.84
3.1.85
3.1.86
3.1.87
3.1.88
3.1.89
3.1.90
3.1.91
3.1.92
3.1.93
3.1.94
3.1.95
3.1.96
3.1.97
3.1.98
3.1.99
3.1.100

4.1.1
4.1.2
4.1.3
4.1.4
4.1.5
4.1.6
4.1.7
4.1.8
4.1.9
4.1.10
4.1.11
4.1.12
4.1.13
4.1.14
4.1.15
4.1.16
4.1.17
4.1.18
4.1.19
4.1.20
4.1.21
4.1.22
4.1.23
4.1.24
4.1.25
4.1.26
4.1.27
4.1.28
4.1.29
4.1.30
4.1.31
4.1.32
4.1.33
4.1.34
4.1.35
4.1.36
4.1.37
4.1.38
4.1.39
4.1.40
4.1.41
4.1.42
4.1.43
4.1.44
4.1.45
4.1.46
4.1.47
4.1.48
4.1.49
4.1.50
4.1.51
4.1.52
4.1.53
4.1.54
4.1.55
4.1.56
4.1.57
4.1.58
4.1.59
4.1.60
4.1.61
4.1.62
4.1.63
4.1.64
4.1.65
4.1.66
4.1.67
4.1.68
4.1.69
4.1.70
4.1.71
4.1.72
4.1.73
4.1.74
4.1.75
4.1.76
4.1.77
4.1.78
4.1.79
4.1.80
4.1.81
4.1.82
4.1.83
4.1.84
4.1.85
4.1.86
4.1.87
4.1.88
4.1.89
4.1.90
4.1.91
4.1.92
4.1.93
4.1.94
4.1.95
4.1.96
4.1.97
4.1.98
4.1.99
4.1.100



no
corte



para mais cortar
Antes da marca
da fita porque
é mais

começo por retificar os
planos.

2) PLANOS PERPENDICULARES

2 PARALELOS



PLANO + SERRA DE MES



começo NA PRIMA



ATE MARGEM COMPARACION



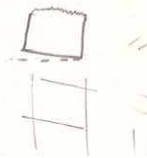
1- PARALELO

Neste caso, como vamos fazer o teste, não preciso de fazer engates a 100% em



MARGEM DO
CILINDRO

Então, um co. de engastamento, para pelo menos, os dois planos serem = um
ao outro



ficam paralelos uns aos
outros.



DEFINIR PEÇAS POR TROPAS

A e C mais facilmente entao comprometidas.

B é ideal para peças com mesa de entalhe

→ idealmente, serve para 4.



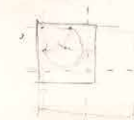
costa na
mesa.

Comp.	seção	
1	27	27
2	23,5	27
3	33,5	
4	38,5	33,5
4 x 33,5		106,7
4 x 27		

54
81
108

MÁXIMA

1	3	2,4
2	3,55	2
3	4,55	4
4	5,55 (ou)	5



CORTA na
MARGEM DE MÍN
EXCESSO/APROXI
TAMENTO.

Aproximar a medida
com margem.

(6cm ①, o, sem de cada
lado, é suficiente.)



COM TORÇÃO
LIGAR
MARGEM
VICIAMENTO



A PRENDE NA
MARGEM

AINDA COM O
PUNTO,
VERIFICAR SE ESTA
BEM CENTRADO
PARA ENCAIXAR PUNTO
O A JA FAZ PRESSÃO

TA SOLTANDO
PUNTO

ADOTAR O AVALIA
VER SE FAZ FANTASMA



SOLTAR PUNTO
PUNTO N FIZER



SAI PUNTO

ENTRA
BROCA

FEM
(2,5 a
1,5)

FURA COM
BROCA
ATE DAI LA MARGEM
(A OLHO)



MARGEM

FURO

TESTE
PROFUNDIDADE
4 cm.

38 SAPORTE
A

BROCA

PUNTO

SAIA BROCA
DETEO PUNTO

TIRA PEGA A

CARRINHO LADO DIREITO

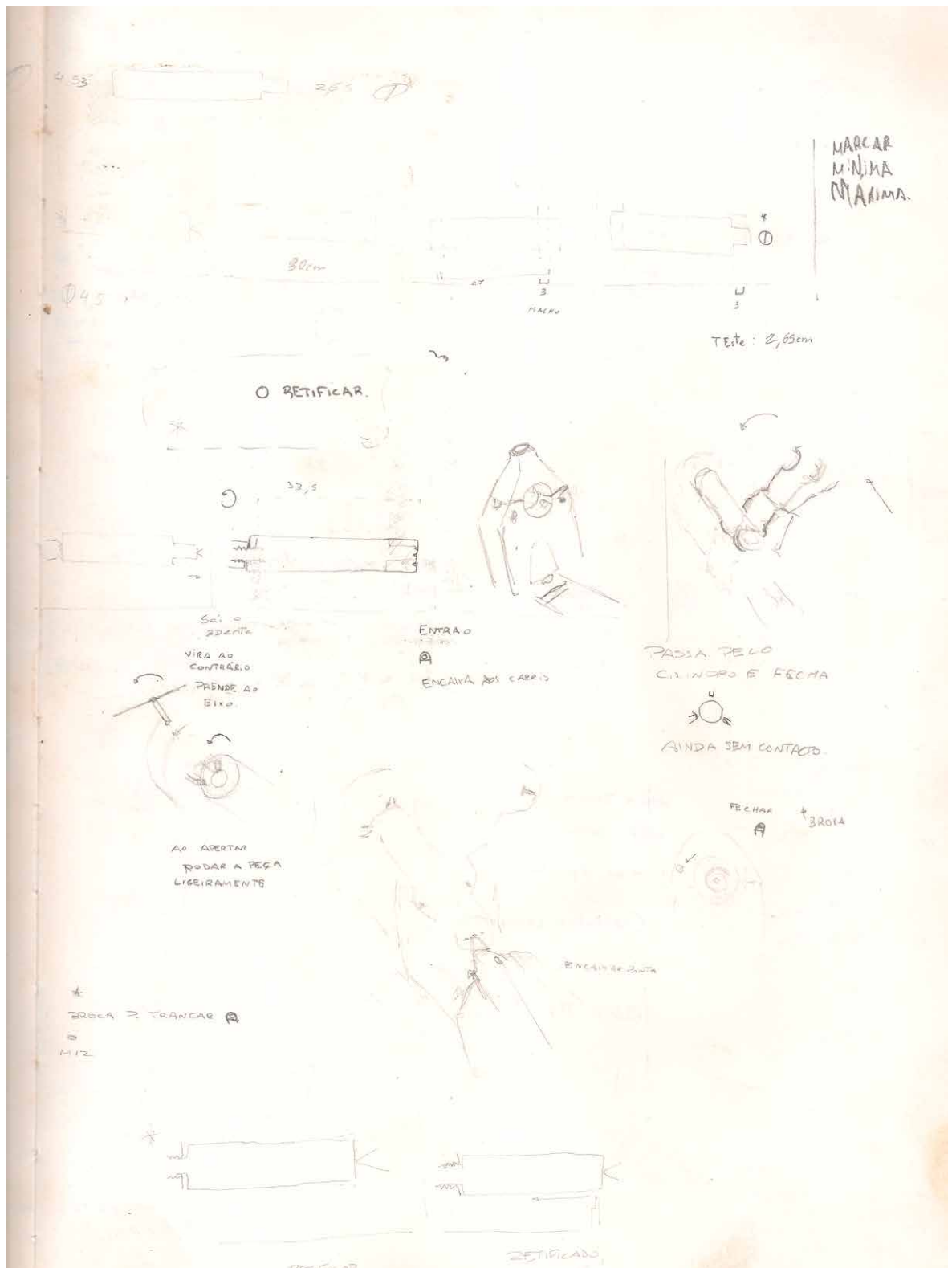
PEGA A (CALIBRAÇÃO)

FECHA PEGA A

FURO
INICIANDO

CORREÇÃO

FURO PODE
SER A MAIS...
MELHOR A MAIS
QUE A MENH
CONTABILIZANDO FURO
NAS MEDIDAS.



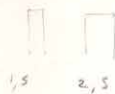
ORNO DE METAIS

VEL. 2 || 2,5 ||



Acabado medido nas (com e sem), 11 ex 3, max. 4 Ø
 cl-magm: 4,5 Ø

encastre: ~~medida~~ profundidade = 3 cm.



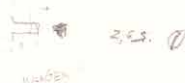
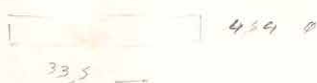
pg 1

Mecanismo

segunda 1.ª encastre

mapas for.

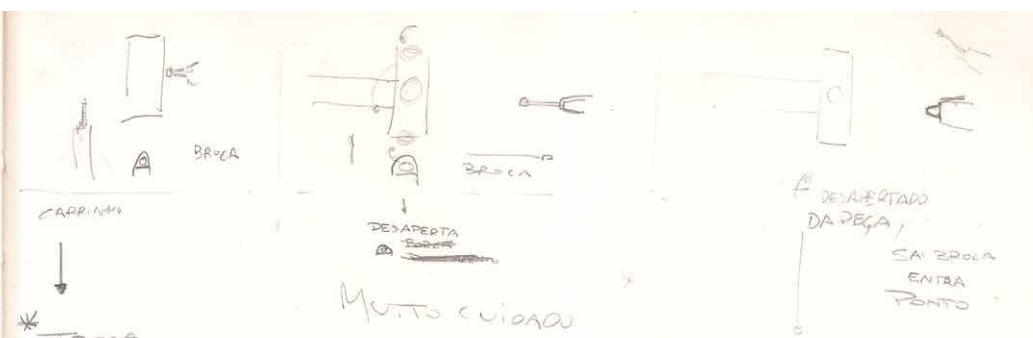
pg 3.



Broca 26

27 + 3 (encastre) = 30

pequeto 3,5 (1,5 p. lote.)



* TROCA DE ORDEM PARA TIRAR MARGEM.



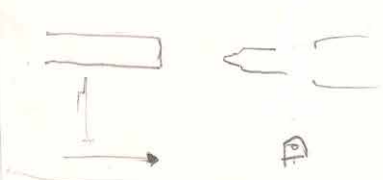
SEM CONTACTO C. PEGA,

TIRAR
NEM PRECISA DE ABRI...



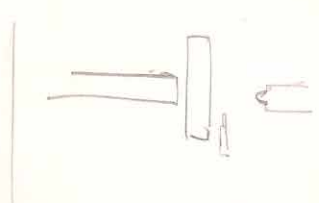
A volta
CUIDADO P. N. MEXER NA PEGA.

MUITO CUIDADO



CARRINHO VEM P. O LADO DA PONTA

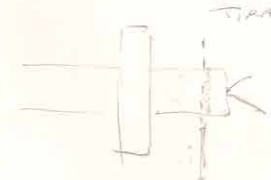
A DE LADO



A ← CARRINHO ← PONTA

ORDEN

COMEÇAR A TIRAR MARGEM



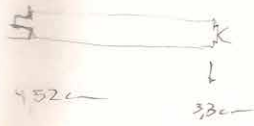
CN. verif. n
até todos seguras

PONTA VOLTAR
ENTRAR
SEGURAR PEGA
COM A FECHADO
MAS SEM TOCAR NA PEGA

CALIBRADOS
A ENTRA PONTA E A MORA PEGA BEM,
COMEÇOU A FAZER BARULHO. ABERTO TAMBÉM
A OSCILAR (COMO SE QUISSE FUGIR).

solução

3 TAVO MADEIRA



PRODUTO FINAL

2,62

5,26
↓
5

5,17
↓
4

(2,26
4,8)



MADEIRO
Ainda
colaboração...



① MAX 5 m
MIN 4 m

2,645

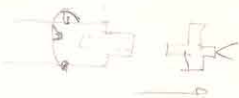
N

MADEIRO

Ainda com colaboração

A <

ETER SEMPRE LÂMINA
À FRENTE...



X NOTAS.

Boa margem no f...
exceder + na profundidade.

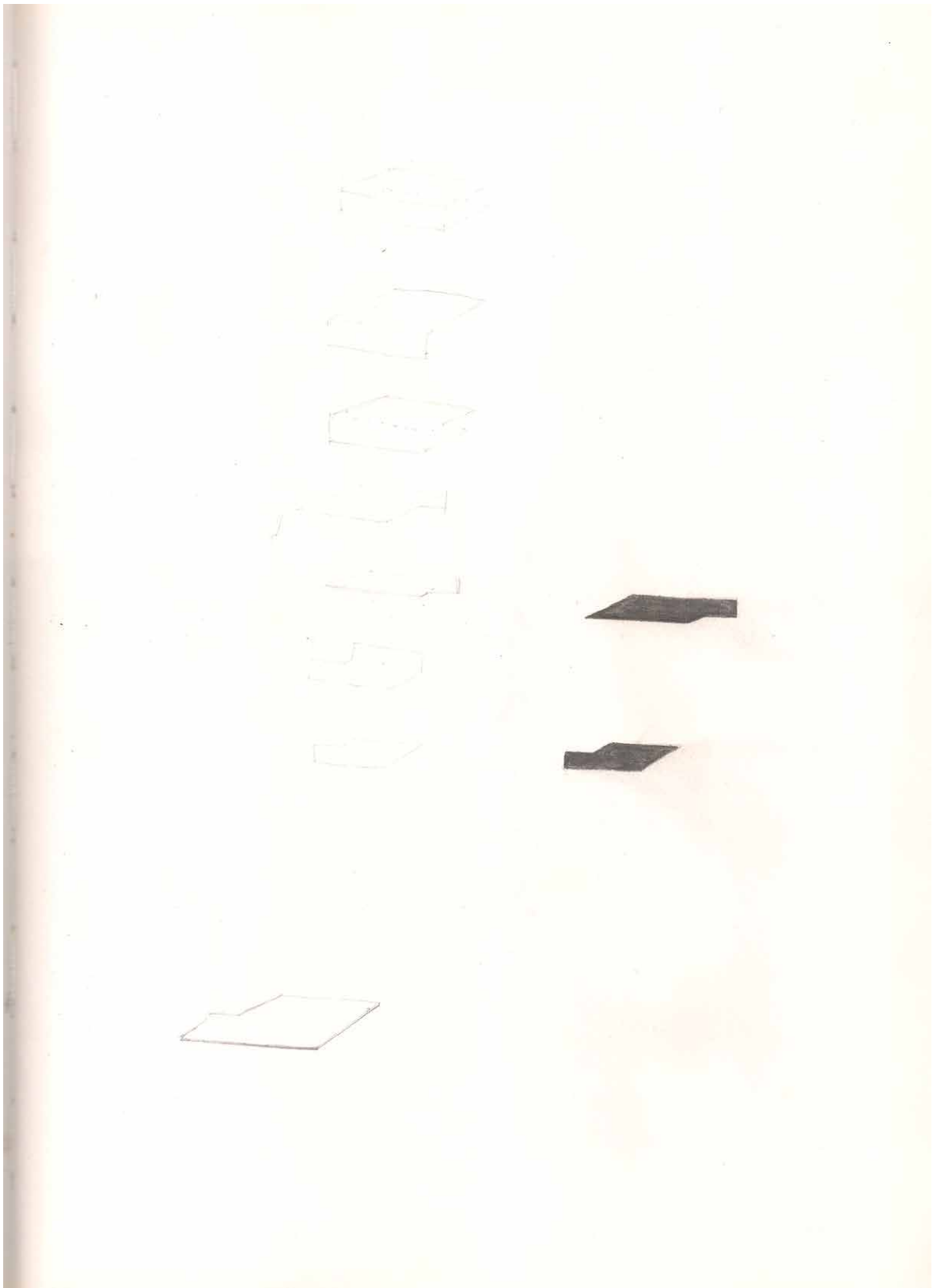
colaboração

5,1 - 100

2 79

3,89

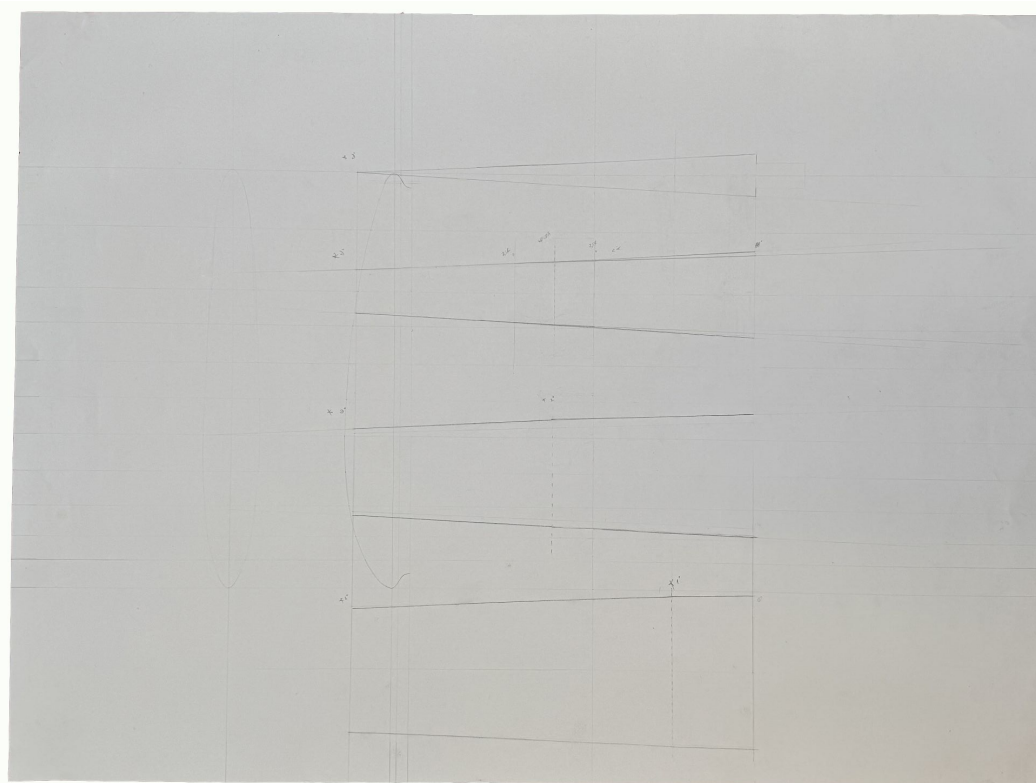
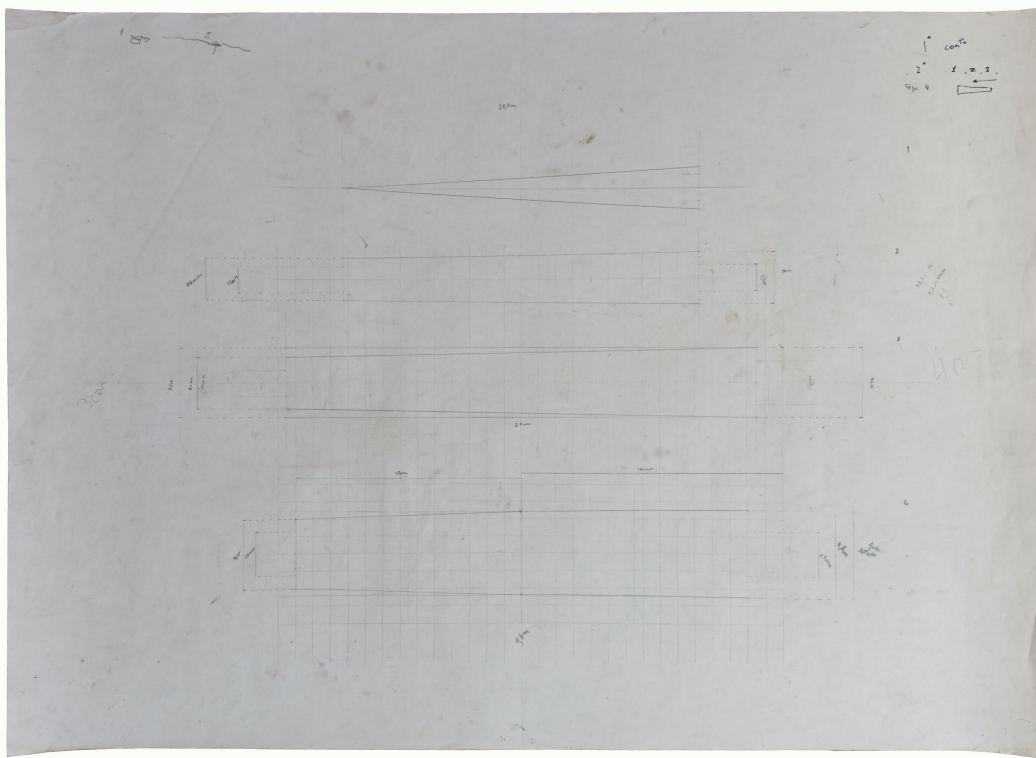
1,6

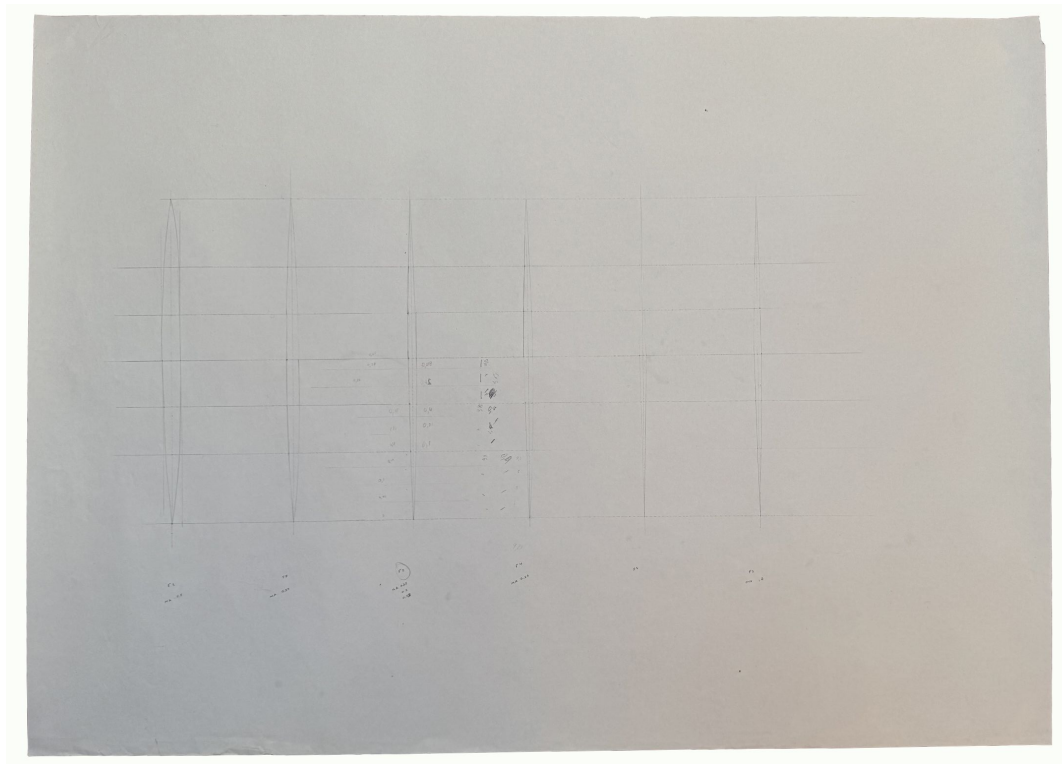


Este texto acompanha a execução do projeto Lança, cuja produção decorreu ao longo de seis meses na oficina de madeiras e metais da Faculdade. Trata-se de um projeto de autoria individual, desenvolvido integralmente dentro do período estipulado, apesar dos percalços inerentes ao processo, nomeadamente a adaptação às especificidades do trabalho oficial e aos materiais envolvidos.

Numa primeira fase, o projeto expandiu-se tanto em escala como em meios de produção, sobretudo no que diz respeito à conceção do sistema modular da peça final, projetada para atingir 2 metros de comprimento. Esta modularidade implicou que a estrutura fosse produzida em oito segmentos distintos, articulados entre si.

Os registos dessa etapa documentam as primeiras aproximações ao torno de madeiras, através do desenvolvimento de pequenas peças autónomas que funcionaram como estudos iniciais. A partir delas, realizou-se um primeiro protótipo de encaixe, o que permitiu definir uma metodologia de trabalho que se estruturava no próprio momento de execução. Esta abordagem possibilitou maior adaptabilidade aos processos e aos materiais a adotar em fases subsequentes.











A segunda fase caracterizou-se pela transição para o torno mecânico de metais, equipamento que oferece maior precisão, estabilidade e um acabamento substancialmente mais rigoroso na madeira trabalhada. O foco deslocou-se então para o aperfeiçoamento dos encaixes — distribuídos entre elementos macho e fêmea — e para a continuidade visual da linha que percorre e define a forma da peça ao longo dos seus módulos.

As imagens de processo evidenciam um conjunto de etapas sucessivas: a preparação da madeira, inicialmente trabalhada em pranchas que são posteriormente transformadas em ripas e cortadas ao comprimento necessário; o torneamento inicial, no qual cada ripa é levada ao torno e convertida numa forma cilíndrica; a execução do encaixe macho, torneado na extremidade destinada a permitir o seu acoplamento na fase seguinte; e, por fim, a perfuração destinada ao encaixe fêmea, realizada com uma broca de diâmetro específico que permitirá acolher a ligação oposta.

À medida que cada lado era trabalhado, aproximavam-se também as dimensões máximas e mínimas previstas para a geometria da peça final.

Após esta fase, as peças começaram a ser trabalhadas aos pares, o que permitiu calibrar com maior rigor os pontos de ligação entre módulos contíguos. Foi neste processo que surgiram os desafios mais significativos, sobretudo no que toca à retificação da linha de contorno e à precisão dos encaixes.

Inicialmente, tentou-se executar esta parte do trabalho no torno mecânico de madeiras; porém, a mudança de maquinaria originou erros técnicos — nomeadamente na recentragem das peças, na irregularidade da rotação e na oscilação das formas. Por esta razão, decidiu-se posteriormente realizar toda a construção exclusivamente no torno mecânico de metais.





















A terceira fase decorreu integralmente no torno mecânico de metais e correspondeu à produção final de todos os módulos. Nesta etapa, o trabalho passou a centrar-se no acerto entre peças: ao serem encaixadas duas a duas no torno, era possível aproximar progressivamente os acabamentos e garantir a continuidade da linha de contorno.

A linha que define a silhueta da peça teve, nesta fase, de ser redesenhada, de modo a responder às características e limitações do equipamento. Assim, o seu ajustamento foi realizado em fases sucessivas de ângulos de corte, variando entre 1° e 3°.

Posteriormente, as pontas da lança foram produzidas individualmente. As peças continuaram a ser trabalhadas em pares, e os acabamentos finais foram obtidos por lixagem. Concluída a fase de torneamento, toda a superfície foi revestida com uma solução de grafite em pó e álcool, o que favoreceu a absorção e assegurou a uniformidade do acabamento final.











Livro de projeto — Volume III

Este livro de projeto foi produzido por Pedro Dias (n. 2002) em novembro de 2025, no âmbito da apresentação final do Mestrado em Artes Plásticas — especialização em Desenho. O curso prevê a avaliação através da exposição pública do trabalho prático desenvolvido ao longo do período de estudos, complementada pela apresentação oral e escrita do respetivo relatório de projeto.

O presente catálogo reúne a documentação da exposição apresentada no oMuseu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, acompanhada por breves excertos textuais que enquadram e descrevem alguns trabalhos aqui apresentados. Constitui, assim, um complemento direto ao relatório de projeto entregue a 30 de junho de 2025.

A prática artística que aqui se apresenta reflete sobre diferentes condições e estados do desenho, atribuindo ao processo um papel central. Este trabalho nasce de um fazer onde a repetição, o retorno e a reformulação são entendidos como formas de pensar. Esta seleção acaba por representar um percurso aberto, experimental e em constante transformação.

O regresso a temas e problemas anteriormente trabalhados reconhece que cada tentativa levanta novas questões. O desenho torna-se então lugar de escuta: da matéria, do gesto, do olhar e do próprio corpo. A mão que insiste numa linha, o olhar que ajusta a atenção, o corpo que se desloca, o limite que se redefine. O trabalho aqui apresentado resulta deste movimento contínuo entre o entender e o experimentar.

A peça central, intitulada arena, convoca a ideia de espaço de disputa e de ação. A palavra, que deriva do latim, remete para a areia utilizada nos antigos anfiteatros e, com ela, uma noção de efemeridade. Alguns dos desenhos apresentados — feitos com grafite em pó — podem desaparecer com um simples sopro ou com o passar de uma mão. Outros revelam-se na persistência do gesto repetido; outros ainda ganham corpo e volume, atravessam escalas e limites.

Estas mesas de processo, assinaladas na folha de sala, aproximam-se daquilo a que Aby Warburg (1866-1929) chamou mesas de operação: superfícies onde imagens, objetos e desenhos são abertos, comparados e reposicionados. Não se trata de procurar conclusões definitivas, mas de manter o seu sentido em circulação e de mostrar esse pensamento enquanto processo.

Este entendimento encontra paralelo nos Atlas de Gerhard Richter (1932), ou no Atlas de Parede de Eduardo Souto Moura (1952). Mas também no caso de Mel Bochner (1940-2025) ([figura 1.7](#)), que ao expor desenhos fotocopiados em capas de arquivo, sobre plintos, obrigou o espectador a debruçar-se sobre cada imagem, numa posição invulgar.

A disposição apresentada segue esta lógica. Apesar de existirem núcleos de trabalho distintos, nenhum destes desenhos se quer definitivo. Todos participam numa rede de gestos, de referências e de memórias em movimento.

V.1 A arena

Toma-se como ponto de partida algumas explorações realizadas ao longo do primeiro ano de mestrado. Aqui, há um foco claro na tradução de diferentes leituras de um material comum ao desenho: a grafite. As formas estabelecem um diálogo direto com este material e expandem-se para desenhos que são dobrados e moldados.

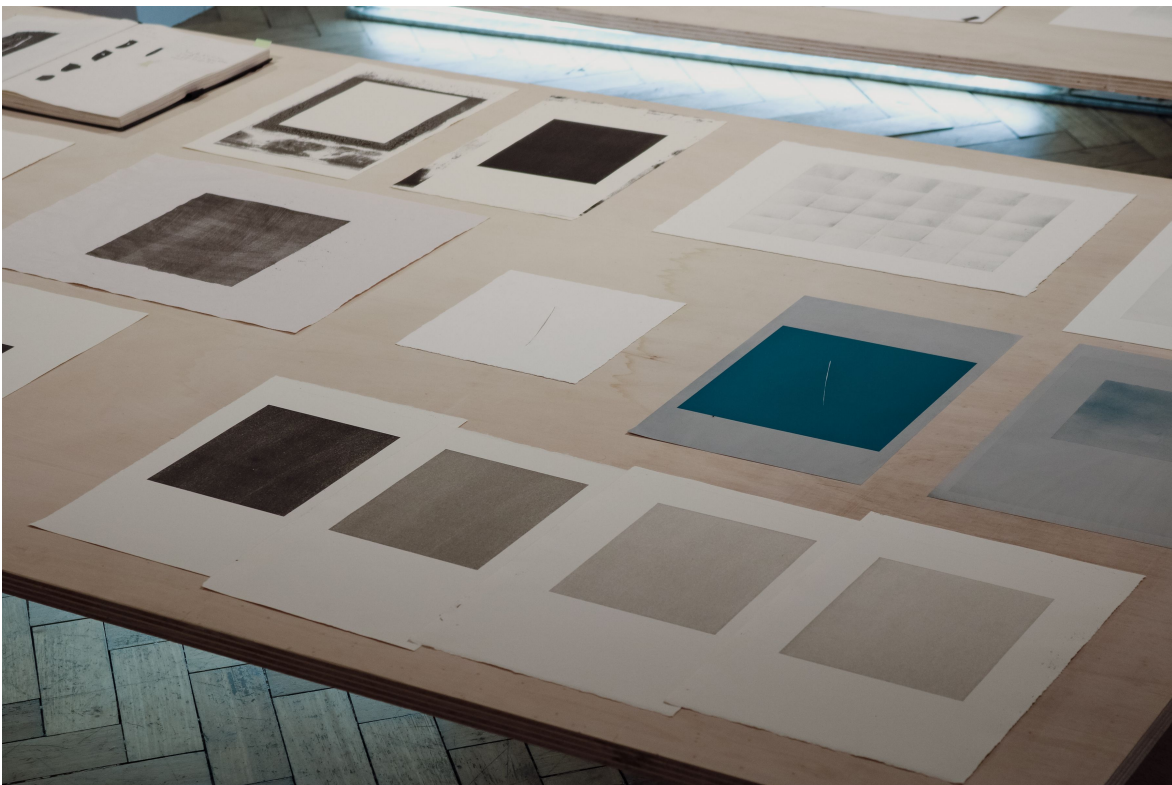
Vemos também o ponto de partida para um problema gráfico: o de traduzir o movimento de um ponto num círculo, sobre um plano bidimensional. A linha resultante desse movimento conduz a uma série de explorações que culminam em estruturas construídas em contraplacado. Estas formas, posteriormente revestidas a grafite, regressam simbolicamente ao domínio da linha e do desenho.

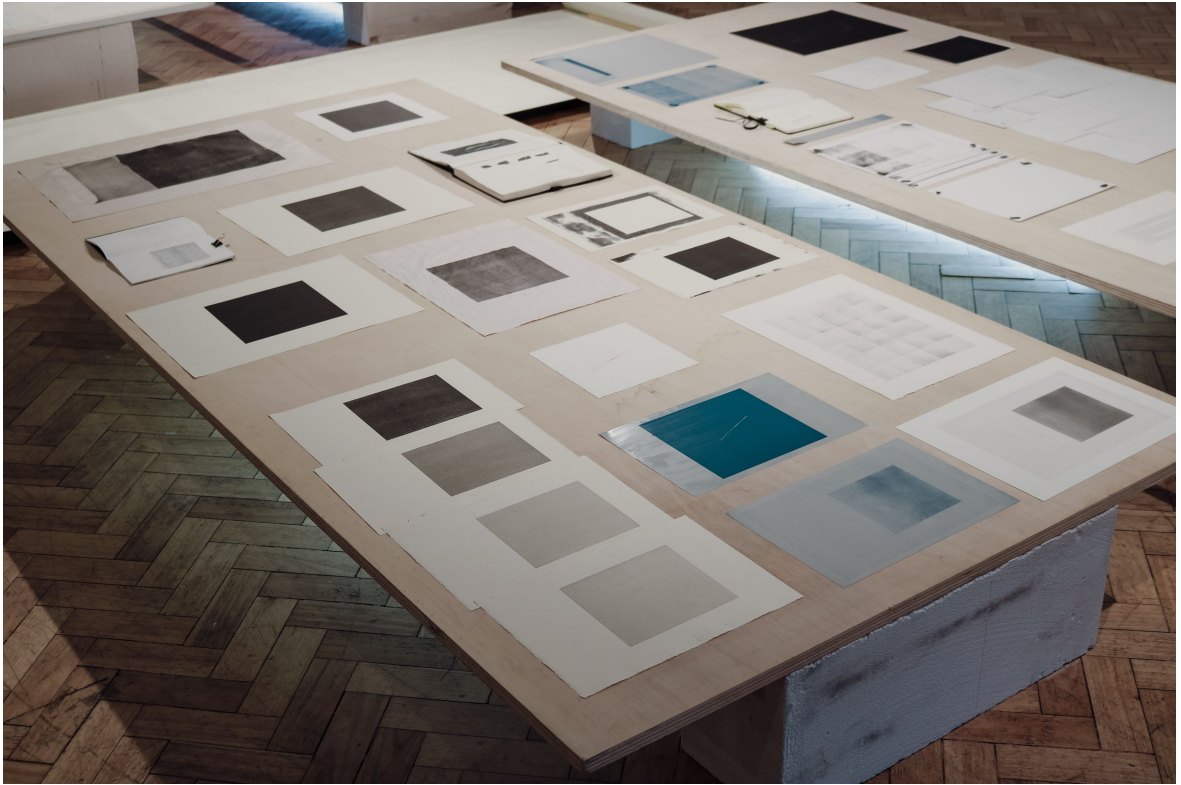




Numa segunda instância, as experiências debruçam-se sobre um problema técnico. Uma série de desenhos realizados em planografia offset remete para os procedimentos gestuais. Estes partem de um problema de interpretação e leitura do corte de Lúcio Fontana ([figura 3.9](#)) (1899-1968), que é aqui traduzido num desenho realizado com luz ultravioleta.

Estes gestos mediados ramificam-se em explorações de textura, de gradiente e até num desenho produzido no processo de limpeza do rolo de tintagem.





Na terceira mesa de processo, o desenho é motivado pela sua própria tradução gráfica: parte-se de um desenho em papel vegetal e este passa a ser tratado na impressão planográfica. Nesse processo, o desenho aproxima-se do desaparecimento: vai desvanecendo, chega mesmo a ser impresso enquanto marcas de fita cola — que o seguravam à matriz — ou até com tinta litográfica transparente, posteriormente polvilhada com pó de grafite. Este motivo desenvolve-se em múltiplas variações, dando origem a uma cadeia de reproduções, e ainda reproduções dessas mesmas reproduções, onde os meios-tons são corrompidos e deliberadamente subvertidos.





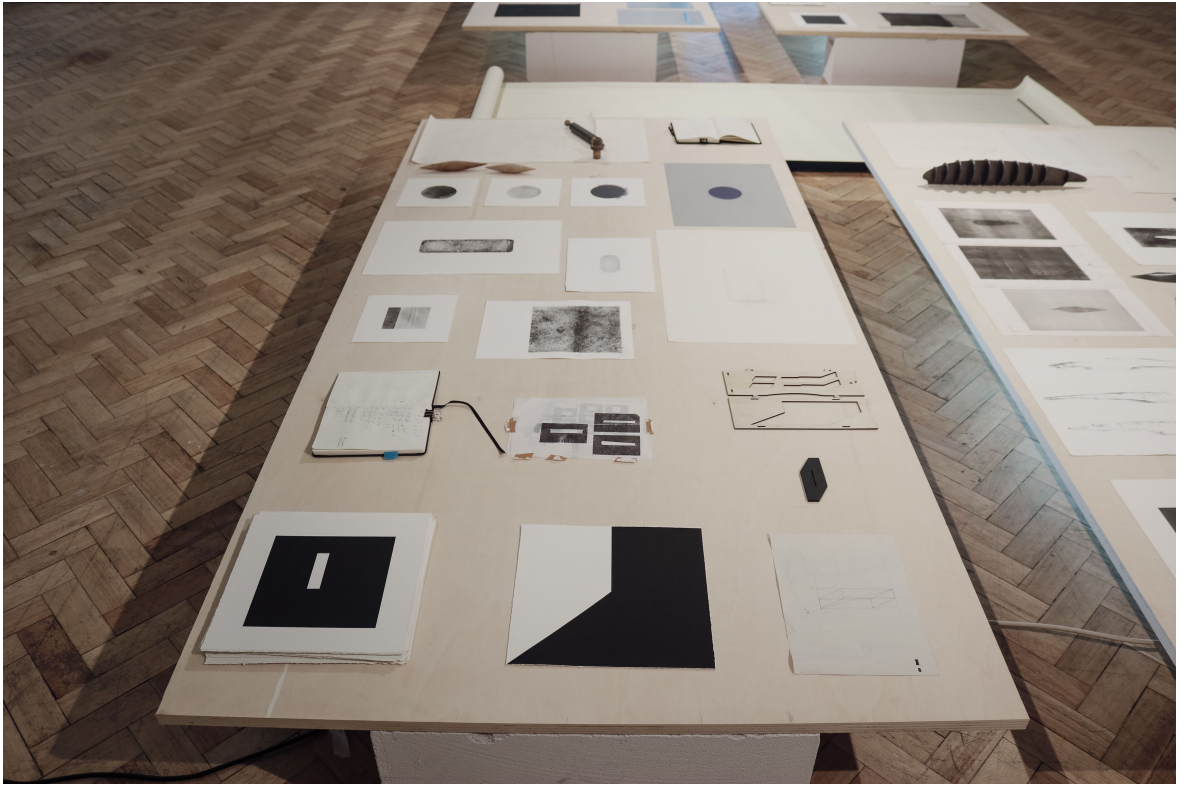




Num último caso, o grafismo explorado ao longo da investigação procura expandir para a tridimensionalidade. E nessa mesma tentativa de traduzir estas formas alongadas e frágeis, destaca-se o trabalho ofical e a exploração das tecnologias da madeira.

Simultaneamente, e também motivado pelo trabalho ofical, surgem uma série de explorações, a grafite em pó, que dão aso a novos processos e desenhos. Este material, efémero e transitório, é depositado sobre a superfície da folha e lá permanece na forma de desenho. A falta de controlo e de precisão dão aso a trabalhos que tomam proveito de alguns processos na construção destes desenhos.









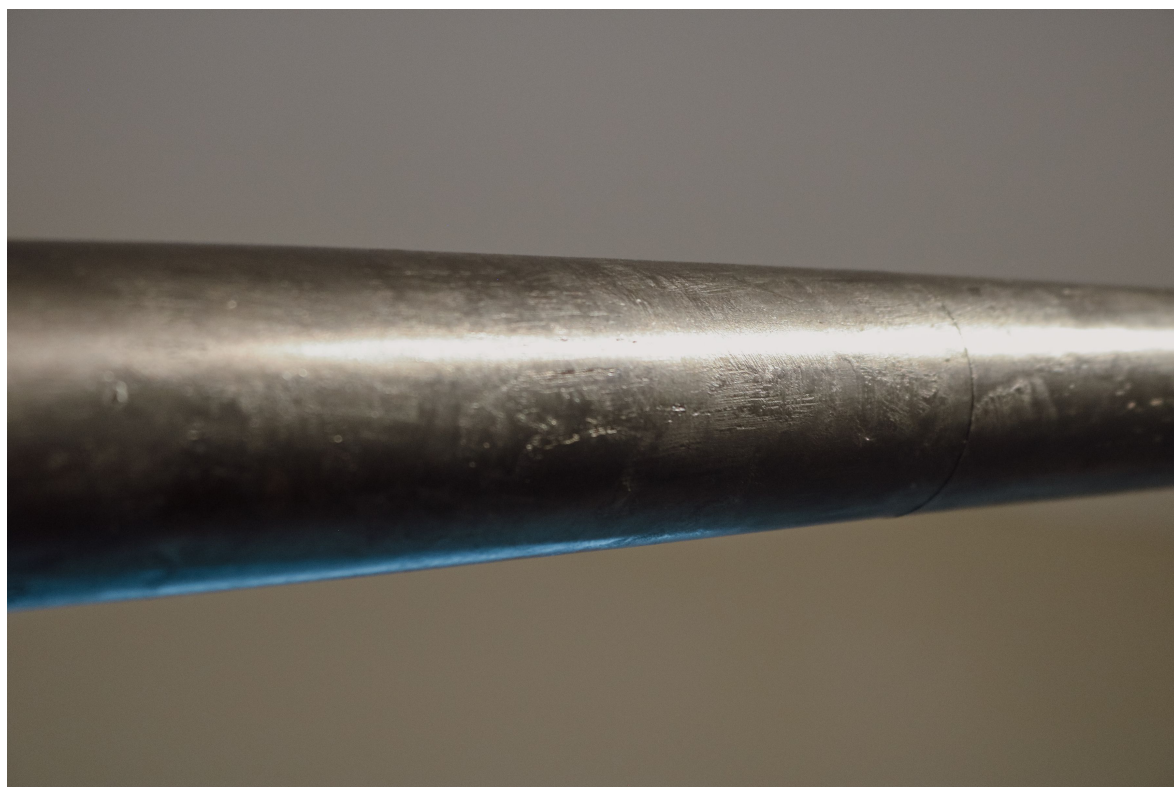
V.2 Lança

A lança, realizada num sistema modular de encaixe, pode ser desmontada e transportada numa mala, permitindo que o desenho viaje e se relocalize noutros contextos. Surge de um entendimento do desenho como coisa de lápis e papel. E do questionamento, se pensarmos esse lápis, como algo maior que o nosso corpo, que parte do papel e se expande para as paredes do museu.

Esta peça, capaz de desenhar horizontes dialoga com o espaço e flutua, apesar do seu peso gráfico. Este trabalho, pode-se aproximar da linha do horizonte, ou remeter, para uma coisa tão simples como a ponta de um lápis.







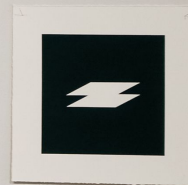
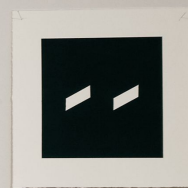


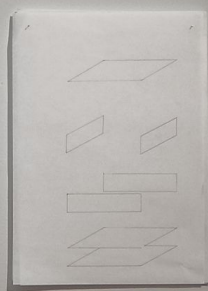
V.3 Mais formulações

Este projeto foi desenvolvido a partir de um enunciado que trata a representação de diferentes configurações na construção das faces de um paralelepípedo. A partir de uma autoimposição, a forma não se revela na sua totalidade e os motivos não se repetem.

São no total 29 desenhos a guache, onde a reserva da folha passa a ser a própria linha. Posteriormente, expandidos num diálogo entre a forma gráfica e uma série de figuras, que admitem espessura e uma leitura espacial. Estas, realizadas em contraplacado, dão aso a um novo projeto que tira proveito do contorno que daí surge.







V.4 Quadro negro

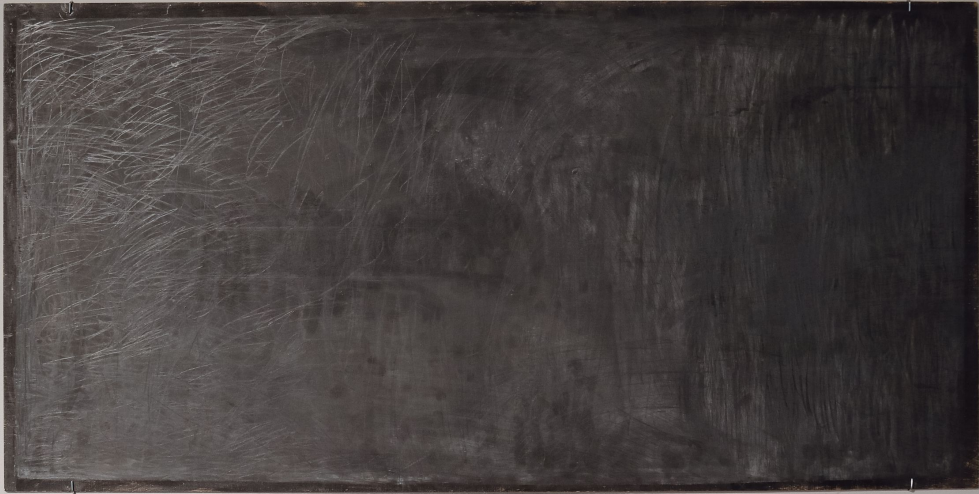
Fazendo frente ao projeto 'Lança', e num diálogo face ao enquadramento da janela do museu, este trabalho foi desenvolvido em colaboração com Mariana Maia Rocha e João Pereira.

Pensado como um quadro de aula, num acabamento próximo ao da ardósia, este desenho foi realizado na participação de vários convidados, que atuaram com giz sobre a superfície coberta a grafite. Os gestos livres e ritmados, evocam uma atmosfera de desobediência e despreocupação. E nessa sobreposição de ações algumas chegam mesmo a ser rasuradas.

O desenho que daqui resulta trata uma superfície frágil e acaba por revelar diferentes modos de inscrição do tempo e do material.







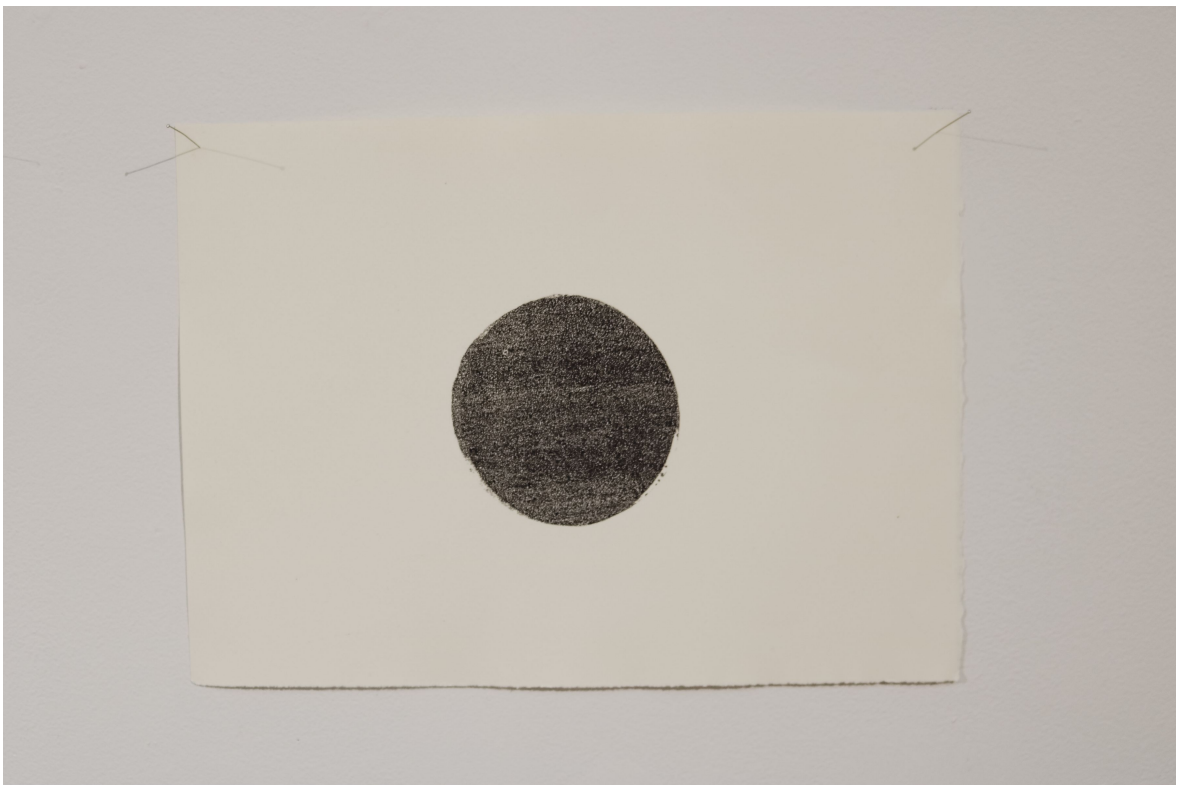
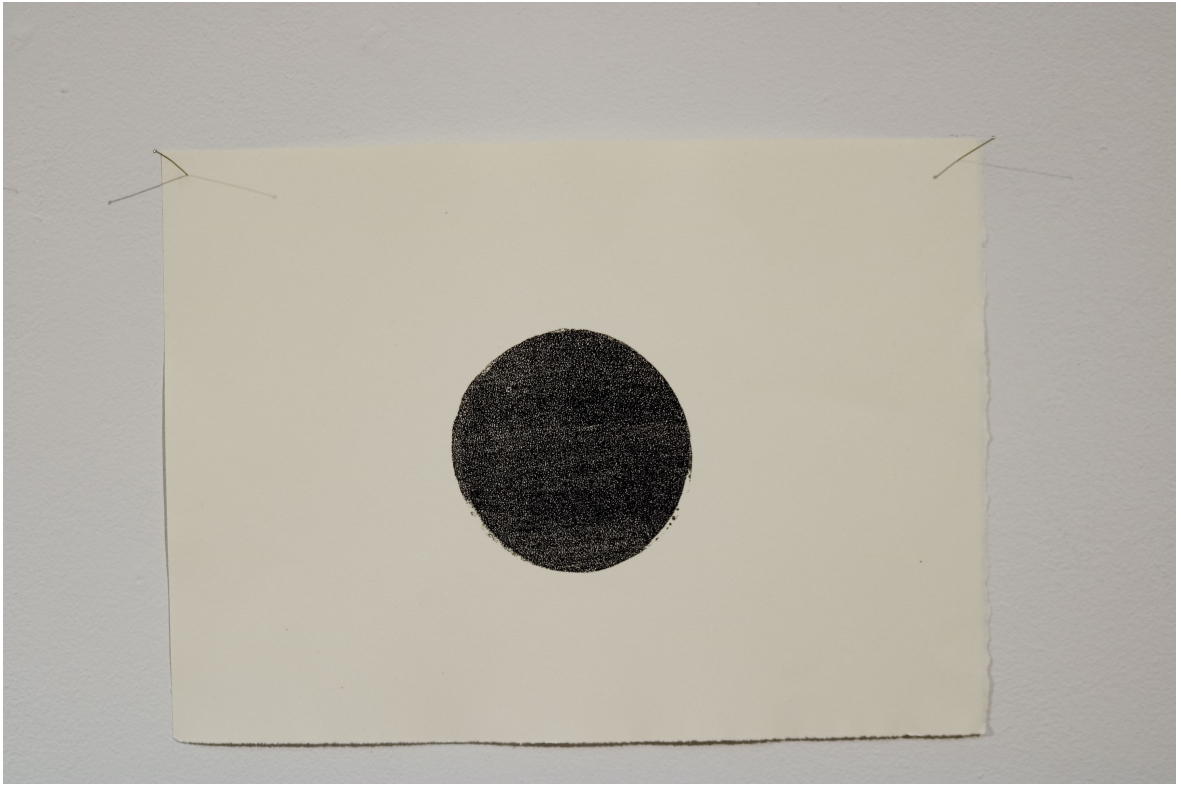
V.5 Da deslocação

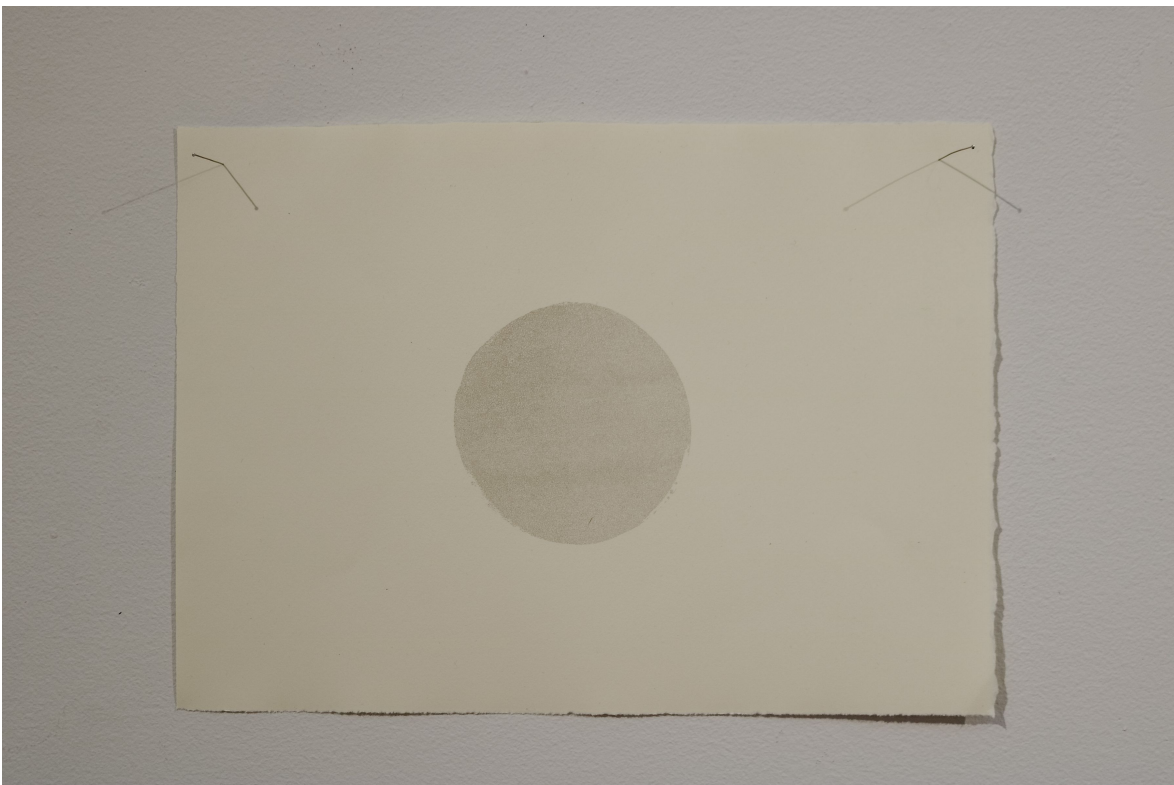
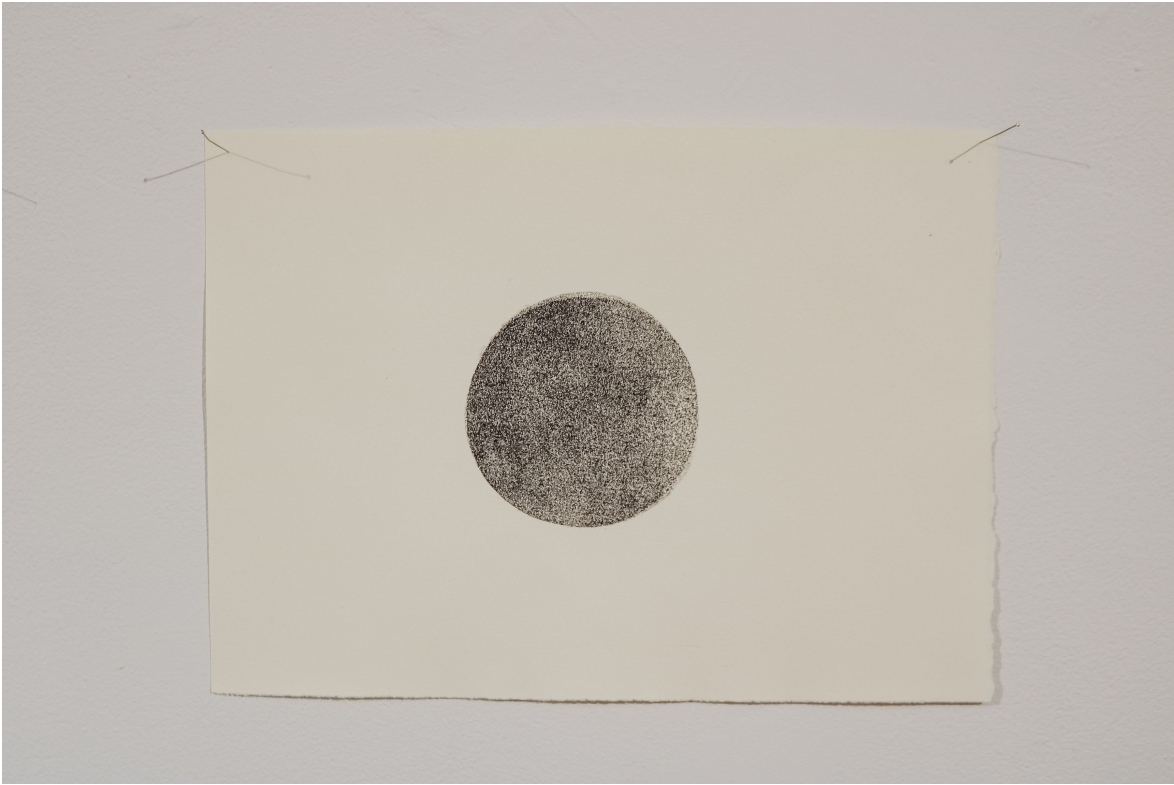
Nesta série, desenvolvida em planografia offset, os círculos admitem diferentes contornos, texturas e irregularidades.

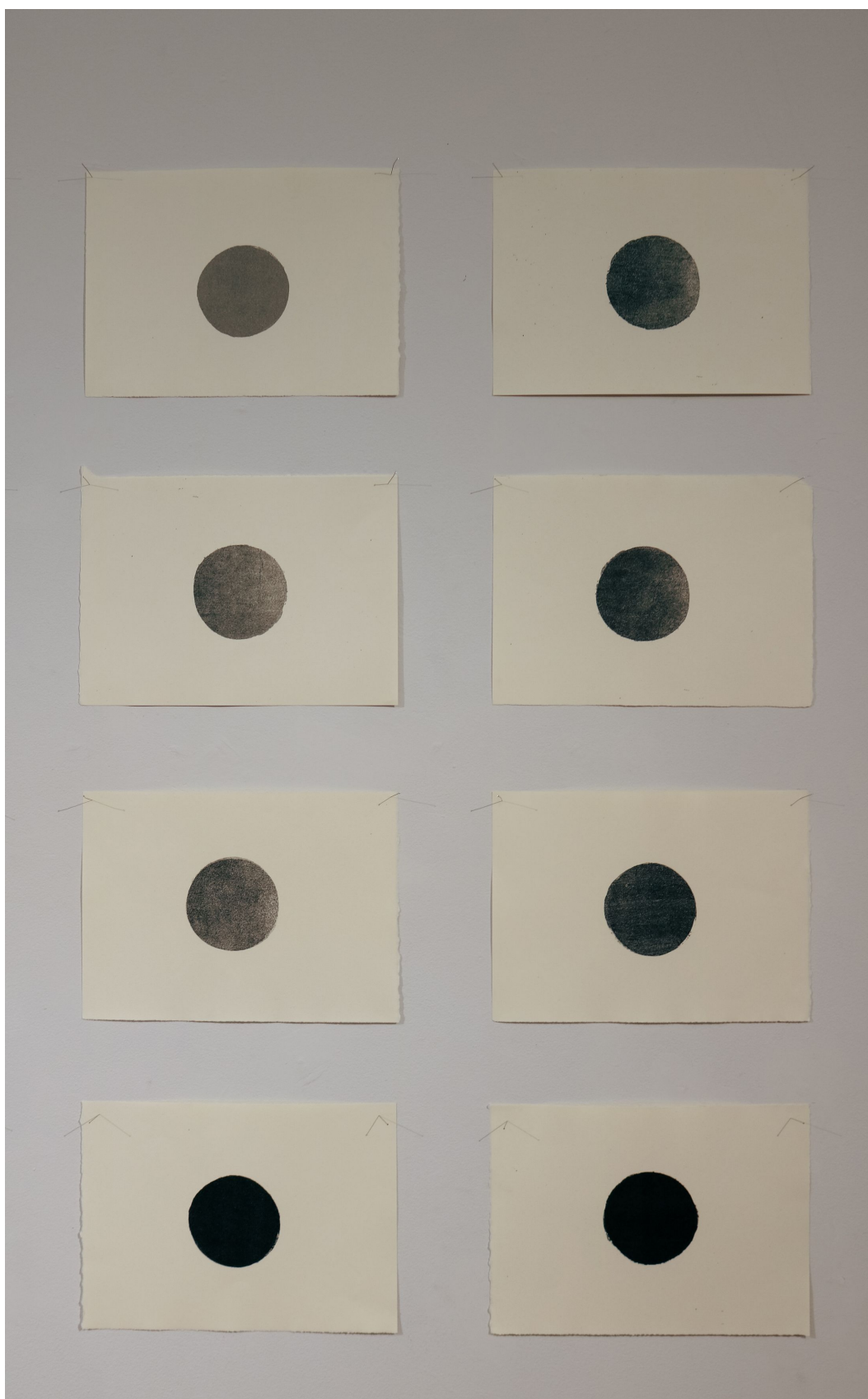
A motivação para este processo surge da atenção ao torno, no entendimento de que este estava descalibrado. Daí, surge uma irregularidade que deixa um rasto — uma espécie de fantasma do cilindro original, que se revela aquando do meu trabalho. Esta qualidade torna-se motivo de exploração gráfica, originando uma série de desenhos que tratam precisamente estas deslocações.

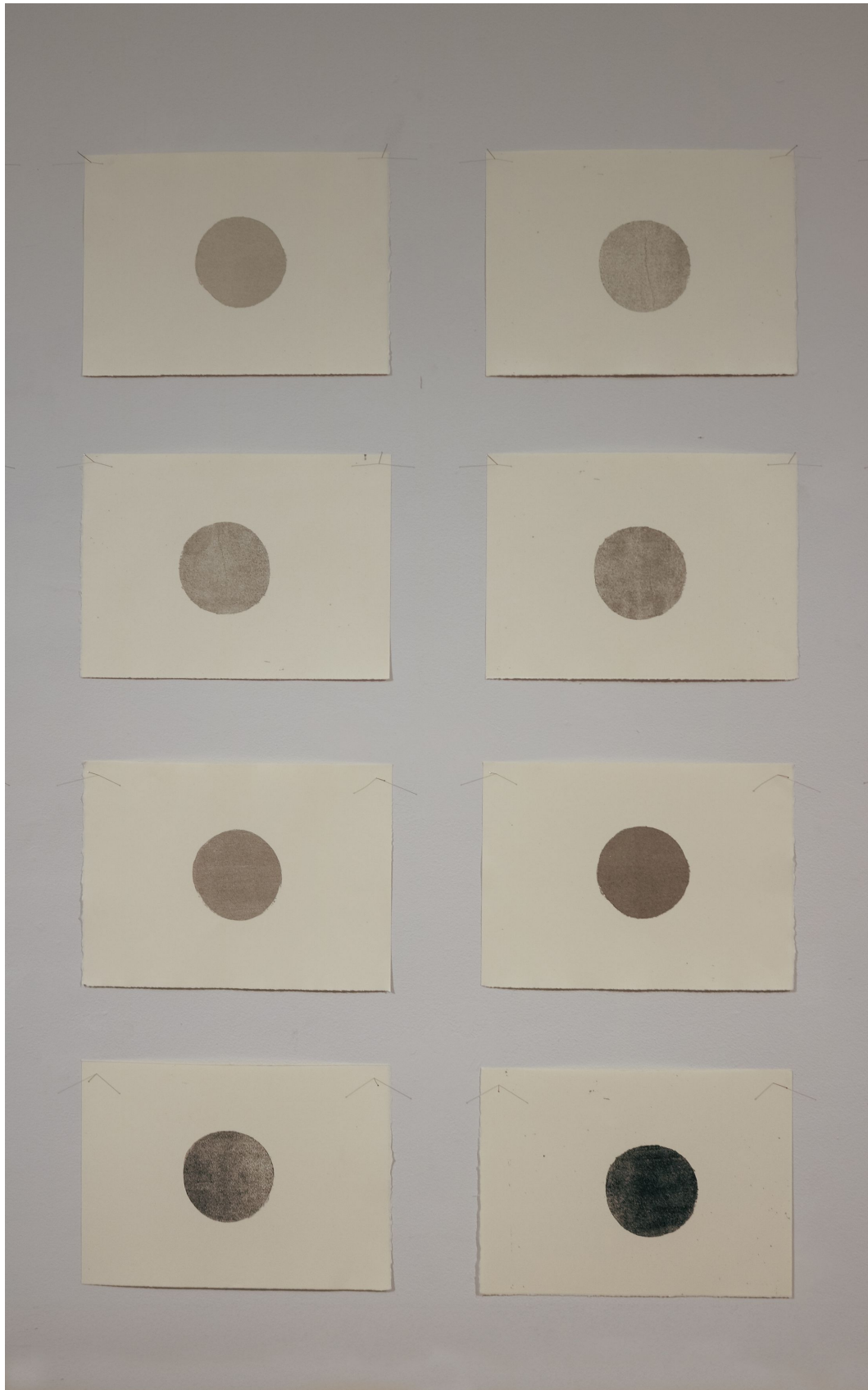
Ainda que estes desenhos representem um desvio da intenção inicial, o trabalho ganha uma nova forma de significado.

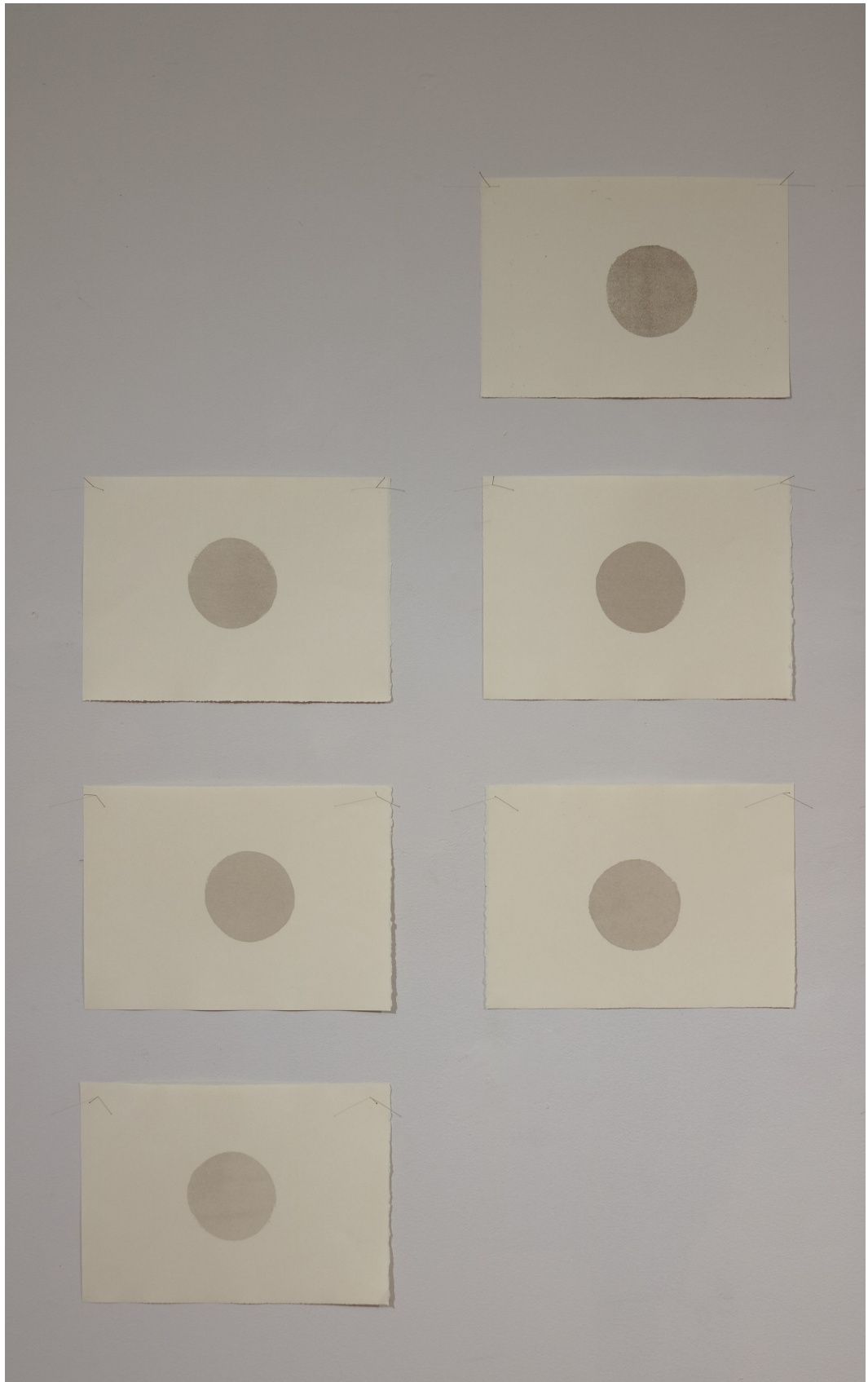








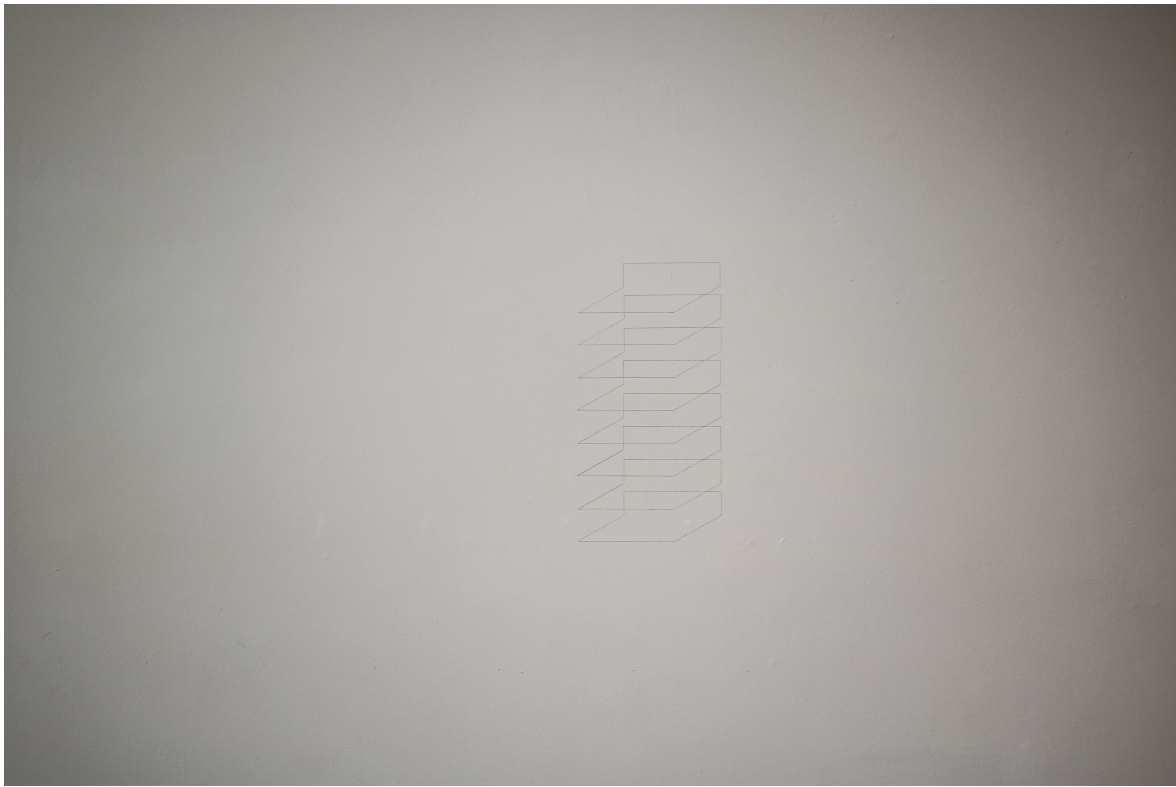






V.6 Citação

Neste último caso, trata-se a tradução do contorno de uma das configurações ampliada. O exercício parte de uma proximidade ao grafismo de Donald Judd (1928-1994), *Untitled* 1967, e ilustra um desenho feito diretamente sobre a parede. Este assume a sua própria impermanência — desaparecerá com o fim desta exposição.



V.7 Conclusão

No decorrer da exposição, tornou-se claro que o desenho aqui apresentado não se fixa numa única forma ou técnica.

Ele avança por aproximações, desvios e retornos, ora subtil, ora insistente. Entre superfícies frágeis, gestos reiterados, estruturas que se levantam no espaço ou imagens que se esbatem quase por completo, o desenho assume-se como uma prática que pensa enquanto faz.

Mais do que ilustrar uma ideia, cada trabalho dá a ver um processo em curso, um modo de atenção ao material, ao corpo e ao tempo. É nesse movimento entre interpretar e experimentar que estes modos acabam por incorporar a investigação desenvolvida ao longo do mestrado.

Ainda que a leitura destas mesas não siga uma ordem cronológica, optou-se por criar grupos coerentes de trabalho que se ligam pelo pensamento e o modo como incorporam diferentes problemas e motivações.

De um modo geral, evidencia-se uma aproximação contínua aos materiais e aos suportes do desenho, entendidos aqui como elementos determinantes do próprio método de trabalho. A atenção dada aos diferentes suportes — desde a escolha criteriosa do papel até à exploração de riscadores sobre madeira e contraplacado — revela que cada superfície impõe condições próprias de gesto, resistência e leitura. Assim, o desenho não resulta apenas da ação sobre um material, mas da relação que se estabelece com ele, relação essa que redefine tanto o processo como a percepção final do trabalho.

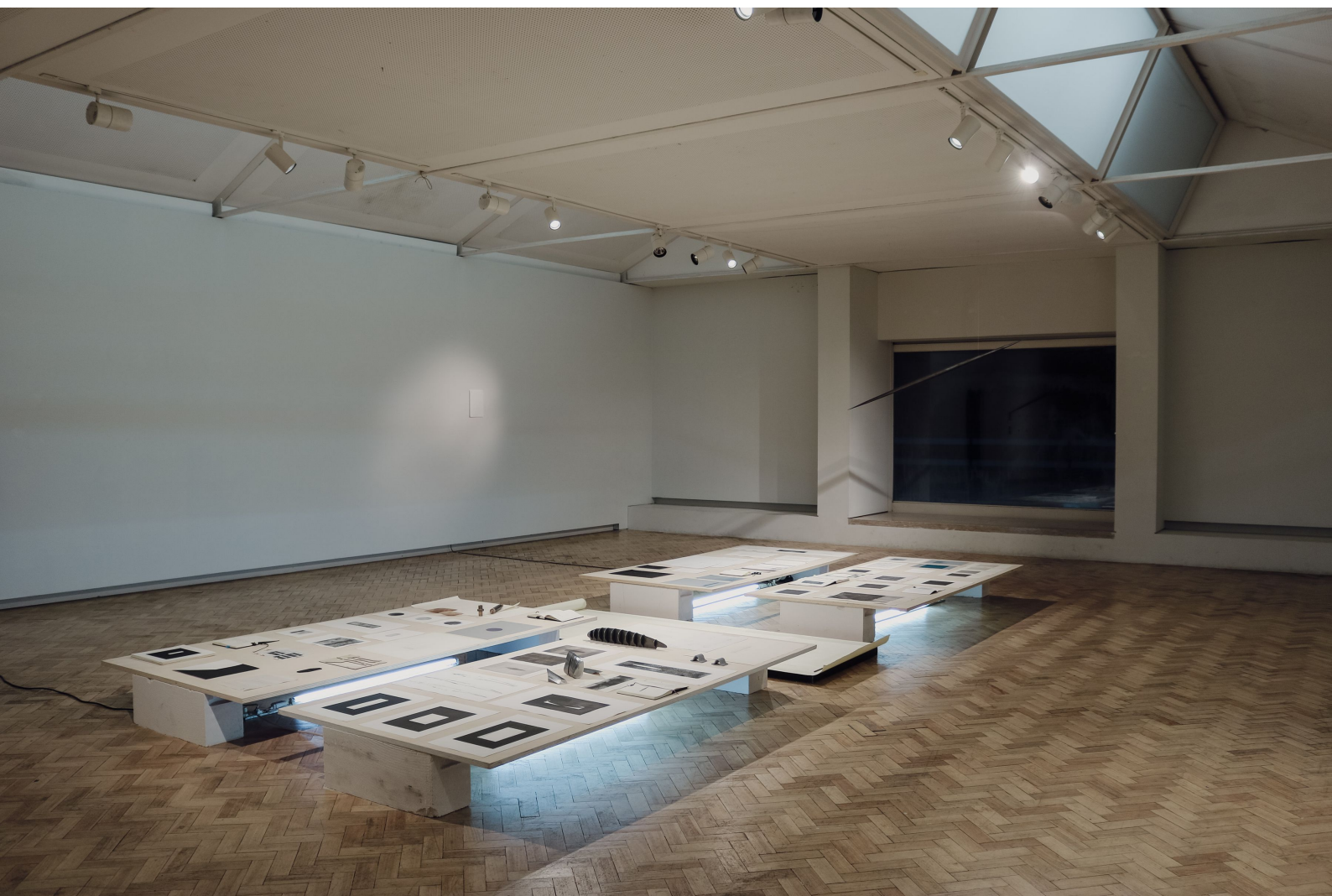


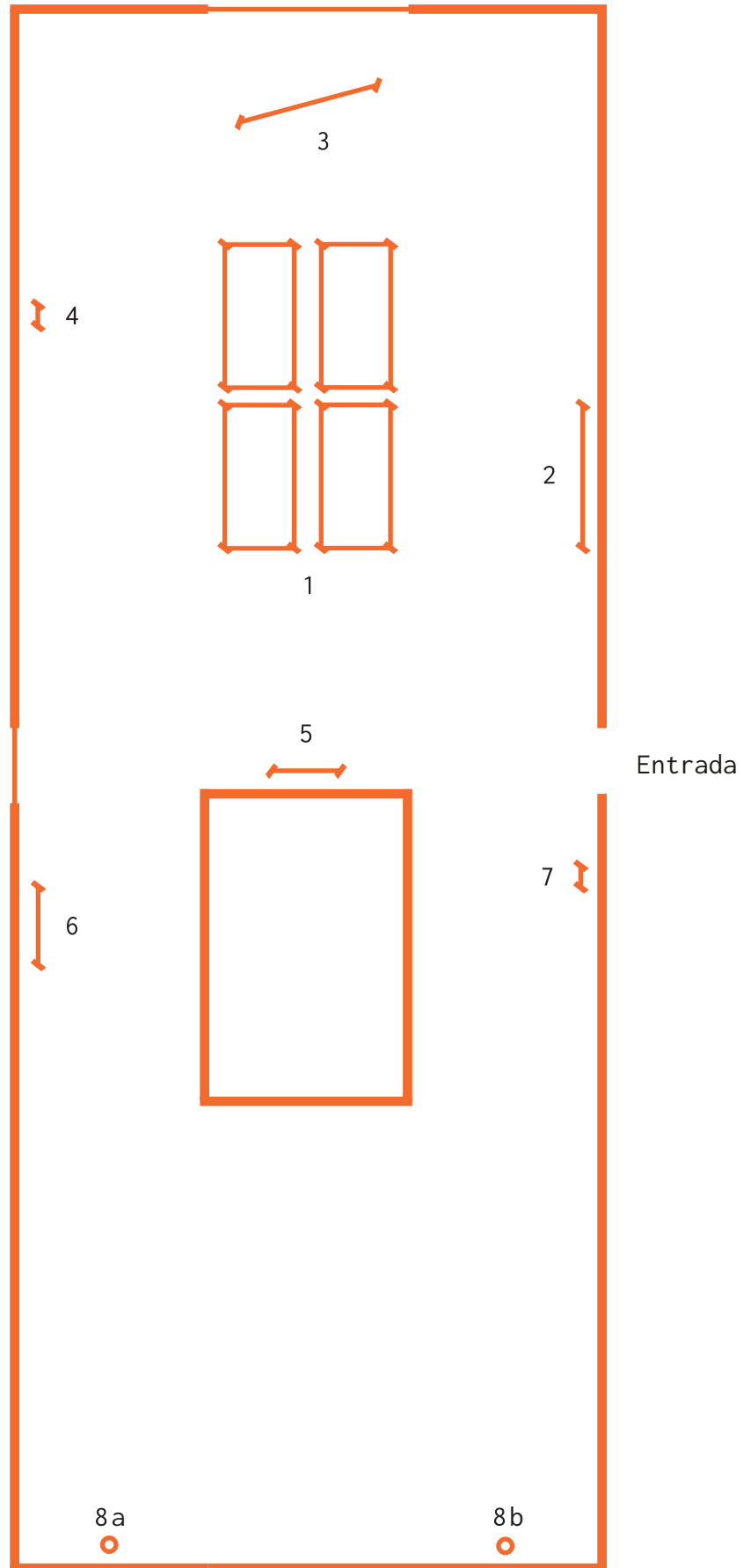












1_ **Arena**, 2025.

4 mesas de processo, desenhos em contraplacado sobre entog e lâmpada fluorescente.

252 x 122 x 30 cm

2_ **Da deslocação**, 2025.

Série de 22 desenhos, planografia offset sobre papel.

34 x 22 cm

3_ **Lança**, 2025.

Madeira revestida a pó de grafite Viarco, fio.

200 x 8 x 8 cm

4_ **Apontamentos**, 2024.

Caneta preta sobre papel vegetal.

29,7 x 21 cm

5_ **Quadro negro**, 2024.

Grafite e giz sobre contraplacado.

Trabalho conjunto com João Pereira e Mariana Maia Rocha.

120 x 50 cm

6_ **Mais formulações...**, 2025.

(a) Seleção de 2/29 desenhos da série Formulações em torno das faces de um paralelepípedo.

Guache sobre papel canson edition antigo (250g).

29,7 x 29,7 cm

(b) Negativos, 2025.

Tinta spray sobre contraplacado.

21 x 6 cm

7_ **Citação (Donald Judd)**, 2025.

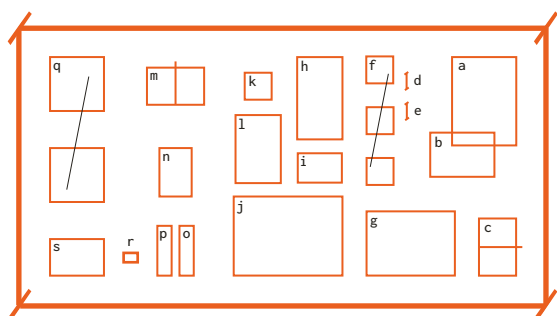
Desenho a lápis na parede do museu.

40 x 21cm

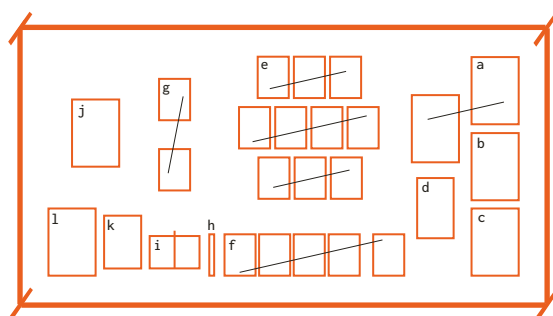
8_ **Linha e forma**, 2025.

Pó de grafite e contraplacado 5 mm.

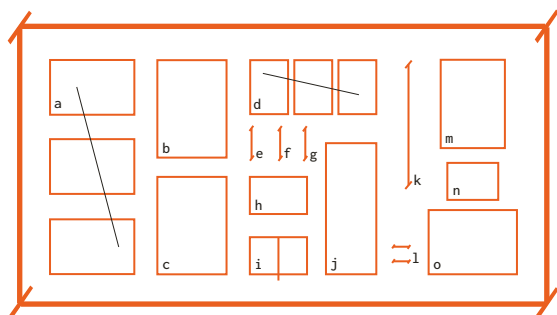
(a) 30 x 91 x 15 cm e (b) 35 x 86 x 15 cm.



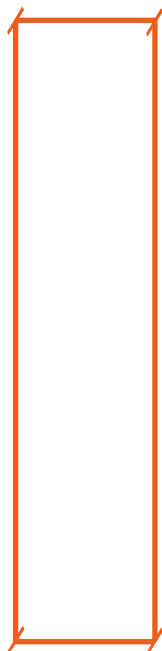
mesa 4



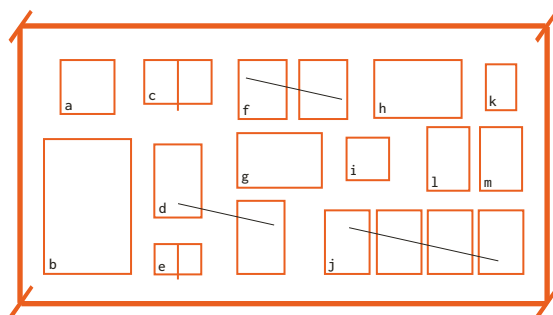
mesa 3



mesa 1



rolo



mesa 2

Mesa 1

- a_ Sem título, 2024. Série de 3 desenhos, grafite sobre papel. 32 x 50 cm
- b_ Fragmentos, 2024. Grafite sobre papel. 57 x 39 cm
- c_ Sem título, 2024. Grafite sobre papel. 56 x 39 cm
- d_ Transparências, 2024. Planografia offset em papel shuen. 44 x 24 cm
- e_ Sem título, 2024. Grafite sobre papel. 14 x 7 x 5 cm
- f_ Sem título, 2024. Grafite sobre papel. 6 x 14 x 12 cm
- g_ Sem título, 2024. Grafite sobre papel. 23 x 6 x 2 cm
- h_ Sem título, 2024. Planografia offset, verniz transparente e grafite em pó sobre papel.
21 x 29,7 cm
- i_ Diário gráfico, 2024. Caderno de registo. 21 x 26,5 cm
- j_ Sem título, 2024. Grafite em pó sobre papel. 64 x 34 cm
- k_ Maquete, 2024. Contraplacado 3mm e grafite. 54 x 8 x 8 cm
- l_ Sem título, 2024. Grés. 8 x 8 x 5 cm
- m_ Sem título, 2024. Lápis sobre papel. 42 x 58 cm
- n_ Sem título, 2024. Lápis sobre papel. 29,7 x 42 cm
- o_ Sem título, 2024. Lápis sobre papel. 42 x 58 cm

Rolo

Lápis sobre papel. 300 x 100 cm

Mesa 2

- a_ Sem título, 2024. Grafite sobre papel. 30 x 30 cm
- b_ Roll drawing, 2025. Tinta litográfica sobre papel de jornal. 61 x 43 cm
- c_ Diário gráfico, 2024. Caderno de registos. 28,5 x 44 cm
- d_ Citação (Fontana), 2025. Planografia offset. 45 x 33,5 cm
- e_ Diário gráfico, 2025. Caderno de registos. 21 x 30 cm
- f_ Sem título, 2025. Série de 2 desenhos, planografia offset. 34 x 24,5 cm
- g_ Arrasto, 2025. Planografia offset sobre papel de jornal. 34 x 46 cm
- h_ Sem título, 2025. Pó de grafite sobre papel. 29,5 x 42 cm
- i_ Máscara de corte, 2025. Papel. 21 x 21 cm
- j_ Gradualmente, 2025. Planografia offset sobre papel. 34 x 24,5 cm
- k_ Sem título, 2025. Grafite sobre papel vegetal. 29,7 x 21 cm
- l_ Sem título, 2025. Chapa offset revelada. 34 x 23,5 cm
- m_ Sem título, 2025. Chapa offset revelada. 34 x 23,5 cm

Mesa 3

- a_ Sem título, 2024. Planografia offset, verniz transparente e grafite em pó sobre papel.
42,5 x 30 cm
- b_ Sem título, 2024. Planografia offset sobre papel. 39 x 28 cm
- c_ Sem título, 2024. Planografia offset sobre papel. 39 x 28 cm
- d_ Sem título, 2024. Grafite, grafite em pó sobre papel. 36 x 25 cm
- e_ Sem título, 2024. Série de 10 desenhos, planografia offset sobre papel. 32,5 x 25 cm
- f_ Sem título, 2025. Série de 5 desenhos, planografia offset. 32,5 x 25 cm
- g_ Sem título, 2025. Série de 2 desenhos, impressão glicée sobre papel. 26 x 20 cm

- h_ Sem título, 2025. Chapa offset revelada. 34 x 4 cm
- i_ Diário gráfico, 2025. Caderno de registos. 21 x 29,7 cm
- j_ Sem título, 2025. Impressão glicée sobre papel hahnemühle photo rag ultra smooth.
42 x 32,5 cm
- k_ Sem título, 2025. Chapa offset revelada. 34 x 23 cm
- l_ Sem título, 2025. Chapa offset revelada. 42 x 34 cm

Mesa 4

- a_ Sem título, 2024. Lápis sobre papel. 42 x 58 cm
- b_ Sem título, 2024. Lápis sobre papel. 42 x 29 cm
- c_ Diário gráfico, 2024. Caderno de registos. 21 x 29 cm
- d_ Sem título, 2024. Madeira. 4 x 22 x 4 cm
- e_ Sem título, 2024. Madeira. 3 x 16 x 3 cm
- f_ Sem título, 2025. Série de 3 desenhos, grafite e grafite em pó sobre papel. 21 x 21 cm
- g_ Sem título, 2025. Chapa offset revelada. 47 x 33,5 cm
- h_ Sem título, 2025. Grafite em pó sobre papel. 48,5 x 32 cm
- i_ Sem título, 2025. Grafite em pó sobre papel. 21 x 29,7 cm
- j_ Sem título, 2025. Chapa offset revelada. 42 x 58 cm
- k_ Sem título, 2025. Grafite em pó sobre papel. 21 x 21 cm
- l_ Sem título, 2025. Grafite em pó sobre papel. 33 x 26 cm
- m_ Sem título, 2025. Caderno de registos. 21 x 29 cm
- n_ Sem título, 2024. Fototransferencia sobre papel shuen. 26 x 21 cm
- o_ Sem título, 2025. Contraplacado 3mm. 10,5 x 28 cm
- p_ Sem título, 2025. Contraplacado 3mm. 10,5 x 28 cm
- q_ Sem título, 2025. Gouache sobre papel canson edition 250g. 30 x 30 cm
- r_ Sem título, 2025. Contraplacado, tinta spray. 12 x 4 x 0,5 cm
- s_ Sem título, 2025. Caneta, gouache sobre papel. 21 x 29,7 cm