

APAGÃO: DESENHAR A PARTIR DA INCERTEZA E DA ESCURIDÃO.

RESUMO

Tendo como mote um conjunto de desenhos realizados para um projecto autobiográfico e *autoficcional*, propõe-se pensar a autonomia e potência do desenho a partir do seu carácter precário, fragmentário e, por vezes, incoerente. O projecto em causa, estabelece um confronto do desenho de observação com o de memória, tendo como referente um conjunto de espaços e eventos desenhados a partir da escuridão. Os desenhos de “Apagão” exploram as falhas e as lacunas da memória (individual e colectiva) associando-as ao processo de revelação e aparição das imagens potenciadas pelo processo do desenho.

PALAVRAS-CHAVE

memória, observação, narrativa, espaço suburbano.

NUNO SOUSA¹

¹ Faculdade de Arquitectura
da Universidade do Porto (FAUP)
Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA)
I2ADS (Investigador Colaborador)
nsousa@arq.up.pt

DS

MM

SOBRE O PROJECTO: FRAGMENTÁRIO, DISPERSO, PRECÁRIO.

Este texto trata de um conjunto de desenhos que integram um projecto autobiográfico e *autoficcional*¹ que iniciei há cerca de 12 anos quando editei o livro “Sobrevida”, onde exploro as minhas memórias de adolescência e o espaço suburbano e periférico onde cresci. Desde então, tenho regressado de forma intermitente a esse conjunto de imagens e narrativas, dando continuidade a algumas das histórias que iniciei anteriormente. Neste âmbito, para além de “Sobrevida”, realizei um projecto de doutoramento em torno das memórias dos meus familiares mais próximos, construindo um conjunto de desenhos que partem da reconstituição de um antigo edifício *desaparecido* outrora habitado pela minha família², assim como um conjunto de pequenas publicações que resultam do universo narrativo e imagético desse projecto³.



Fig. 1. Capa e três páginas do livro *Sobrevida* (2012), editado em parceria com Carlos Pinheiro, pela editora Imprensa Canalha.

O projecto reúne desenhos dispersos, feitos com diferentes estratégias e propósitos, alguns deles pertencendo a uma possível categoria de “reserva imaginada”⁴. Os desenhos são feitos em diferentes suportes e escalas (maioritariamente em pequenos formatos), não obedecendo a um programa metódico ou regular. Neste conjunto, existem desenhos de observação e de memória, esquemas e diagramas de composição, anotações escritas, guiões gráficos para um possível livro ou filme de animação⁵.

Tendo sido iniciado como um projecto para a construção de um objecto livro, transformou-se gradualmente numa *narrativa gráfica expandida*⁶: um corpo de trabalho constituído pelos desenhos e textos reunidos ao longo do processo, passível de ser apresentado e partilhado através de diferentes formatos e situações (em livro, mas também em exposições, através da expansão e desdobramento do livro para o espaço expositivo).

¹ No contexto da teoria da literatura, a *autoficção* diz respeito a ficções construídas a partir de factos e situações reais [10].

² “Imagens em Falta – Desenho, Narrativa Gráfica e o Trabalho da Memória” (2017). Tese de Doutoramento, FBAUP [21].

³ Entre elas encontram-se “Vaga” (2015), editada pela editora Mundo Fantasma, Porto, “Senhor Amadeu”, (2018) inserida na Coleção *pocket stories*, das Edições Guilhotina, Porto e “Breu”, publicação em parceria com o colectivo artístico Senhorio, integrada na residência artística e evento Ao Monte *referências ausente na lista de referências*.

⁴ “Reserva Imaginada” é o título de uma exposição colectiva realizada no Lugar do Desenho, com a curadoria de Paulo Luís Almeida: “Esta exposição é, por isso, um paradoxo: pretende tornar visíveis obras que foram pensadas mas nunca foram concretizadas, seja porque eram impossíveis, porque o interesse que as animou no início foi esmorecendo, porque foram recusadas ou outra razão que as tenha retirado do domínio do visível” [2].

⁵ Opto por não indicar as dimensões de todos os desenhos que apresento no texto, devido ao carácter irregular dos formatos e dos suportes. Vários desenhos estão integrados em folhas que contêm outros desenhos, apontamentos ou experiências gráficas. Tratam-se de *imagens de trabalho*, sem a preocupação de se constituírem como objectos para exposição. Os desenhos, que funcionam como vinhetas de banda desenhada, são na sua maioria de pequena dimensão, entre o A5 e o A6. A data da sua realização também não é, para mim, exacta: abrangem um período de tempo entre



Fig. 2. Folha A2 com esboço de um guião gráfico para livro. Marcadores e tinta correctora.

O assumir da inconstância de formatos e suportes (diferentes tipos de papel e de escalas das imagens, diferentes níveis de definição e de tempo dedicado a cada desenho) está também relacionado com o modo irregular e fragmentário como o trabalho foi desenvolvido: nos intervalos entre os diferentes afazeres da vida profissional e familiar – curiosamente, por oposição ao *trabalho diurno*, os desenhos de que proponho falar aqui partem precisamente do contexto nocturno, propondo um desencontro com as actividades e as rotinas do dia, feitos nos espaços *sobrantes* da vida quotidiana, no avesso do *trabalho-trabalho*⁷. Ao longo do processo, experimentei diferentes formatos e composições de página, iniciei narrativas que, entretanto, abandonei ou a que mais tarde regressei. Alguns desenhos correspondem a conjuntos ou séries feitas num mesmo período. Outros estão profundamente desfasados no tempo – representam um regresso ao trabalho após dias ou semanas de interrupção. Por vezes, desenhos relativos a uma mesma imagem, foram realizados com intervalos de tempo de meses ou anos, aproximando-se do carácter de desenhos comparativos de um mesmo tema.

Interessa-me falar sobre o carácter precário e fragmentado dos desenhos que integram este projecto, porque creio que existe neste carácter irregular e por vezes incoerente, uma força ou *potência* do desenho, que, para mim, se assume como um dos principais factores da sua autonomia. Parte da autonomia do desenho reside, também, na possibilidade de ser profundamente incoerente e diletante, de se adaptar ao contexto pessoal e profissional, aos diferentes ritmos e

2015 e 2022.

⁶ Para além da possível referência ao conceito de *escultura no campo expandido* de Rosalind Krauss, a ideia de *narrativa gráfica expandida* refere-se à possibilidade de expansão para além do suporte do livro ou mesmo, no contexto actual, do ecrã. Neste sentido, propõe-se não apenas a expansão do livro para o espaço arquitectónico (a parede de uma galeria, por exemplo), mas também a noção de que a narrativa se pode expandir no tempo, alterando-se retroactivamente, sendo reordenada e remontada periodicamente.

⁷ Em 2010/11, uma exposição no *The Drawing Center* teve o título de “Day Job”, reunindo desenhos e depoimentos de artistas acerca da estreita relação e contaminação entre o *trabalho diurno* (que garante a subsistência económica) e o trabalho artístico. Na publicação acerca da exposição, a curadora Nina Katchadourian refere: “But this exhibition looks for the generative and productive relationship that can also exist between work and work. It asks how the skills, facilities, knowledge or working conditions encountered on the job infiltrate artistic practice. It looks for what can be pilfered, perhaps both figuratively and literally, from the job environment and imported into the studio” [11].

DS

MM

afazeres do quotidiano. Por isso, trata-se de pensar que, para além da sua recente emancipação como obra ou da sua secular utilidade no planeamento e na colocação de hipóteses, o desenho é autónomo por poder não servir para nada – e, no entanto, dessa inutilidade desencadear associações imprevistas, elos entre ideias dispersas

OBSERVAÇÃO E MEMÓRIA

2 Apesar da sua inconstância metodológica, o projecto desenvolveu-se a partir de um conjunto de ideias centrais: o desenho de observação – como processo de questionamento, transformação e recriação do visível – e o desenho de memória – que procura a reconstituição dos espaços e das situações, propondo um confronto entre aquilo que me recordo e o que me esqueci. No confronto entre estas diferentes dimensões, os desenhos configuram uma narrativa, mas também um documento de uma transformação do olhar, das representações da memória e dos processos da representação.



Fig. 3. Conjunto de desenhos relativos a uma situação ocorrida nas traseiras da estação de metro junto ao bairro da Cruz de Pau. À esquerda, esboços de observação com apontamentos escritos sobre a caracterização dos personagens. À direita, tentativa de reconstituir de memória a situação.

O projecto tem como tema central uma reflexão sobre as minhas memórias de infância e adolescência, mas também sobre a herança cultural da minha família mais próxima, estando organizado em *núcleos* e *desdobramentos narrativos*, conjuntos ou séries de desenhos que se constroem em torno de lugares específicos ou de situações aparentemente banais. Parte dos espaços que configuram a minha paisagem vivencial e cultural – por um lado, o espaço periférico e suburbano da zona da Cruz de Pau em Matosinhos, por outro, o espaço *quase mitológico* das memórias dos meus pais e das minhas *pós-memórias*⁸ do tempo que antecedeu a minha existência. Num contexto familiar marcado pela escassez de imagens documentais (álbuns de família, fotografias ou vídeos) e de, sobretudo, uma relação consciente e aprofundada com a imagem enquanto discurso, os desenhos deste projecto propõem um olhar sobre os *pontos cegos* da minha própria memória autobiográfica.

Os desenhos que trato neste texto pertencem a um *núcleo narrativo* a que dei o nome de *Apagão*. O seu cenário é o bairro da Cruz de Pau, em Matosinhos, lugar onde vivi entre os onze anos e o início da idade adulta e onde ainda hoje vivem os meus pais. Partindo de uma reflexão psicogeográfica, o bairro e a zona envolvente são, para mim, um cenário, um *palco* onde o passado, o presente e o futuro se confrontam e misturam. O lugar, suburbano e negligenciado, funciona como ruína de um passado perdido e dos sonhos nunca cumpridos da adolescência, lugar de onde não se sai e onde nada de relevante acontece, simultaneamente próximo do centro da cidade, mas distante e isolado do mundo e dos discursos, das imagens e das narrativas do poder.

A relação com o espaço – através do processo do desenho de observação e do desenho de memória – parte de uma vontade de recorrer à memória como forma de representação, mais do que como reminiscência. Tomando como referência autores como W.G. Sebald, na sua “abordagem metafísica da história, em que o que é revisitado ganha de novo vida” [12], [19], e Svetlana Boym, a partir da noção de *nostalgia reflexiva* [5], propõe-se um processo de questionamento do passado, uma revisitação do tempo como espaço, assumindo o carácter fragmentário e incompleto da memória, contrapondo-o e confrontando-o com o processo plástico e transformador do desenho de observação⁹. O espaço do bairro assume-se também pelas suas imagens recorrentes, pela repetição de percursos e de rotinas – um espaço que se constitui como mapa psicogeográfico da formação de uma identidade psicológica e cultural. Um espaço que podemos interpretar como um palimpsesto, feito de estratos, camadas de informação sobrepostas, de inscrições, omissões e apagamentos.

⁸ Marianne Hirsch utiliza o conceito de *pós-memória* como referência ao modo como as histórias familiares que nos antecederam marcam e modelam a nossa identidade [9].

⁹ “A observação não é uma forma de seguir a ordem do visível, mas um processo de transformação contínua do visível e até mesmo da sua recriação. Consequentemente, a observação é o laboratório da visibilidade pela elaboração de experiências na representação e imaginação das suas imagens. Sem esse exercício, a percepção visual não consegue vencer o “ponto cego” que oculta a paisagem quotidiana e próxima da experiência.” [2].

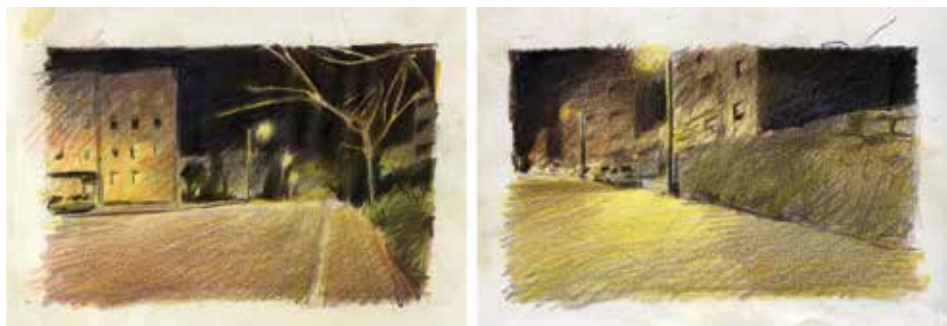


Fig. 4. Dois desenhos que resultam de caminhadas realizadas à noite, pelo Bairro da Cruz de Pau e zona envolvente, em percursos habituais na minha adolescência. Lápis de cor, dimensões variáveis.

IMAGENS QUE DESAFIAM A SUA VISIBILIDADE

¹⁰ A exteriorização dos processos da memória é definida por Ricoeur como uma operação – um movimento – do virtual para o actual, como a condensação de uma nuvem ou como a materialização de um fenómeno etéreo, "(...) um movimento das profundezas para a superfície, das sombras para a luz" [17]. O desenho permite que esse movimento de condensação seja documentado como imagem – como imagem que é, ela própria construída através de movimentos entre indefinição/definição, um jogo de aparição e desaparecimento.

¹¹ Derrida, sobre a potência do desenho e a sua relação com a cegueira: "Sua potência sempre se desenvolve no limite da cegueira. A cegueira atravessa a noite nesse ponto e assim ganha em potencial, em potência: o ângulo de uma visão que é ameaçada ou prometida, perdida ou restaurada, dada." [6]

Há algo de fascinante nas imagens que parecem desafiar a sua própria visibilidade. As imagens nocturnas, ou produzidas a partir da escuridão, parecem ter uma relação de proximidade com as representações da memória – também elas desafiantes e pouco tangíveis¹⁰. Derrida falou-nos do carácter cego do processo do desenho – em vários aspectos, o desenhador move-se sempre às escuras, *no limite da cegueira*¹¹. Alguns desenhos pertencem a uma constelação de imagens que procuram o seu sentido nesse desafio, nesse espaço liminal da sua *quase impossibilidade*. Partindo da hipótese colocada por Derrida, interessa-me explorar a escuridão e a dificuldade de ver (seja pela ausência de luz ou pelo confronto com o esquecimento) como uma alegoria do próprio processo do desenho e do processo plástico da memória.

Poderia construir diferentes constelações de imagens que partem deste desafio de *dar a ver* e de desvendar na escuridão possíveis vultos e configurações. Num universo mais abrangente, pensemos nas imagens do interior do corpo da imagiologia médica, as imagens do espaço e de fenómenos astronómicos. No universo da pintura, os interiores nocturnos de George de La Tour, os retratos na penumbra de Rembrandt, as pinturas negras de Goya ou os nocturnos de António Carneiro, são imagens que pertencem a um imaginário colectivo, a uma iconografia que encontra na pintura, mas também no cinema, uma ampla ressonância. A noite e as suas imagens podem ser associadas a uma concepção romântica do mistério (ou mesmo do *místico*), mas também ao imprevisível, ao inconcebível, à ausência de razão, ao medo ou à barbárie.



Fig. 5. George Ault, "August Night at Russel's Corners", 1948, óleo sobre tela, 45,72 x 60,96 cm. Pertencente a um conjunto de quatro pinturas nocturnas de um mesmo cruzamento, feito a partir de diferentes pontos de vista.

Não havendo tempo ou espaço para aprofundar a vasta rede de relações entre a cultura pictórica ocidental e a oposição entre a luz e a sombra, entre o visível e o desconhecido, interessa-me incidir sobre um conjunto de desenhos onde o tema da escuridão assume particular importância.

Recentemente, António Jorge Gonçalves publicou dois livros compostos por desenhos feitos com lápis branco sobre papel preto¹². O autor intitula este processo de *desenhar do escuro* [7]. Na variedade de temas e situações representadas, a inversão do habitual processo de configuração da forma pela definição gráfica das zonas de sombra exige uma transformação no modo como se escolhe o que se observa e se elege representar. O lápis branco funciona como a luz que ilumina os personagens e os objectos na caixa negra do palco teatral. Para além dos aspectos expressivos dos desenhos, parece estar presente um fascínio pelo próprio processo de aparecimento da imagem, pelo modo como ela se revela, *trans-aparecente*¹³.

¹² António Jorge Gonçalves, "Desenhar do Escuro" [7] e "Desenho de Luz" [8], integrado na colecção "Cadernos do Centenário" do Teatro Nacional São João.

¹³ "Trans-aparecente" é um termo utilizado por Vítor Silva num texto sobre a exposição "Imagens em Falta", que realizei no espaço *Risco Tudo* na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 2018: "O neologismo trans-aparecente surge como formulação possível de uma divisão do movimento de aparecer; aparecente, como aquilo que começa a aparecer. Trans refere-se aqui a meio, através de- Entenda-se assim: através daquilo que começa a aparecer." [20].

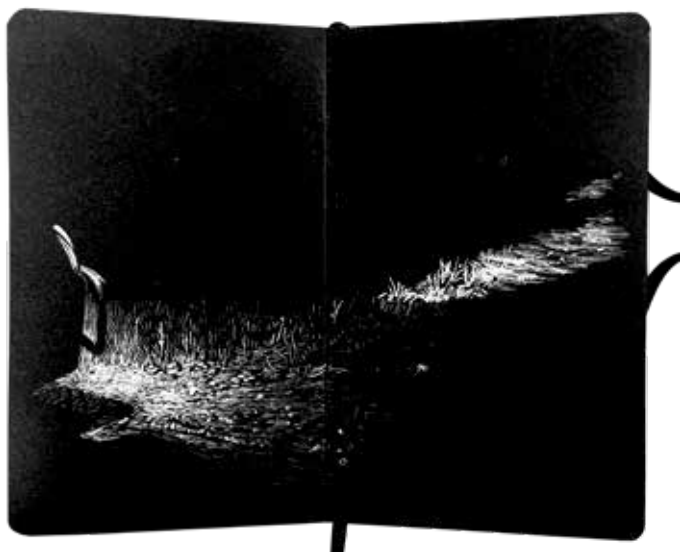


Fig. 6. António Jorge Gonçalves, do livro “Desenhar do Escuro”, 2021.

Um outro aspecto sobressai destes desenhos. Por oposição ao carácter, muitas vezes percebido como opressivo, da folha branca, o suporte negro apresenta um espaço pictórico onde a noção de *reserva* no desenho parece adquirir um maior poder de sugestão. “When we look into the darkness there is always something there” escreveu W.B. Yeats, na escuridão do suporte negro, é possível desvendar objectos e vultos que se revelam apenas parcialmente, fundindo-se muitas vezes com o espaço vazio do suporte.

Os *desenhos do escuro* de António Jorge Gonçalves podem ser entendidos como uma proposta de inversão do mito romântico da origem do Desenho: não se trata do gesto de contorno da silhueta do amante através da sombra projectada na parede, mas sim de assumir o plano da imagem como um *quarto escuro*, um abismo infindável onde apenas o que é intersectado pela luz se revela como presença.

O fascínio pelas imagens nocturnas está também presente no trabalho de desenho e gravura do autor norte americano Charles Ritchie. Os desenhos de Ritchie são realizados ao longo de vários dias, meses ou mesmo anos, habitualmente a horas nocturnas, tendo como tema recorrente o espaço do subúrbio onde mora, visível a partir das janelas de casa. São desenhos de longa duração e de uma atenção às configurações que se revelam na penumbra do espaço exterior. Nesses desenhos, a janela é uma *lente*, um *véu* através do qual é possível ver o exterior e simultaneamente o interior reflectido no vidro. O autor procura representar essa simultaneidade, ora



DS

Fig. 7. Charles Ritchie, *Reflection with Lamp and Windows* (2013-15). Aguarela e grafite s/ papel Fabriano.

aglutinando elementos exteriores e interiores, ora destacando vultos e figuras da confusão visual provocada pela escuridão e pelos reflexos. O acto da observação pelo desenho, permite desvendar configurações que surgem como vultos que se confundem e misturam. Segundo o autor:

“The pictures begin with the scene and yet aim to move deeper, beyond what is seen. Often what cannot be seen is most evocative. I offer the viewer a context in which essential details are obscured and by doing so, I leave things open to personal interpretation. Night is an important theme for its obscuring quality.” [18]

Ao longo de vários anos, o espaço exterior e o interior são representados várias vezes, a partir dos mesmos pontos de vista, apresentando também uma documentação das transformações ocorridas na paisagem (uma árvore que foi cortada, mudanças subtis da luz ou da atmosfera cromática). O carácter lento e meticuloso do processo do desenho, resulta de uma observação atenta, que procura “ver para além do visível”, não no sentido de procurar um significado oculto escondido nas aparências, mas na possibilidade de transformar a experiência da observação e de ampliar o que a nossa percepção reconhece como icónico.

MM

OMISSÃO, SELECÇÃO, ESQUECIMENTO

“Apagão” parte do fascínio pelas imagens que procuram a ténue fronteira/limiar entre a visibilidade e a invisibilidade, explorando as relações entre o desenho de observação e o de memória. Tem a sua origem nas recorrentes falhas de energia eléctrica que ocorriam no bairro da Cruz de Pau durante a minha infância e adolescência. Os *apagões* aconteciam habitualmente pela hora de jantar e obrigavam-nos a esperar pelo regresso da electricidade durante um tempo indeterminado. Nesses momentos de suspensão, éramos forçados a interromper o que estávamos a fazer e reuníamo-nos na sala, em redor da luz de uma vela. Da janela da sala, do alto do 5º andar, conseguíamos ter uma vista panorâmica da cidade de Matosinhos, onde as zonas periféricas estavam às escuras, em contraste com as zonas iluminadas do centro da cidade. Esta situação recorrente (provavelmente consequência da falta de investimento e atenção dedicada a esse território) pareceu-me funcionar como uma alegoria dos processos de omissão, selecção e esquecimento, tanto da história individual como colectiva: o bairro – símbolo de um espaço distópico e sem relevância histórica¹⁴ – às escuras, num impasse, em contraponto com a zona iluminada do centro da cidade.

¹⁴ “A cultura contemporânea mostra que enquanto o urbano é concebido como um espaço cheio de significado histórico, o suburbano é representado e experienciado, como um vazio distópico, uma ausência de relevância histórica” [15].



Fig. 8. Desenho de memória da vista da janela da sala, na casa dos meus pais. Ao procurar representar a escuridão que envolvia o bairro, grande parte da informação espacial e arquitectónica, resume-se à enunciação dos principais volumes dos edifícios. Parte deste território encontra-se hoje totalmente alterado, com muitas das ilhas e casas térreas existentes na altura substituídas agora por edifícios de vários andares, desintegrados de uma paisagem composta por diversas desarticulações de escala. Nos dias de hoje, mantêm-se alguns dos lotes abandonados onde outrora várias famílias viviam em ilhas.

Os momentos de suspensão e espera em que a família se reunia em torno da luz de uma vela espoletavam, na maioria das vezes, a partilha de conversas e histórias. Na casa às escuras, pouco mais havia a fazer para além de estarmos uns com os outros, contar histórias e esperar pelo regresso da electricidade. Esses momentos de suspensão e impasse, *fora do tempo*, onde os horários e as rotinas são alterados, são também momentos de contemplação e escuta, estabelecendo com o próprio processo do desenho uma relação de afinidade e correspondência: também o acto de desenhar se assume como experiência *contra corrente*, desfasada da vertigem do ritmo da vida contemporânea.

A metáfora da escuridão é explorada nos desenhos de memória desses momentos, desenhos nos quais a memória difusa e instável é ilustrada através do próprio processo do esboço. Os momentos às escuras são momentos onde a noção de imagem é desafiada: no breu da sala e das divisões interiores da casa, após termos habituado os olhos à escuridão, era possível ter a percepção de vultos, dos móveis e dos objectos, da localização das pessoas – e também a percepção dos sons que vinham da rua. Habituado os olhos à escuridão encontra no processo destes desenhos um lugar metafórico: parte da experiência de ver às escuras, de procurar articular a indefinição e a falta de nitidez do *olho da mente* com os gestos e movimentos espaciais do registo gráfico.



Fig. 9. Desenho de memória, esboço de cena onde a família se encontra reunida na sala, à luz da vela. Por baixo da imagem, como uma espécie de legenda ou apontamento, encontra-se escrito, numa nota rápida feita após a realização do desenho: *Um pouco como nos sonhos, o espaço e as proporções tendem a não bater certo. A minha irmã, com a sua sombra projectada na parede, agiganta-se em relação aos outros e aos móveis. A sala parece enorme. Algo correu mal no desenho.*

Os desenhos de memória das cenas interiores foram feitos através de *mancha directa*, termo informal que denomina um processo onde a construção do desenho não é sustentada na estruturação linear dos contornos dos objectos (numa resolução prévia dos problemas figurativos e morfológicos através da linha), mas sim na procura de um registo directo dos valores tonais e, neste caso, cromáticos [1]. A opção por este processo resulta da vontade de permitir que a imagem se revele à medida que é construída, como uma *aparição* que se torna mais nítida à medida que é observada – integrando e assumindo os erros decorrentes do processo na sua construção, aproximando a sua feitura, metaforicamente, da experiência escultórica do toque e da modelação.

As figuras, os objectos e os elementos espaciais presentes nas imagens são resgatados pelo desenho à escuridão – apenas alguns pormenores sobrevivem a essa operação. A metáfora da escuridão serve o propósito de representar a instabilidade das imagens da memória. São imagens tornadas possíveis pela fragilidade da luz da vela, que desvenda fragmentos do espaço, vultos, imagens que se formam como clareiras na densidade de uma floresta – são *imagens dentro de imagens*. Uma imagem resulta sempre de um jogo entre luz e escuridão, entre o visível e o invisível. A escuridão total cega-nos, demasiada luz encandeia-nos. As imagens vivem assim num diálogo entre estes dois pólos.



Fig. 10. Dois desenhos iniciados no local, a partir da observação, e terminados em casa, a partir da memória da experiência. De um certo modo, todos os desenhos de observação são também desenhos de memória. Na experiência de desenhar às escuras ou em espaços pouco iluminados, a representação da cor convoca uma relação com a própria memória das cores: no desenho da esquerda, por exemplo, realizado nas traseiras da estação de metro de Parque de Real, a pouca iluminação não me permitia distinguir várias cores. No local, a imagem pareceu-me mais escura do que era. Fiquei surpreendido quando voltei a ver o desenho em casa, sem grandes contrastes de claro escuro e com uma tonalidade verde-azeitona onde eu julgava ter tonalidades sépia quase negras. Em casa procurei reconstituir a sensação de luz e cor que tinha no local, acentuando contrastes e saturações de cor a partir da memória da experiência no local.

A indefinição proporcionada pela escuridão, permite-me aproveitar a possibilidade de eliminar informação que não me interessa ou da qual não possuo memória. Os objectos e as figuras iluminadas surgem à superfície no *lago escuro* das *lacunas* da memória. Assim sendo, os desenhos integram aquilo a que Peter Blegvad intitula de *nuvens de desconhecimento*¹⁵: um modo de identificar e representar graficamente os esquecimentos ou o que não se consegue ver com clareza [4]. Em muitos casos, os desenhos realizam-se num híbrido entre observação e memória, sendo iniciados no local e terminados de memória em casa.

O carácter errático e indisciplinado deste projecto encontra correspondências com projectos de outros autores que se propuseram explorar a relação entre memória e representação. Destaco *Imagined, Observed, Remembered*, o *projecto impossível* de Peter Blegvad; a obra narrativa de Jerry Moriarty, em torno do pai falecido e da casa onde viveu na sua infância [13], [14] e *Lieux*, o projecto literário de Georges Perec em torno de descrições de 12 lugares em Paris, feitos a partir da observação directa e da memória dos lugares [16], interrompido antes da sua conclusão. Assim como na proposta de Perec, “o que eu espero, de facto, é nada mais do que o registo de um triplo envelhecimento: dos próprios lugares, das minhas lembranças e da minha escrita.” [16]

¹⁵ No seu projecto *Imagined, Observed, Remembered*, Peter Blegvad realizou conjuntos de desenhos comparativos de diferentes objectos ou temas, feitos a partir da imaginação, observação e memória. Nos desenhos de memória, Blegvad representa o processo de esquecimento e de falha na recordação de informações visuais através *DS* do que denomina de *cloud of unknowing*, uma mancha feita de tramas que indica a ausência de determinada informação [4].

REFERÊNCIAS

1. Almeida, P. F. (2008). *Mancha Directa: o desenho como percepção e expressão de valores tonais*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho.
2. Almeida, P.F. (2015). *Lugar Próximo*. Guimarães: Laboratório de Paisagens, Património e Território – Lab2pt.
3. Almeida, P.L. (2019) <https://lugardodesenho.org/pt/events/reserva-imaginada> consultado em 15/04/2022.
4. Blegvad, P. (2020) *Imagine, Observe, Remember*. Axminster: Uniform Books/Amateur Enterprises.
5. Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
6. Derrida, J. (2007). *Memoirs of the Blind – The Self Portrait and Other Ruins*. Chicago: The University of Chicago Press.
7. Gonçalves, A. J. (2021). *Desenhar do escuro*. Edição de autor: Lisboa.
8. Gonçalves, A. J. (2021). *Desenho de Luz*. Coleção Cadernos do Centenário, Porto: Teatro Nacional de S. João.
9. Hirsch, M. (1997). *Family Frames – Photography, Narrative and PostMemory*. Cambridge: Harvard University Press.