

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

# **NARRATIVAS DO DESENHO**

A palavra e a imagem no diário gráfico

**Ana** Cristina Silva **Cardoso** Reis de Pinho

Orientador: Paulo Luís Almeida

Relatório de Projecto

Mestrado em Práticas e Teorias do Desenho

2010

**U.** PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO

ao meu avô



## **Agradecimentos**

- Ao meu orientador Prof. Paulo Luís Almeida pela disponibilidade demonstrada ao longo deste percurso, e pelo rigor com que sempre se dedicou a este projecto.
- Ao Amadeu, pelo constante apoio, paciência e, essencialmente, curiosidade.
- Aos meus pais.
- Ao Prof. Pedro Parcerias, que até ao seu último momento não desistiu de mim.
- Às minhas amigas, essencialmente à Cristina, por nunca me ter deixado desistir e estar sempre presente nos momentos de indecisão e à Joana, pela motivação e pelo exemplo.

## **Resumo**

“Narrativas do Desenho – A palavra e a imagem no diário gráfico” equaciona pela prática artística o desenho no campo dos registos diarísticos, em concreto a relação entre palavra e imagem.

Sendo que se definem três tipologias principais dentro do diário gráfico - o diário de viagem, o diário de cabeceira e o arquivo morto - este relatório problematiza a componente prática do projecto, incidindo no último tipo de diário: o arquivo morto.

Tomando como nuclear a narrativa no diário gráfico, analisam-se alguns conceitos transversais ao projecto em causa. Distinguem-se dois eixos: um que debate o desenho e o diário gráfico e no qual também se analisam alguns casos deste projecto; outro que o contextualiza teoricamente, centrando o conflito gerado na articulação de palavra e imagem.

## **Abstract**

“Drawing Narratives – Word and Image in Sketchbooks” – analyses drawing as artistic practice, in the field of the visual journals, focusing the relationship between word and image.

Approaching the sketchbooks from three points of view – the travel journal, the pillow book and the dead files – this report questions the project experimental practice, exploring the last model: the dead file.

Acknowledging the vital importance of the sketchbook, some key-concepts of the project are considered. Two axis can be distinguished: one that debates drawing and sketchbook, inside which some drawings are analyzed; the other that frames experimental practice in it's theoretical and critical ground, centering the conflict created by Word / Image articulations.

# Índice

<b>1. Introdução .....</b>	<b>7</b>
1.1. Âmbito do Projecto .....	7
1.2. Objectivos .....	9
1.3. Metodologia dos Registos.....	9
1.4. Estrutura do Relatório .....	10
<b>2. do Diário Gráfico e do Desenho.....</b>	<b>12</b>
2.1. Nota Introdutória.....	12
2.2. do Desenho: do Projecto e do Processo .....	16
2.3. do Tempo e da Memória .....	17
2.4. do Desenho Narrativo .....	20
2.5. do Suporte e do Desenho .....	23
<b>3. Imagem/ Palavra .....</b>	<b>29</b>
3.1. Nota Introdutória.....	29
3.2. Convergências, Conflitos: os fundamentos Teóricos da discussão .....	30
<b>4. Relatório: do Exercício do Desenho .....</b>	<b>40</b>
4.1. Nota Introdutória.....	40
4.2. dos Materiais.....	41
4.3. do Arquivo .....	42
4.5. do Percurso .....	44
<b>5. Conclusão.....</b>	<b>51</b>
5.1. Reflexão .....	51
5.2. Balanço .....	52
5.3. Desenvolvimentos Futuros .....	53
<b>6. Bibliografia / Anexos .....</b>	<b>54</b>

## 1. Introdução

### 1.1. Âmbito do Projecto

Este projecto desenvolve-se a partir de uma série de desenhos intitulados “diários gráficos” realizados desde 2004. Pretende-se, agora, dar continuidade a este trabalho prático e confrontá-lo com questões transversais à prática artística; em particular, explorar as questões do diário gráfico como campo de articulação e conflito entre palavra e imagem.

Quando se refere diário está-se de imediato a delimitar o campo de acção do desenho a questões como linguagem (visual e textual), automatismo do desenho, narrativa, manipulação, reportagem, suporte.

É comum a vinculação da ideia de diário gráfico e registos diários (com ou sem intenção do registo de viagem) a pequenos cadernos portáteis, que permitam a representação do quotidiano. Mas a definição de diário gráfico remete também para outras intenções e outros suportes. Este projecto desenvolve-se a partir deste campo expandido do diário, dando primazia ao sentido do fazer e do experimentar, sobre os estímulos da observação directa. Trata-se, como afirma Ana Leonor Rodrigues, de “*desenhos investigativos, feitos com carácter de estudo, ou desenhos divagantes, esboço de outras futuras obras*”<sup>1</sup>, de recolher informação visual, proporcionar novas experiências, como que se de uma espécie de arquivos de ideias se tratasse. Chamemos a este tipo de diários de arquivos mortos, constituídos por *folhas soltas* (que representam uma das maiores distinções entre o que pode ser chamado diário de viagem e o projecto que aqui se apresenta, genericamente sob a ideia de diário gráfico) em que existe uma união do interesse em desenhar com uma série de trabalhos construídos a partir de ideias divagantes, que poderão ser lidos, no final da sua concretização, como um objecto único.

Quando se usam folhas soltas, numa lógica de arquivo morto, em vez de cadernos de observação directa, procura-se, ao revés, promover a imaginação através da experimentação. Qualquer tipo de diário gráfico implica uma relação física entre o desenhador e o desenhado, favorecida pela ausência de uma função comunicativa que

---

<sup>1</sup> RODRIGUES, Ana L., *O que é o desenho?*, Lisboa, Quimera Editores, 2003, p. 93

situa estes desenhos num lugar à deriva, inclassificável, um espaço em reserva e adiado para mais tarde.

Está ainda subjacente a toda a prática do desenho a relação entre o suporte, a matéria e a imagem. No contexto do diário gráfico são inúmeros os suportes a que se pode recorrer para enfatizar o factor temporal que os desenhos tendem evocar. Suportes que contenham previamente informação (como por exemplo o jornal, uma folha de agenda, um calendário, uma folha de hotel ou que remeta a um lugar específico) supõem diferentes tipos de tensão com imagens, linguagens e meios. E a palavra adianta, como se sabe desde Roland Barthes, a possibilidade de ancorar a imagem. Mas quando no suporte a palavra já está incluída, que papel assume na construção do sentido do desenho? Porque falar em diário pressupõe, ainda, conceitos como tempo e memória, poderá ser a palavra indicativa de um lugar, um tempo ou de uma acção?

Será, então, determinada vivência que motiva o desenho ou, pelo contrário, é o desenho o detonador de uma vivência? O que surge primeiro? A imagem existente ou a ideia do que vai ser desenhado? É a imagem um pretexto? Ou depende do desenho? Qual o grau de contingência que relaciona a imagem com o suporte?

No conjunto de desenhos que apresento não existe um interesse particular em saber se os factos (sendo que por factos se entende uma representação do mundo exterior) aconteceram ou como aconteceram, mas o modo como o faço acontecer. Este conjunto de desenhos vão de encontro ao que Virgílio Ferreira defende quando diz estar “*convencido (...) de que a maioria dos diaristas inventam mesmo os dados de que partem*”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> FIGUEIREDO, M. Fátima (coord), *Metamorfoses do Eu: O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*, Frankfurt am Main, TFM, 2002, p. 14

## **1.2. Objectivos**

De forma a responder às questões enumeradas, pretende-se enfatizar a dimensão quotidiana do diário gráfico, problematizando-o no contexto teórico.

Ou seja, explorar o diário, ensaiar as suas possibilidades enquanto projecto artístico, investigando e contrastando-o, simultaneamente, com casos paradigmáticos de artistas que o questionam, assim como os estudos críticos que sobre ele se debruçam.

Pretende-se, de forma mais específica, questionar as várias hipóteses do desenho/palavra enquanto linguagem auto-reflexiva capaz de produzir efeitos narrativos, quer ao nível teórico, quer ao nível prático.

Para que tal aconteça será criado um corpo de desenhos, problematizando a viabilidade de um projecto intimista que terá os seus propósitos explicados num relatório.

## **1.3. Metodologia dos Registos**

Este projecto baseou-se num conjunto de princípios. Sabia contudo que estes princípios ou regras poderiam ser alteradas ao longo do processo de trabalho. Delineei, assim, uma estratégia de coerência entre o motivo e o processo. Trata-se de um conjunto de princípios elaborados por mim, sabendo à priori que a invenção de uma regra é algo aleatório, e que a consciência que tenho do meu próprio processo criativo está sujeita a uma espécie de princípio de incerteza: a dificuldade de ser simultaneamente observador e participante.

O conjunto de princípios a que me propus no início do projecto prático, e que se seguem, foram-se entrosando com a parte teórica do relatório.

- O tema não constituirá o elemento mais preponderante na realização dos diários gráficos, assim como os suporte e as palavras utilizadas. O facto de poder variar de suporte ajudar-me-á, aliás, a não circunscrever os diários a um único tema.

- Serão válidos todos os meios, estratégias e motivos (desenho de observação directa, desenho de memória, variedade de suporte, emprego de palavras e frases, colagens, fotografia, etc.). Neste projecto o desenho descreve-se, assim, como algo que oscila entre a observação em tempo real e o desenho mediado pela imagem.

- Esforçar-me-ei para conseguir abstrair do facto de saber, à priori, que os registos gráficos irão ser apresentados em público. Tentando, assim, aquando a sua realização, libertar-me de ideias que impliquem uma mudança de estratégia, como a do carácter expositivo. Tenho que, de certa forma, me encontro perante um paradoxo e algo

difícil de cumprir, pois não posso perfazer com clareza um princípio em que sei que a regra poderá vir a ser alterada.

- A coerência visual que o conjunto adquira não constitui a validade maior deste projecto.
- A narração constrói-se, não apenas no processo pelo qual os desenhos são realizados (até porque cada desenho pode implicar processos distintos) mas também no acto perceptivo. Isto é, o último olhar – o que pertence a um possível destinatário – também completa e implica no processo narrativo.
- O que impulsiona o desenho é o próprio acto de desenhar: assim descarta-se de imediato a hipótese de um propósito único aquando a realização de cada trabalho. Não existe um objectivo nem uma finalidade planeada na realização destes desenhos.
- Poderão ser observados em conjunto, por séries, ou individualmente.
- O arquivo morto pode assumir dimensão estética, mas a sua principal intenção é poética e operativa.

#### **1.4. Estrutura do Relatório**

Estruturo este relatório em cinco capítulos.

No primeiro, correspondente à introdução, introduz-se o corpo de trabalho, considerando o contexto do tema, o âmbito seguido neste projecto, os objectivos e sua estrutura.

O segundo capítulo aborda a ideia de diário gráfico e do desenho enquanto imagem e palavra; do desenho enquanto projecto e processo, da questão do tempo e memória e dos suportes usados enquanto método narrativo. De forma a um melhor entendimento do meu projecto artístico procede-se, ainda, às distinções manifestadas entre as suas possíveis variantes do diário gráfico, como o diário de viagem, o livro de cabeceira e o arquivo morto.

O terceiro capítulo visa a revisão da literatura sobre a relação entre palavra, imagem e diário gráfico e do seu confronto com alguns casos práticos, procurando evidenciar conceitos que tenham relevo na análise e compreensão do conjunto de desenhos que apresento. A escolha dos autores (quer os que apresentam a teoria, quer os que a demonstram na obra artística) dá-se através da sua relevância e influência na análise da componente prática. Analisa-se, brevemente, o trabalho de Magritte, de John Baldessari, entre outros, onde se encontram relações teóricas com a obra de Roland Barthes, Gotthold Ephraim Lessing ou Nelson Goodman. Quer isto dizer que a



escolha dos artistas passa pelas suas escolhas conceptuais, formais e o carácter dos registos que apresentam e a importância que adquiriram no desenvolvimento do trabalho prático.

O quarto capítulo descreve o meu trabalho prático. Será neste capítulo que o meu conjunto de desenhos será apresentado de forma mais directa, e no qual se explica o que os motivou, e qual a evolução do seu processo.

O quinto capítulo corresponde a uma breve conclusão de tudo o que foi escrito e desenhado, equivalendo a um balanço final em que se contemplam reflexões e se delinham possíveis desenvolvimentos futuros.

## 2. do Diário Gráfico e do Desenho

### 2.1. Nota Introdutória

*“Os diários reflectem aquilo que eu sou, os meus pensamentos, o que atrai a minha atenção. São uma ferramenta para recordar temporalmente os eventos, imagens e pensamentos. Basicamente os diários mostram-me como estou a progredir como ser humano ou, mais modestamente falando, como artista.”*<sup>3</sup>

Ao definir-se diário como campo expandido, torna-se relevante problematizar questões como a finalidade de um diário, o projecto e o processo, a sua relação com o tempo na construção de uma narrativa e, ainda que de menos importância, a questão do suporte.

O primeiro passo para o entendimento deste processo é a necessidade de distinguir os vários tipos de diários.

Assim, temos o diário gráfico como aquilo a que Aguiar Silva chama de “*Diário Interno*” em que o autor “*se ocupa primordialmente com a análise da interioridade do homem*”<sup>4</sup>, um documento que representa a relação do autor com o contexto que o rodeia, como uma espécie de testemunho e afirmação pessoal; e temos também o diário gráfico como “*Diário Externo*”, “*no qual os acontecimentos adquirem importância basilar*”<sup>5</sup>.

Outro dos aspectos que definem ambos os diários é a dimensão sistemática que lhes está subjacente: realizar um diário (trate-se de um diário gráfico, ou até de um diário de escrita) supõe um interesse e dedicação obsessiva. E quando se fala em diário, enquanto suporte artístico, nem sempre é fácil distinguir entre aquele que é o desenho feito a partir da observação directa e um outro que será mais do domínio da imaginação ou até da experimentação. Factos reais podem constituir a base na construção de um diário, no entanto existe sempre, e em qualquer das variantes do diário, uma tendência mais ou menos aberta para o confessionalismo.

É chamado diário gráfico cadernos que contenham grafismos ou “*em que o registo predominante é o gráfico, o desenho, portanto, de observação ou não, podendo*

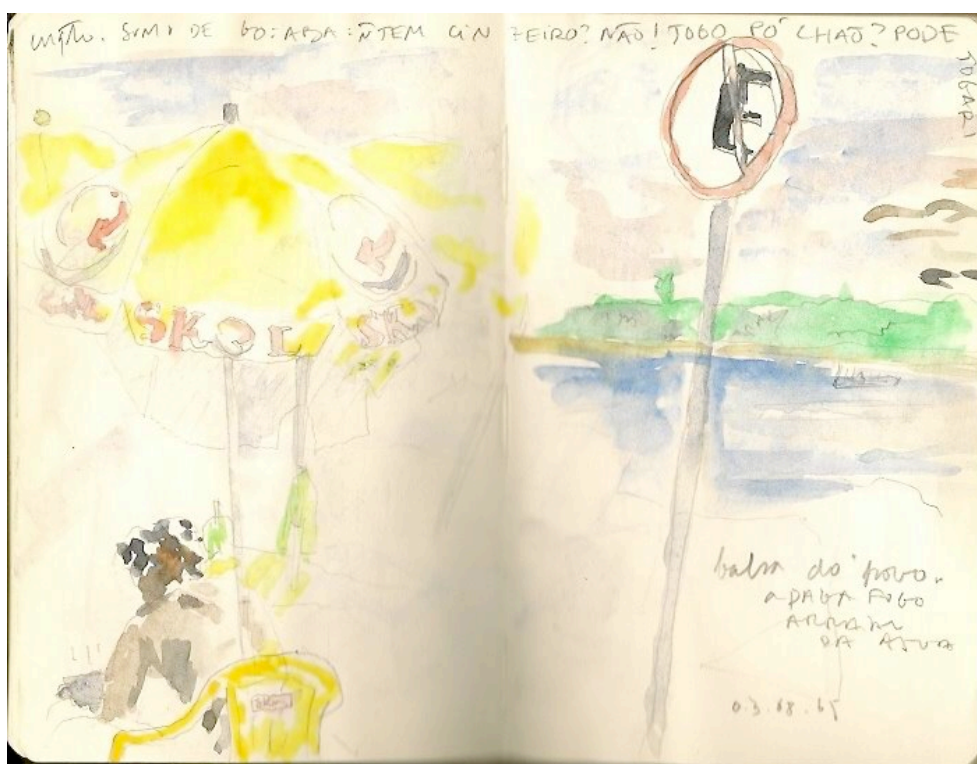
---

<sup>3</sup> ALARCÃO, Renato, “Renato Alarcão”, in BRERETON, Richard (ed.), *Sketchbooks: The Hidden Art of Designers, Illustrators & Creatives*, London, Laurence King Publishing, 2009, p. 16

<sup>4</sup> FIGUEIREDO, M. Fátima (coord.), *Metamorfozes do Eu: O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*, Frankfurt am Main, TFM, 2002, p. 13

<sup>5</sup> Idem, *Ibidem*

apesar disso, recorrer à escrita e a qualquer tipo de técnica, incluindo a colagem de imagens preexistentes, como a fotografia, por exemplo”<sup>6</sup>. Por grafismo entende-se, então, quer desenho, quer desenho que contenha palavra, quer imagens (que podem ser sobrepostas no suporte ou que o próprio suporte previamente contenha). Ao diário gráfico está subjacente, como o próprio nome indicia, a ideia de quotidiano, de registos que se vão fazendo ou pensando obsessiva e impulsivamente, na transformação de um acontecimento, ficção, ideia ou desejo em algo material. Diário Gráfico não poderá ser entendido apenas, por isso, como Diário de Viagem.



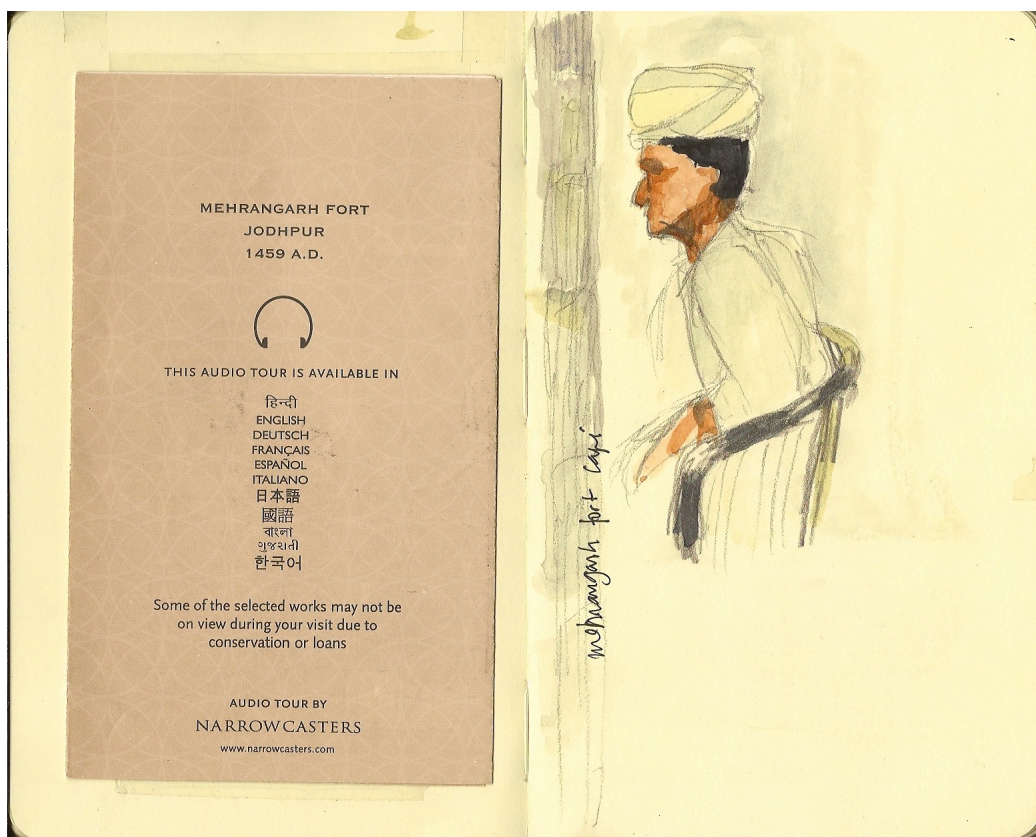
**Ana Cardoso, diário de viagem, Brasil, 2005**  
Lápis e aguarela sobre caderno *Moleskine*. 14 cm x 9 cm

Este, reporta não apenas a desenhos executados durante uma viagem, mas também ao registo de situações por escrito, à colagem de papéis de museus visitados, de cartões de restaurantes ou hotéis. Isto é, o diário de viagem implica a viagem em si e é implicado nela – por também fazerem parte da própria viagem esses momentos de

---

<sup>6</sup> SALAVISA, Eduardo, “1.2. As Suas Diversas Finalidades”, in *Diários de Viagem: desenhos do quotidiano*, Lisboa, Quimera Editores, 2008, p. 14

paragem necessárias ao diário. Ou como o diz, Pedro Salgado “*O desenho é como um catalisador da memória e do imaginário. A viagem torna-se aquele caderno*”<sup>7</sup>



**Ana Cardoso, diário de viagem, Índia, 2009**  
Lápis, aguarela e colagem sobre caderno *Moleskine*. 21 cm x 13 cm

Tendo acima referido a ideia de desenho de quotidiano, pode-se também distinguir o diário gráfico enquanto “diário de cabeceira”. Este tipo de cadernos supõe uma dedicação, normalmente, diária e neles inserem-se distintos motivos: quer desenho de observação directa de algo que se apresenta perante o desenhador, quer anotações, isto é “*as coisas (que) não são feitas para serem expostas na parede, mas para serem guardadas*”<sup>8</sup> ou como Alberto Carneiro afirma em *Desenho Projecto do Desenho* “*Normalmente não são mostrados e permanecem, quase sempre, no silêncio dos arquivos pessoais ou, muitas vezes, são destruídos após o seu desempenho. São*

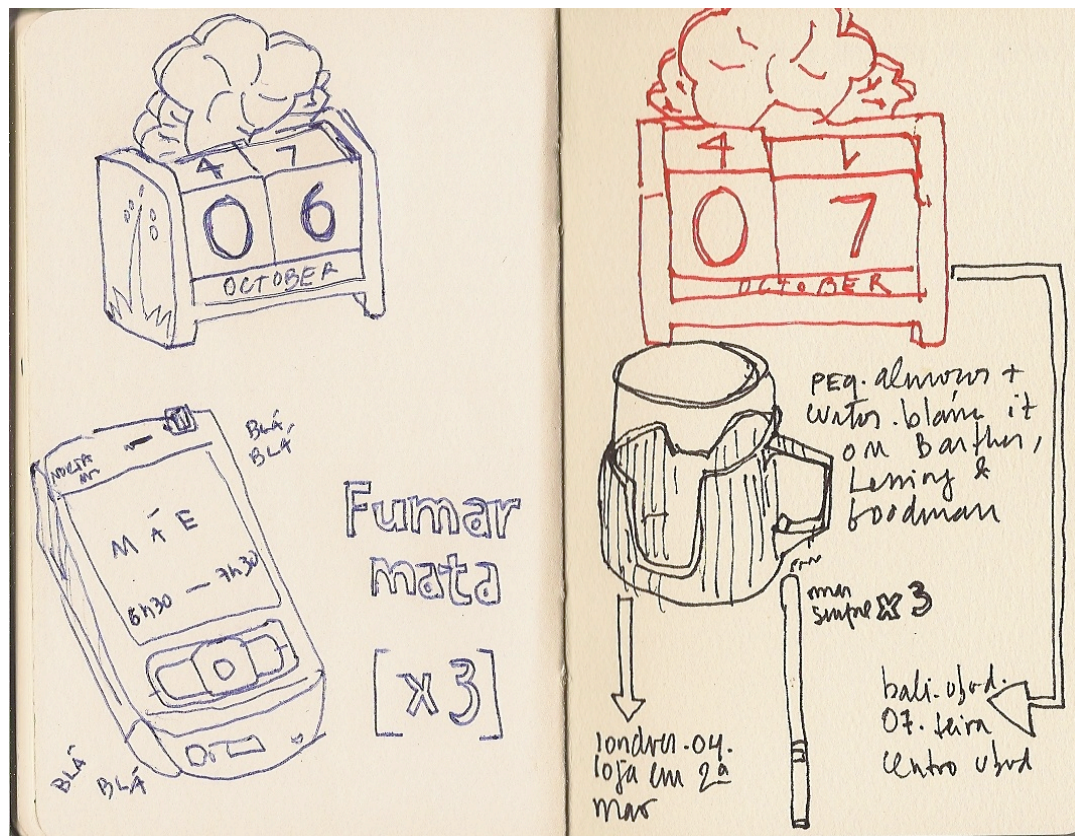
<sup>7</sup> SALGADO, Pedro, cit “1.2. As Suas Diversas Finalidades”, in SALAVISA, Eduardo (ed.), *Diários de Viagem: desenhos do quotidiano* (ed.), Lisboa, Quimera Editores, 2008, p. 16

<sup>8</sup> SAN PAYO, Manuel, cit “1.4. O Facto De O Desenho Ser Feito Num Caderno”, in SALAVISA, Eduardo (ed.), *Diários de Viagem: desenhos do quotidiano*, Lisboa, Quimera Editores, 2008, p. 22



figuras que representam ideias (...)»<sup>9</sup>. Nestes cadernos o saber desenhar é por isto menos importante.

São, então, as formas mais comuns deste tipo de registo o desenho e a escrita.



Ana Cardoso, diário de cabeceira, 2010  
Caneta sobre caderno *Passport*. 14 cm x 9 cm

Poderão, então, ser feitas duas distinções: uma primeira, que se enquadra no desenho de reportagem (que se assemelha ao “*Diário Externo*”), e outra que constitui os desenhos de arquivo morto (que se assemelha ao “*Diário Interno*”). Se à primeira está, usualmente, subjacente o desenho em que a representação de factos e locais reais constituem maior relevo, sendo por isso menos problemática, já na segunda a deambulação e dispersão têm primazia.

Interessa-me mais o desenho que se aproxima da segunda hipótese, os registos que permitam fazer deles arquivo morto, pela sua capacidade de conjugar o que é interno

<sup>9</sup> CARNEIRO, Alberto, in *Desenho Projecto de Desenho* (cat. exp), CARNEIRO, Alberto, TÁVORA, Fernando, MORENO, Joaquim, Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea (ed.), Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Sagres: Fortaleza de Sagres, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino Miranda, 2002, p. 15

e inerente ao desenho, sob o ponto de vista de experimentação de várias técnicas. E também pelo desenho poder ser definido como uma expressão artística de *finalidade sem fim*. Esta fórmula Kantiana adequa-se, no caso dos desenhos que desenvolvo, à definição do arquivo morto.



**Ana Cardoso, arquivo morto, 2010**  
Gouache e colagem sobre separador A4

## 2.2. do Desenho: do Projecto e do Processo

A palavra projecto (definida no dicionário<sup>10</sup> como plano para a realização de um acto, desígnio, intenção) implica com a palavra processo (definida no mesmo dicionário como modo de fazer uma coisa, norma, método, decurso). Podemos afirmar, então, que ao nível das artes, em geral, o projecto antecipa o processo, mas também que o processo cria o projecto, isto é, a intenção. O que vai de encontro à afirmação de Leonardo da Vinci de que “*O desenho é uma coisa mental*” e do que Joaquim Vieira pretende quando afirma que “*o projecto realiza-se, normalmente, sem que o seu autor*

---

<sup>10</sup> definições retiradas do *Dicionário de Língua Portuguesa* da Porto Editora, 2004

*execute qualquer tarefa manual ou física intrínseca ao projecto realizado ou ao objecto produzido*”<sup>11</sup>

Temos que o desenho e o projecto, são na sua essência, mental.

Sendo o acto de desenhar entendido como algo íntimo, privado e mental onde existe o *“deslocamento de um corpo no tempo e no espaço, desenvolvimento de ideias, conjunto de figuras que interagem para que a pessoa autora ou fruidora de desenhos possa vir a compreender os sentidos dos seus movimentos de criação entre o seu fora e o seu dentro, entre a interioridade do seu sentir como escalas necessárias para a própria mundividência*”<sup>12</sup> e onde se arriscam vários tipos de (in)decisões, contemplando as variáveis possíveis, o próprio desenho torna-se o equivalente gráfico de uma incerteza.

No caso particular dos diários gráficos entenda-se também o desenho enquanto materialização física daquilo que se pretende (d)escrever, enquanto projecto.

O campo do diário gráfico, na sua generalidade, pode remeter para a descrição/representação de espaços e situações reais aos quais seria difícil aceder sem a via do desenho, mas também para espaços imaginários que se referem a projectos do domínio da utopia, de planeamento do futuro. É a *“possibilidade de aceder à exploração, previsão, recriação e simulações implícitas.*”<sup>13</sup>

Ainda sobre a questão do desenho e do projecto Joaquim Vieira defende que o *“desenho não se justifica - não tem razão. O projecto justifica-se tem uma razão*”<sup>14</sup>.

No caso específico dos meus diários gráficos será então, segundo esta definição, mais prudente falar em desenho enquanto processo, pois são como um mapa de símbolos secretos, que representam acontecimentos, sensações e escolhas, que na maioria das vezes não têm um motivo e finalidade única.

### **2.3. do Tempo e da Memória**

*“À medida que nos movemos no tempo encontramos-nos constantemente numa linha que divide o futuro do passado. A nossa experiência mais imediata da realidade, o presente, é apenas aquele momento infinitesimalmente curto no qual o futuro se*

---

<sup>11</sup> VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto São o Mesmo?*, Porto, FAUP publicações, 1995, p. 46

<sup>12</sup> CARNEIRO, Alberto, in “O Desenho, projecto da pessoa”, AAVV, *Os desenhos do desenho, nas novas perspectivas sobre o ensino artístico*, Porto, Faculdade de Psicologia e de Ciências de Educação, Universidade do Porto, 2001, p. 34

<sup>13</sup> GUISE, Cristina, *O espaço, a Matéria e o Desenho- os suportes do desenho*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tese de mestrado em Práticas e Teorias do Desenho, 2007, p. 17

<sup>14</sup> VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto São o Mesmo?*, Porto, FAUP publicações, 1995, p. 54

*transforma em passado. É também o instante no qual as propriedades da realidade de alguma forma se invertem: o futuro é alterável mas desconhecido, o passado é conhecido mas inalterável.*”<sup>15</sup>

Um princípio circunstancial do desenho consiste no facto dele depender de um momento único e irrepetível.

Sendo os diários gráficos essencialmente desenho, também eles se constroem através de factores temporais. Não apenas enquanto acto de desenhar, mas enquanto acto perceptivo e de análise: o que precede o próprio desenho –chamemos-lhe de pretexto, o momento em que o pretexto se transforma em desenho, o meio pelo qual o desenho é executado e, em último lugar, o que surge apenas depois do desenho estar finalizado - o acto perceptivo.

Da importância do factor temporal num desenho depende até mesmo o resultado final do próprio desenho. O facto de se desenhar um momento que se considere irrepetível, de algo que está a ser observado pela última vez, confere ao desenho um sentido de urgência. O que está a ser desenhado não poderá jamais ser tornado visível: em todo o curso do tempo passado e do futuro, tornando o momento do desenho num momento único. O visual é sempre o resultado de um momento irrepetível e momentâneo; o que poderá não parecer tão óbvio, uma vez que os aspectos visuais das coisas a desenhar parecem ser contínuas, pelas suas categorias visuais (como por exemplo a cor, o claro/escuro, gordo/magro) se manterem constantes e por algumas coisas aparentemente se manterem nos seus locais. Mas, de facto, um evento em si não tem aparências. Como o demonstram, as pinturas do Monte de Sainte Victoire por Cézanne, e a sua afirmação “*Um minuto na vida do mundo está a passar. Pinta-o como tal.*”<sup>16</sup>

O desenho poderá ser visto, por isso, como uma espécie de *lifesaver*, no sentido que John Berger dá ao termo, isto é, o desenho como forma única de captar um momento que é simultaneamente exterior e interior. Na diferença entre o ver pela primeira vez e última vez, na última vez só o desenho sobrevive.

John Berger tem uma série de desenhos que executou quando o seu pai morreu, e se encontrava no caixão. Estes desenhos conferem ao próprio desenho uma finalidade,

---

<sup>15</sup> WAZTLAWICK, P., *A Realidade é Real?*, Lisboa, Relógio d' Agua, colecção Antropos, S/D, p. 194

<sup>16</sup> CÉZANNE, cit Berger, John, in *Berger on Drawing*, Irland, Ocasional Press, 3ª edição, 2008, p. 67



uma vez que ninguém desenharia um morto da mesma forma que desenharia uma pessoa adormecida; desenhar um morto (que traduz, da forma mais explícita, o último momento irrepitível acima referido) requer outra objectividade. E a objectividade é o que resta quando qualquer coisa termina.



**John Berger, *Sem Título*, s/d**

O conteúdo de um desenho altera-se quando se o toma como registo de um último olhar (o que, na realidade o será sempre). Exemplificando, no caso dos desenhos de Berger, o próprio conteúdo do desenho mudou - em vez de significar uma partida, começou a significar um símbolo de chegada – o desenho tornou-se o *locus* das memórias do seu pai, revendo assim a vida do pai nesse desenho (ainda que qualquer pessoa veja apenas o desenho de um morto). Segundo o autor, se essa subjectividade (da qual a mudança surgiu) não existisse, o desenho também não.

O exemplo destes desenhos são a prova de que o desenho é mais do que um momento - é um meio ou ferramenta de trazer memórias do passado.

Desenhar é poder imaginar e representar o que não é, mas que poderia ser ou o que será, isto é, de harmonia com o que se sabe do passado. Ou como disse Gaston Viaud “*Os laços de imaginação e da memória são, portanto, muito estreitos; a antecipação*

*do futuro é tanto mais precisa e tanto mais remota quanto mais rica e mais variada for a memória.”*<sup>17</sup>

Os registos diarísticos favorecem um entrosamento desses vários momentos, ou pelo menos a tentativa de captar os diferentes tempos: por existir neles a encenação de outra realidade e a simulação de outros tempos.

Porque “ *Imaginar é representar o que não é, mas que poderia ser ou o que será segundo toda a verosimilhança, isto é, de harmonia com o que se sabe do passado* ”<sup>18</sup>.

Os limites do que é real e da imaginação nestes desenhos, assumem, assim, uma nova realidade.

O tempo, quando representado (ou na sua iminência) está, nestes trabalhos, intimamente ligado à ideia de memória. Memória esta que é totalmente factual, mas essencialmente vivência.<sup>19</sup>; a memória intervém quando a percepção não tem material sobre o qual trabalhar. Ou como Alberto Carneiro diz em *Desenho Projecto de Desenho*, é um “ (...) *processo reciclado de vivências passadas e projecção futuras nos tempos da memória* ”<sup>20</sup>

Esta concepção significa um dos pontos de partida na execução dos meus registos diarísticos.

Será, por isso, o ser e o parecer, a realidade e a ficção, o jogo entra a história do passado e o presente, e as palavras-chave que marcam esse jogo, o que se poderá realmente encontrar nestes registos gráficos.

## **2.4. do Desenho Narrativo**

Existem diversas formas de conseguir que um desenho ou pintura sugiram uma narrativa: através da inserção de um texto ou palavra aliada à imagem, pela composição formal das imagens (ver fotografia das obras de John Baldessari e de Julião Sarmento), pelas cores utilizadas (cores primárias e facilmente identificáveis apelam a uma outra forma de entender uma obra, como se observa na próxima figura), pela colagem, pelo uso de suportes que já contenham informação, etc. .

---

<sup>17</sup> VIAUD G, *A Inteligência*, Lisboa, Europa – América, 1964, p. 69

<sup>18</sup> idem, ibidem

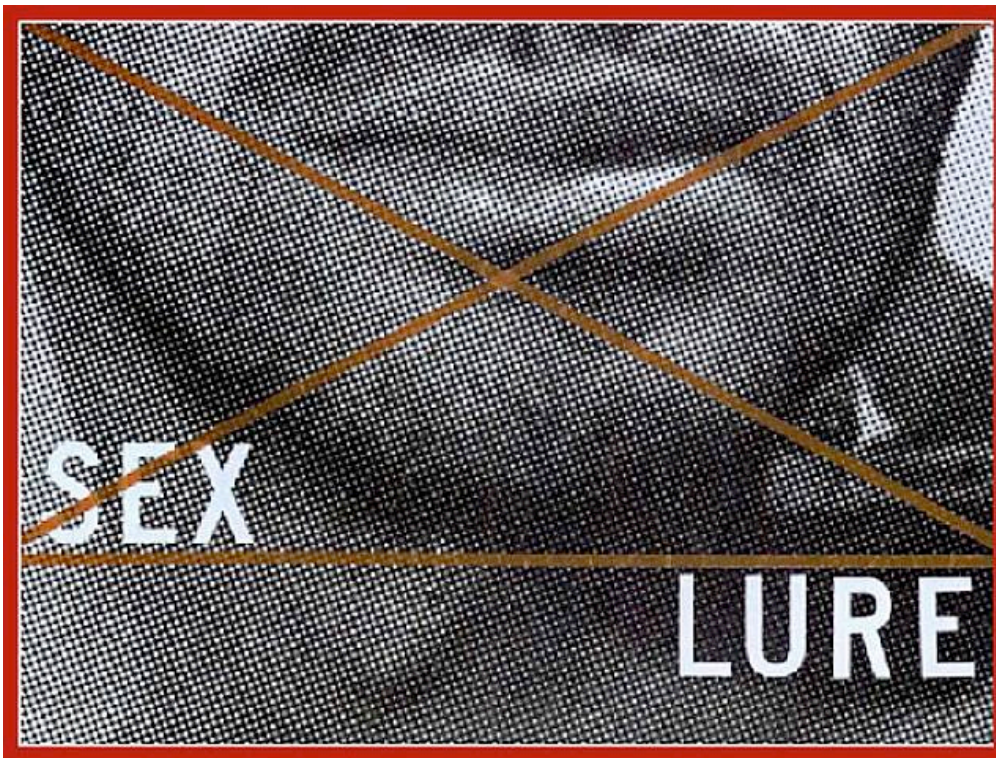
<sup>19</sup> *s.f. [pop] modo como alguém vive ou se comporta, especialmente no seio da sua família; o desenvolvimento de uma impressão ou experiência psíquica; manifestação de toda a exuberância de vida [ De viver+ência], Dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora, 2004*

<sup>20</sup> CARNEIRO, Alberto, *Desenho Projecto de Desenho* (cat. exp), CARNEIRO, Alberto, TÁVORA, Fernando, MORENO, Joaquim, Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Sagres: Fortaleza de Sagres, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino Miranda, 2002, p. 20



**Julião Sarmento, *Catch!*, 1975**

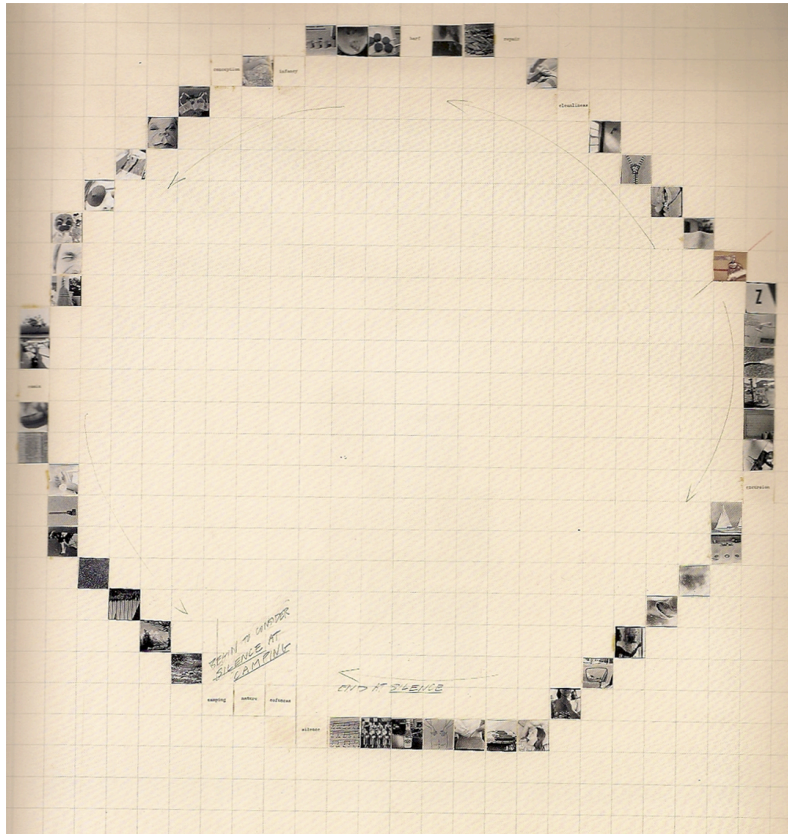
3 fotografias a preto e branco e 1 foto-texto montadas sobre cartão, 17 x 23 (x4)



**Barbara Kruger, *Sex / Lure*, 1979**

Fotografia a preto e branco, 76,2 x 101,6 cm





**John Baldessari, *Word Chain: Faucet (Ilene's Story)* (pormenor), 1975**

Fotografias a preto e branco, impressões de folhas de contacto a cores, e lápis sobre papel milimétrico, 27,9 x 21,6 cm

O emprego da linguagem textual poderá ser a que colmate e ajude mais no processo de criação de uma obra com características narrativas, pela sua capacidade de centrar o sentido da própria imagem. Rosa Olivares, em *Escribiendo Imagenes/ Writing Pictures*, na introdução da revista *Exit*, questiona a possibilidade de uma imagem poder substituir mil palavras, no entanto, segundo a mesma, verifica-se que o que sucede na maioria dos casos é que “*uma imagem não tem a capacidade referencial de uma narração, de um texto*”<sup>21</sup>. O papel da palavra na criação de imagens literárias serve, por isso, o encontro de “*outros lugares na pele da imaginação e da inteligência*”.<sup>22</sup>

Mas o motivo pelo qual se assiste à procura de uma actividade narrativa nas artes pode-se manifestar por diferentes motivos. Na sua maioria, assistimos a tipos de

<sup>21</sup> OLIVARES, Rosa, *Palabras, Exit* nº 16, (2004), p. 16

<sup>22</sup> *Idem*, *Ibidem*

narrativa geradas pela necessidade de visão parcial, pessoal e interna da própria História; existe por um lado a História, e por outro o indivíduo particular.

A existência do binómio eu/contexto envolvente faz com que também exista a possibilidade de uma necessidade de encontrar, em muitos registos, a necessidade de escrita autobiográfica, como forma de afirmação da própria existência.

Mais do que uma tentativa de fixar uma realidade, a narrativa autobiográfica poderá significar uma tentativa de descoberta do próprio autor. Um processo pelo qual se tenta dar significado a um conjunto de dispersas e diferentes experiências que nos constituem. Pelo qual, também, se contraria o acaso, tentando criar uma coerência e encadeamento que contrarie a aparente fortuidade dessas experiências.

O registo diarístico pode resultar, por isso, num depósito de interpretações contaminadas, quer pelo que desconhecemos, quer pelo que vemos mas não reconhecemos ou não percebemos na sua totalidade, quer pela vontade própria e iminente do ser humano em contrariar o sentido aparente da experiência.

No uso da imagem, e de com ela se traduzir uma ideia, existe um momento temporal entre a selecção e o acto de representar. No caso dos meus registos a narrativa surge de uma forma menos planeada, pelos momentos do confronto com o suportes, meios, técnicas e com a própria ideia; e ainda que estes factores surjam muitas vezes temporalmente de forma aleatória, é através da escolhas tomadas nesses momentos que se constrói a narrativa.

## **2.5. do Suporte e do Desenho**

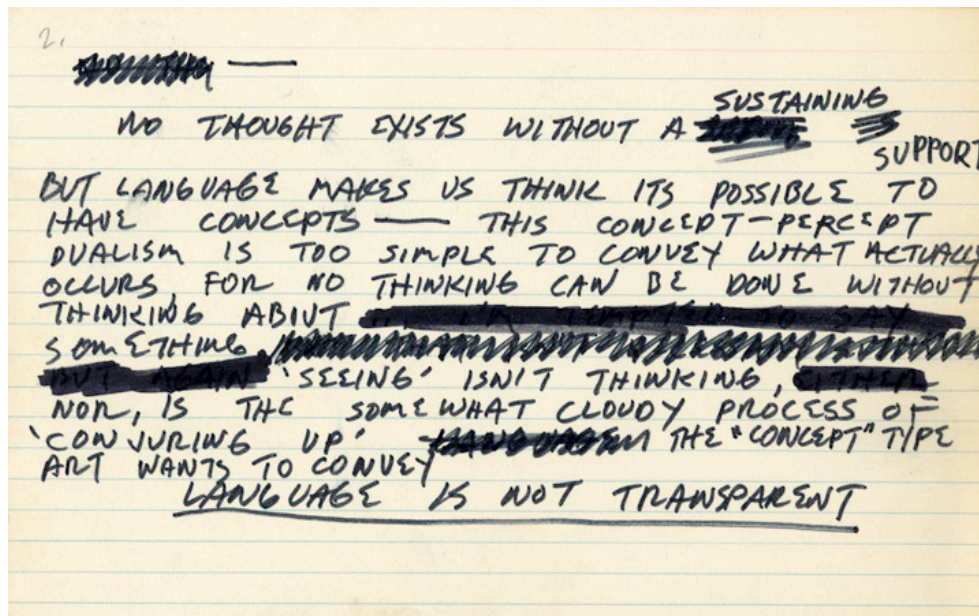
No caso dos artistas plásticos, sobretudo os conceptuais, os diários gráficos representam uma ferramenta importante na experimentação e conceptualização das ideias, tornando-os em objectos de percepção. Segundo José Tomás Féria “*a narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica; a estrutura do livro dá lugar à estrutura plástica, nascendo uma outra forma expressiva.*”<sup>23</sup>

É exactamente na diversidade de linguagens, materiais usados, de imagens e anotações que se torna possível encontrar um tema e ao mesmo tempo a possibilidade de o ultrapassar.

---

<sup>23</sup> FÉRIA, José Tomás, cit “1.7. O Livro De Artista, O Livro-Objecto E O Diário Gráfico. As Diferenças” in Salavisa, Eduardo, *Diários de Viagem: desenhos do quotidiano*, Lisboa, Quimera Editores, 2008, p. 28

O contexto onde se executa o desenho pode constituir uma limitação para o próprio desenho e até para a percepção do espectador. A palavra surge, muitas vezes, para colmatar essa limitação.



Mel Bochner, *Notecard (No Thoughts Exists...)*, 1969  
Tinta sobre cartão de notas, 12,7 x 20,32 cm



Mel Bochner, *Language is Not transparent*, 1970  
Pintura em giz sobre parede, 182,9 cm x 121,9 cm

Os *diários gráficos*, quer sejam executados em cadernos de pequeno porte, quer em folhas soltas (normalmente de pequenas dimensões), servem também, em muitos casos como cruzamento e lugar de encontro com outros trabalhos. Muitas vezes, o retorno a um caderno antigo proporciona ideias para criações futuras; os *diários gráficos* funcionam, então, como uma espécie de arquivo de memórias ou apêndice destas, um reservatório de ideias, um lugar onde a arte e a vida se (con)fundem.

No caso do trabalho *Notecard (No thoughts exists...)* de Mel Bochner, como em *Notecards (Excerpts from Speculation)*, a palavra no suporte constitui o pensamento do artista, como se de esboço se tratasse. Isto é, o artista escreve em cartões de arquivo e um ano depois surge a obra *Language is Not Transparent*.

E existem inúmeros tipos de suporte que servem este propósito. A opção do suporte pode surgir paralelamente à ideia que se pretende representar.

O suporte escolhido para o *diário gráfico* levanta inúmeras questões: desenhar ou colar sobre uma folha de papel branco não tem, no resultado final do trabalho, o mesmo efeito que fazê-lo sobre uma folha que já contenha informação. O tipo de informação que o suporte tenha pode variar: um postal, fotografia, caderno pautado, uma folha de jornal, etc. . Quando tal acontece temos uma sobreposição de vários tipos de informação. E ainda que seja muito difícil definir o que surge primeiro (se a ideia [do desenho], ou se o desenho nasce de um confronto com determinado suporte que já contenha informação) o facto é que a interpretação da obra final resulta muito diferente do que aquela em que apenas se recorre ao desenho sobre uma matéria sem informação. A escolha do instrumento, suporte e elementos gráficos usados, convergem numa solução final, independentemente dos efeitos perceptivos que daí advenham.

Cada suporte (com informação) contém signos, a que poderemos ser capazes de atribuir significados e que se tornam indiciadores de um processo.



**Ana Cardoso, *sem título*, 2010**  
tinta da china sobre jornal

Por exemplo perante uma intervenção sobre uma folha de jornal, poder-se-á supor uma referência ao tempo físico; e de uma forma ainda mais ensaiada, o que está desenhado, escrito ou outro tipo de intervenção que o artista sobreponha ao suporte pode remeter para a data do jornal, ficando sem saber o espectador se esta é apenas um elemento fictício que ancora o conceito de tempo ou se a data é literal, e o que surge sobreposto tem uma ligação directa com essa data. Assim sendo, a experiência privada de quem desenha nunca é pública, mas é sempre mediada pela linguagem.

Ainda sobre a questão do tempo, podemos tomar como exemplo uma agenda ou uma folha de contas. Colocando-se uma variante da questão anterior: pelo o facto de a folha de contas ou a folha de arquivo serem ou não antigos como vão o desenho e a frase implicar na percepção?





Ana Cardoso, *i'm feeling pretty again*, 2010  
marcador e guache sobre folha de agenda

O factor temporal que um desenho possa pretender evocar está muitas vezes relacionado com o elemento que o suporta.

Podemos, por isso, falar de uma folha de arquivo, em que o observador poderá remeter o desenho para um diário de carácter intimista, em folhas retiradas de revistas, em separadores de capas, em pautas musicais e em muitos outros que não é fácil decifrar, em caso algum, qual dos elementos se evidencia mais: se o suporte, se o desenho, ou até a escrita.

Nome **EDUARDO LOPES SANTOS** Estado **casado** Número de Filhos \_\_\_\_\_ Data de Nascimento **5 / 10 / 1930**  
 Morada **Lugar da Boavista - Valongo** Natural de **Valongo**  
 Profissão **PEDEIREIRO** Beneficiário N.º **419.052** Filho de **Baiventura Lopes Santos** e de **Rosa da Cpsta**  
 Sócio N.º \_\_\_\_\_ do Sindicato de \_\_\_\_\_ BÍLBETE de Identidade n.º **1978772** do Arquivo de Identificação de **Potro**

SEMANA FINDA EM	DIAS	SALÁRIO DIÁRIO	SALÁRIO SEMANAL	% C.L. R. 0,00%	% F. DESP. 1,00%	% IMP. PROP. 1%	IMP. SELO	SINDICATO	LÍQUIDO A PAGAR
2-5-64	6	36 00	216 00	11 70	3 30				2 00 80
11-13-64	6	36 00	216 00	11 70	3 30				2 00 80
18-20-64	6	36 00	216 00	11 70	3 30				2 00 80
25-27-64	6	36 00	216 00	11 70	3 30				2 00 80
31-1-64	6	36 00	216 00	11 70	3 30				2 00 80
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00				00 00
7-9-64	3	00	00	00	00				00 00
14-16-64	3	00	00	00	00				00 00
21-23-64	3	00	00	00	00				00 00
28-30-64	3	00	00	00	00				00 00
4-7-64	4	00	00	00	00				00 00
11-13-64	3	00	00	00	00				00 00
18-20-64	3	00	00	00	00				00 00
25-27-64	3	00	00	00	00				00 00
31-1-64	6	00	00	00	00</				

### 3. Imagem/ Palavra

#### 3.1. Nota Introdutória

*“Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze ao século vinte. O primeiro afirma a separação entre a representação plástica [que implica a semelhança] e a referência linguística [que a exclui]. Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não se podem cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem [como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem], ou a imagem é regrada pelo contexto [como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar].”<sup>24</sup>*

Sendo os últimos séculos considerados como civilizações da imagem, em que esta adquire inúmeros tipos de funções e aparências será pertinente uma breve abordagem do contexto teórico, contrastando-o com casos paradigmáticos do contemporâneo.

A consciência da diferenciação que caracteriza a linguagem textual da significação visual vem oferecer ao artista uma nova ferramenta de trabalho. A hipótese gerada ao longo dos séculos de ter, simultaneamente, presente numa obra de arte os dois tipos de linguagem, vai gerar múltiplas formas de agir, de dizer e fazer pensar a arte.

Verifica-se, desde o século passado, uma tendência geral por parte dos artistas em teorizar a própria obra, ultrapassando o sentido crítico que é implícito à mesma. Artistas como Paul Klee, Piet Mondrian e Wassily Kandinsky introduzem na própria obra de arte instruções para a sua interpretação. Esta forma de pensar e agir a arte encontra-se, hoje em dia, vulgarizada. Note-se que a Arte Conceptual, a Arte Narrativa ou a Poesia Visual estão todas elas de alguma forma envolvidas com a análise da linguagem, tornando-se difícil segmentar o que é linguístico nas artes e aquilo que não o é. Em causa ficam as interpretações, os sentidos gerados a partir da junção de duas expressões que se manifestam de formas distintas e com diferentes

---

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa: ensaio sobre Magritte*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 2004, p. 47

proveniências. O emprego de ambas vai criar uma nova retórica, que se manifesta na maneira como são conjugadas num suporte, na sua hierarquização.

E se, à primeira vista, parece tarefa fácil prever o resultado que o emprego de ambas as expressões produz, por outro, não se poderá esquecer que existem múltiplas componentes intrínsecas a cada uma das linguagens. Assim, chega até nós uma vasta panóplia de obras artísticas de características totalmente diferenciadas entre si.

O estudo de autores como Roland Barthes, Gotthold Ephraim Lessing, Nelson Goodman, entre outros que analisam a relação entre palavra e imagem adquire necessidade no confronto com o projecto por mim desenvolvido.

O trabalho de artistas como John Baldessari, René Magritte e outros, servirão como modelo dos contextos teóricos desenvolvidos, ambos tratando questões transversais à componente prática do trabalho que desenvolvo.

### **3.2. Convergências, Conflitos: os fundamentos Teóricos da discussão**

A relação entre a palavra e a imagem é, antes de mais, uma relação semiótica, mesmo quando se articula nos limites da significação. Qualquer signo arrasta sempre consigo os ecos da intertextualidade.

Esta relação pode ser pensada em vários momentos. Um deles, porventura nuclear a este projecto, emerge da retórica da imagem, exposta por Roland Barthes no livro *O óbvio e o obtuso*, no capítulo *Retórica da Imagem*.

Analisando a campanha publicitária<sup>25</sup>, Barthes encontra três tipos de mensagem: uma primeira, que denomina de mensagem linguística é constituída por um suporte de texto (legendas, etiquetas, etc.) que se insere num código (no caso da imagem analisada por Barthes, o código linguístico é o Francês) e pretende evitar possíveis dispersões no sentido da mensagem; seguem-se a mensagem de natureza icónica ou denotativa e a mensagem simbólica ou conotativa. Assim, na retórica de imagem barthesiana, o sistema que adopta os signos de outro sistema, para deles fazer seus significantes, é um sistema de conotação e o sistema em que a imagem é literal pertence ao sistema de denotação.

Barthes debruça-se, ainda, sobre a sequencialidade da mensagem, uma vez que na linguagem escrita (assim como na falada) os signos surgem mediante uma ordem. Nas

---

<sup>25</sup> Barthes escolhe como exemplo, para análise, uma mensagem publicitária, pois para ele, em publicidade, a significação da imagem é intencional, franca, ou pelo menos enfática.

imagens os signos apresentam-se simultaneamente, sendo por isso as suas relações espaciais, na medida em que se ordenam como constituintes de uma unidade, e não sequenciais.

Uma imagem poderá conter vários signos de conotação (que serão sempre descontínuos), originando várias leituras dependendo de quem está a observar a imagem. No entanto, esta leitura por parte dos diferentes espectadores não acontece de forma anárquica, mas depende sempre do tipo de saber utilizados na imagem (saber prático, nacional, cultural ou estético); o autor afirma que “*uma mesma lexía<sup>26</sup> mobiliza léxicos diferentes*”<sup>27</sup>, assim como em cada pessoa se poderá encontrar diferentes léxicos.

O que se poderá, então, prever na arte é que o código de sistemas de conotação é constituído por um sistema de símbolos universais e por uma retórica, ou seja, pelo uso desviante das normas de uma linguagem. Esta retórica pertence sempre a uma época própria, que é caracterizada por estereótipos (cores, grafismos, gestos, expressões,...).

Quer isto dizer ainda, que mesmo nas artes em que a representação é fiel e exacta<sup>28</sup> a leitura pode não ser inequívoca.



**Magritte, *La trahison des images*, 1928/29**

Óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm

---

<sup>26</sup> O termo *lexía* não significa apenas o vocabulário de uma língua ou de termos técnicos de uma área específica, representa também, segundo Mário Vilela, a parte da língua que primeiramente configura a realidade linguística e arquiva o saber linguístico de uma comunidade, “*Léxico*”, in Ceia, Carlos, *E-Dicionário de Termos Literários*, [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=903&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=903&Itemid=2)>, consulta a 21.04.2010

<sup>27</sup> BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, p. 42

<sup>28</sup> (...) “qualquer pessoa que pertença a uma sociedade real tem sempre à sua disposição um saber superior ao saber antropológico e percebe algo mais que o puramente literal” in BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, p. 39

Quando Magritte apresenta o quadro *La trahison des images* em que está pintada a frase *Ceci n' est pas une pipe*, esta frase poderia, eventualmente, assemelhar-se a uma legenda, evitando assim a dispersão na interpretação da imagem. E apesar de, aparentemente, não apresentar grandes dificuldades de leitura, por tratar-se da exposição de uma pintura e de um texto que a nomeia, a pintura provoca uma sensação de contradição, que nos é transmitida exactamente pela frase dizer não ser um cachimbo a imagem que a encima. Este tipo de atitude desconcerta o espectador pela sua simplicidade. Talvez por estarmos na presença de um tempo intermédio, de um outro enunciado, criado a partir da verosimilhança formal do cachimbo que parece querer garantir que efectivamente aquilo é um cachimbo. O facto de o desenho ser tão esquemático e se fazer parecer inevitavelmente com um cachimbo relaciona-o com o texto que o designa, podendo dizer tratar-se de facto de um cachimbo. Se a frase nos surge como incoerente em relação à imagem, deduzimos que o que nomeamos de cachimbo será apenas um conjunto de marcas feitas à mão com um pincel numa tela, e que se tratará de uma pintura e não um cachimbo.

A imagem, que ao mesmo tempo afirma e nega a existência de um cachimbo, incita-nos a perceber a sua condição de representação duplamente referenciada. Já as palavras, ao afirmarem não se tratar de um cachimbo e se afirmarem enquanto palavras, indicam a sua condição de imagem, de representação de algo que apenas simula ser uma frase. São, assim, oferecidos dois níveis de leitura e interpretação: um que por ser explícito visualmente planeia o implícito e um outro que implícito relativiza o que é explicitado.

Numa operação oposta ao que Barthes denomina de ancoragem, no caso do quadro de Magritte estaremos perante o que o autor define como *etapa (relais)*<sup>29</sup>, uma operação em que existe uma complementaridade entre imagem e texto, e em que ambos contribuem para o sentido completo do enunciado.

No entanto, a ancoragem é a mais frequente das funções da linguagem e da imagem (essencialmente presente na publicidade e na fotografia de imprensa), porque permite limitar as capacidades projectivas de uma imagem, conduzindo o leitor para um sentido da mesma, evitando outros. Quer isto dizer que o texto poderá retirar a ambiguidade de uma imagem, adquirindo um valor repressor e a mensagem

---

<sup>29</sup> Barthes usa originalmente o termo *relais*, que em Português é comumente traduzido como escala, etapa, ou revezamento, e que pressupõe o sentido de passagem de testemunho.



linguística passa de identificação para interpretação. Como em alguns trabalhos de Anette Messenger ou mesmo em alguns trabalhos que apresento em que a justaposição de figuras e texto impede a circulação, adia a subjecção, convidando o espectador a decodificar a mensagem, quase como de uma legenda se tratasse. No caso particular da obra *Digestive Dishtowel* de Anette Messenger, incluída numa série de trabalhos que intitula de *Cartographies*, a artista desenha órgãos aos quais atribui frases, onde explora, com certo humor, os meandros e a função desses órgãos, contando histórias acerca deles ou dando-lhes um nome.



Anette Messenger, *Digestive Dishtowel*, 2001  
Impressão em tecido, 78 x 54 cm



**Ana Cardoso, *you'll end up drinking*, 2010**  
Gouache e caneta sobre folha de pauta musical, 16 x 21 cm

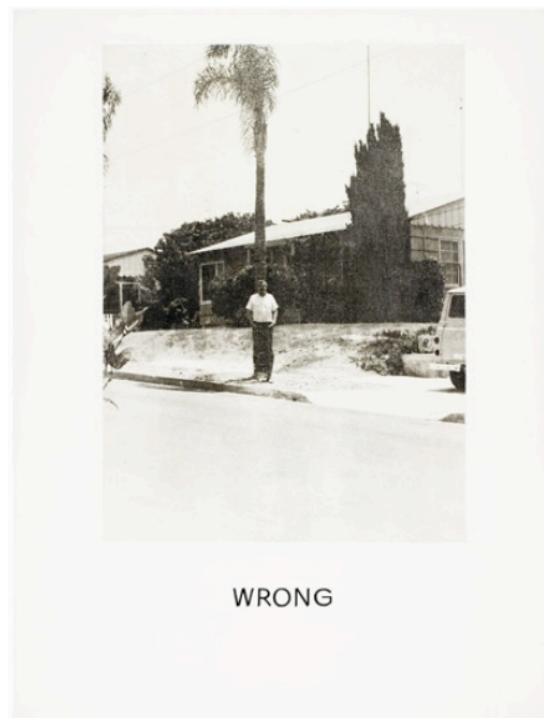
Assim, e não obstante texto e imagem reclamarem os mesmos territórios na teoria de Barthes, partindo das diferenças entre as duas formas de comunicação e atribuindo à imagem uma função polissémica e de dispersão de sentido, é sempre pertinente a discussão das diferenças entre estas duas formas de comunicação.

Se para Barthes a imagem se afasta da palavra, exactamente por esta sua função, para Nelson Goodman todas as diferenças existentes entre os diferentes tipos de signos são eliminadas pelo facto de defender uma redução de todas as formas simbólicas a interpretações ou construções culturais. No livro *Iconology: Image, Text, Ideology* W. J. T. Mitchell menciona, ainda que de uma forma muito breve, que Susanne Langer defende o contrário, afirmando a não existência de trabalhos híbridos (isto é, que pertençam simultaneamente a uma forma de arte e a outra). Ora para Goodman um sistema híbrido não só é possível como está descrito no que chama de sistema simbólico. Para o autor, qualquer sistema simbólico consiste num conjunto de símbolos, os quais define como objectos puramente convencionais e estabelecidos por um hábito linguístico. Ao afirmar que “*uma figura num sistema pode ser uma descrição noutra sistema*” Goodman defende que o que determina o modo de leitura é o sistema de símbolos, que é regulado pelo hábito, convenção, pelo que o autor determina e também por uma questão de escolha, necessidade e interesse.



E ter-se-á então, no seguimento da teoria anterior, também como verdade que nenhum artista pode pintar aquilo que vê sem recorrer a convenções culturais. E assim sendo, a representação não dependerá apenas de semelhanças formais mas da escolha de requisitos mínimos da função de representar. “Com efeito, para Gombrich a representação pictórica já não é, nem nos casos de ‘realismo’ mais aparente, adequação às coisas, mas ilusão. (...) A chamada representação pictórica seria, em substância, sempre determinada por convenções, normas que organizam a percepção, tornando-a pertinente e depois transferindo-a tecnicamente para uma linguagem.”<sup>30</sup>

Não deverá, contudo, ser esquecido que o homem se relaciona com as artes - como a pintura, desenho, escultura, etc. - através do sentido da visão. E que, mesmo não identificando, por exemplo, um conjunto de letras a que corresponde uma palavra ou não fazendo corresponder um desenho ao objecto que o artista pretende representar, quer isto dizer, não possuindo um hábito linguístico que o permita entender a obra na sua totalidade, existirá sempre outra alternativa para o seu entendimento.



**John Baldessari, *Wrong*, 1966-68**

Foto-emulsão e acrílico sobre tela. 149,9 x 114,3 cm

---

30 CALABRESE, Omar, *A linguagem da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p. 41

No caso da obra *Wrong* de John Baldessari se o espectador não tiver conhecimento dos códigos verbais, e não souber aplicar às letras que compõe a palavra uma aprendizagem de leitura, mesmo não sabendo o que a palavra significa transforma a palavra *wrong* num símbolo visual. No livro *Linguagens da Arte*, segundo Goodman, todas as formas de linguagem são simbólicas exactamente por isto: independentemente da interpretação que gera, no caso concreto desta obra, um W, na obra de Baldessari, será sempre lido como um símbolo.

Para Goodman, o significado das imagens também requer uma aprendizagem e códigos culturais, pois chega ao receptor pelo objecto que representa.

Contudo, através da postulação da Teoria Simbólica<sup>31</sup>, Goodman demonstra que se encontram dificuldades na tentativa de descrever a natureza das imagens e as diferenças entre imagem e texto. O facto de Goodman defender a ideia de que todos os símbolos são convencionais, não altera o facto de existirem radicais diferenças entre os modos de significação das imagens e os modos das palavras.



**John Baldessari, *An Artist is Not Merely the Slavish Announcer*, 1966-68**

Foto-emulsão e acrílico sobre tela, 149,9 x 114,3 cm

---

<sup>31</sup> A Teoria Simbólica defende que todas as obras de arte funcionam como símbolos pelas características que possuem – ao que chama sintomas do estético - e através da comparação dos sistemas de funcionamento de símbolos na arte com os restantes sistemas simbólicos, pretende, ainda, integrar o sistema simbólico da arte numa teoria geral dos símbolos. Cfr “5. Sintomas do Estético”, in GOODMAN, Lessing, *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006

Mas palavra e imagem são passíveis de serem conjugadas. Na obra *An Artist is Not Merely the Slavish Announcer* de John Baldessari, percebemos a intenção do artista de entender exactamente até que ponto tal pode decorrer: através da junção de uma imagem e de uma frase retirada de um livro técnico, tenta o desequilíbrio, a tensão e o desacordo entre o sentido e a fonte da imagem e a palavra.

A apropriação da imagem e da palavra demonstra como o significado de uma imagem fotográfica (ou cinematográfica) pode mudar quando justaposta com outro nível de informação.

Baldessari usa este tipo de imagens quotidianas e palavras, que se tornam facilmente reconhecíveis pelo espectador, criando, assim, uma cumplicidade entre a criação e a percepção.

Este reconhecimento instantâneo das suas imagens a que Baldessari se propõe, dá-se não apenas através da escolha da imagem como também através das formas e cores primárias usadas.

A origem das imagens, muitas vezes de cariz violento, é compensada ou neutralizada pela forma como trata o espaço, “*quase como se, estivesse por um lado, colocando uma parte violenta, e por outro lado contestando-a com mecanismos formais, de modo a criar uma espécie de equilíbrio.*”<sup>32</sup> Este mecanismo de compensação, que origina leituras binárias das obras, é semelhante quando texto e imagem se justapõem, o *argumento* que resulta desta relação surge como substituto do fluxo que é criado quando coexistem duas ou mais imagens.

É mesmo, muitas vezes, através do movimento sugerido pelas próprias imagens e pela sua configuração espacial, que se dita a narrativa da obra. Em *Fable: A Sentence of Thirteen Parts ( with Twelve alternate Verbs) Ending in Fable*, as imagens justapostas, em movimento, ou seja, a montagem que o artista produz com as diferentes imagens/ palavras vão competir entre elas, no que se chama *lógica da equivalência*<sup>33</sup>, tentando conseguir uma maior atenção por parte do espectador. Acerca da colagem, na obra de Baldessari, o próprio afirma tratar-se de um “*recurso que tem a sua articulação mais completa na fotografia, porque as fotografias (e o*

---

<sup>32</sup> BALDESSARI, John, entrevista Jeanne Sieguel, “Arts Magazine”, Abril 1988, cit Todolí, Vincent, Echevarría, Guadalupe, “Una clase de orden diferente: la história de John Baldessari” in *Ni Por Ésas / Not Even So: John Baldessari* (cat. exp.), Madrid: Ministerio de Cultura (ed.); Valencia: Generalitat Valenciana (ed.), 1989, p. 14

<sup>33</sup> Este processo já se havia descrito no Impressionismo, em que era possível o espectador dedicar a mesma atenção a um rosto que a uma escada que estivessem representados no mesmo quadro. Mais tarde Walter Benjamin relata o mesmo, dando como exemplo o facto de, nos jornais, texto e a publicidade terem a mesma importância. cf capítulo “El corte más profundo”, *Ni Por Ésas / Not Even So: John Baldessari* (cat. exp), Madrid: Ministerio de Cultura; Valencia: Generalitat Valenciana, 1989

cinema) não fazem outra coisa senão reinserir fragmentos de imagens, criando com isso uma aparência de significado falsamente coerente.”<sup>34</sup>



**John Baldessari, *Fable: A Sentence of Thirteen Parts (with Twelve alternate Verbs)*  
*Ending in Fable, 1977***

As imagens/ palavras em jogo estão subordinadas a uma contemplação do efeito. Esta forma de trabalhar, que tem por princípio métodos discursivos (ainda que, muitas vezes, incompletos e interrompidos), coloca em segundo plano uma finalidade única e absoluta da obra. Através da textualidade presente, Baldessari, convida o espectador a participar, delegando-lhe a construção do significado da obra. Para o autor o prazer encontrar-se-á no retorno do olhar e não na descoberta do significado.

Também as observações de Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoon: An essay upon the limits of painting and poetry*, consideráveis na emergência destas questões, mostram que quando dando um estímulo adequado ao observador, a sequência visual é mentalmente completada.

Ao argumento de que algumas pinturas contêm ou representam cenas narrativas ou sequência de imagens que sugerem movimento, Lessing contra-argumenta que 1) a temporalidade implicada nas pinturas narrativas não é conseguida através dos seus

---

<sup>34</sup> BALDESSARI, John, entrevista Jeanne Sieguel, “Arts Magazine”, Abril 1988, cit Todolí, Vincent, Echevarría, Guadalupe, “Una clase de orden diferente: la história de John Baldessari” in *Ni Por Ésas / Not Even So: John Baldessari* (cat. exp.), Madrid: Ministerio de Cultura (ed.); Valencia: Generalitat Valenciana (ed.), 1989, p. 61

signos, mas pela organização espacial das cenas; 2) o que sugere essa dedução temporal não é o assunto/ objectivo primeiro da pintura<sup>35</sup>.

O facto de a temporalidade ter que ser inferida/ deduzida numa pintura sugere que ela não pode ser representada da mesma forma que os objectos espaciais são. Assim, a representação da temporalidade na pintura ocorre indirectamente, pelo que Lessing postula que os limites entre arte temporal e espacial tornam-se menos claros. Sendo a representação de corpos na pintura mais directa que a representação de acções, torna-a mais fácil ou conveniente; enquanto que a representação de acções é mais difícil ou inconveniente. Lessing exemplifica: “*Os detalhes, que os olhos captam num instante, ele (o poeta) enumera-os vagarosamente e um por um, e acontece frequentemente, que na altura em que ele nos apresenta o último, nós já nos esquecemos do primeiro. Ainda assim, através destes detalhes, podemos formar uma figura. Quando olhamos um objecto as várias partes são sempre presentes aos olhos. Podemos olhar vezes sem conta. O ouvido, contudo, perde o detalhe que ouviu, a não ser que a memória o retenha*”.<sup>36</sup>

Apesar de todas estas tentativas de estabelecer distinções entre a palavra e a imagem, segundo Mitchell, será contudo mais vantajoso entender qualquer arte como uma estrutura espacio-temporal, tentando compreendê-la, em vez de tentar rotulá-la como temporal ou espacial. Pelo facto de um poema não ser literalmente temporal e figurativamente espacial é que Mitchell o considera uma estrutura espacio-temporal e declara inadequado o facto dos termos “tempo” e “espaço” serem empregues isoladamente.

---

<sup>35</sup> cf capítulo “Space and Time: Lessing’s Laocoon and the Politics of Genre Lessing”, in MITCHELL, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago Press, 1987

<sup>36</sup> LESSING, cit Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago Press, 1987, p. 102

## 4. Relatório: do Exercício do Desenho

### 4.1. Nota Introdutória

Pretende-se ao longo das páginas que se seguem procurar linhas condutoras nos desenhos apresentados e tentar uma explanação daquilo que foi o seu processo de produção.

O projecto prático desenvolvido consiste numa série de desenhos, que, ao longo do relatório, nomeio de folhas soltas ou arquivo morto.

Se no início da realização destes desenhos me propus a seguir um conjunto de princípios<sup>37</sup>, ao longo deste processo deu-se o que Michel de Certeau define como comportamento tático. No livro *Invenção do Quotidiano*, o autor define dois tipos de comportamentos: o *estratégico* e o *tático*. No comportamento estratégico o modo de operar e as regras já estão definidas antes de se iniciar um processo, sendo assim considerado um comportamento substancialmente inflexível; o comportamento tático, ao contrário, é baseado no imprevisto, na medida em que contorna as visões iniciais e as adequa consoante as necessidades, sendo assim mais ágil e flexível comparativamente ao estratégico.

Também da tática depende o exercício do desenho. Da diferença que existe entre o começar a fazer o desenho e de quando se tornam um conjunto ou série entendidos como um todo.

Os desenhos que apresento seguiram um princípio casuístico ou tático. Isto é, ao longo do projecto prático senti a necessidade de adequar o que tinha proposto ao que ia surgindo: analisando o grau de correlação entre o conjunto de princípios e as formas que os desenhos assumiam se fossem seguidos na sua íntegra. A invenção da regra ou estratégia foi-se adequando e reformulando sequencialmente, originando estes desenhos, que, assim, adquiriram uma forma diferente da proposta enquanto projecto.

O projecto, enquanto conjunto de princípios metodológicos e estratégias que me propus seguir foi-se, então, neutralizando ao longo do tempo. O que pode ser explicado por factores como o carácter de experimentação dos desenhos, o interesse que determinado tema suscitou e que me fez prosseguir nesses parâmetros desviando-

---

<sup>37</sup> cf capítulo 1.3 deste Relatório

me dos desenhos antecedentes, a descoberta de novos suportes e materiais, o que fui observando ao longo deste ano, o que me foi dado a conhecer e os materiais (enquanto folhas com informação prévias) que outras pessoas me foram oferecendo à medida que tinham contacto com os meus desenhos.

Talvez seja exactamente sob estas mudanças de estratégias e por ter que saber responder a situações novas que surgiu este conjunto de desenhos.

E apesar de todas estas razões que motivam o meu trabalho, é-me difícil, contudo, expor um ponto de vista único acerca do mesmo.

Não existem razões bem delineadas nas escolhas que tomo quando faço um destes desenhos. Não existe uma lógica que me faz optar por fazer coincidir, num mesmo desenho, uma imagem, uma frase, um suporte e um material.

#### **4.2. dos Materiais**

Embora se designe material tudo aquilo que foi usado em atelier e o que impulsionou o que aí aconteceu, pretende-se, neste ponto, assinalar as escolhas tomadas.

Podemos então encontrar o suporte sobre o qual o desenho se dá, os materiais com que os desenhos são executados e ainda os materiais das colagens.

Usei como suporte para os desenhos todo o tipo de papéis, de medidas compreendidas, na sua maioria, entre o A6 e o A4. O propósito da escolha de medidas relaciona-se directamente com o diário como arquivo morto, que comporta características como a portabilidade e manuseabilidade. Estas dimensões permitem ir analisando e confrontando os desenhos realizados – um caderno não pode ser exposto na parede da forma como as folhas soltas o são. Existe nesta opção a intenção de manusear os desenhos e observá-los como peças soltas, em simultâneo, contrariando assim a sequencialidade que existe quando se folheia um caderno, tornando possível uma interacção entre as folhas.

Os suportes, que na sua maioria contêm informação, pretendem evocar a noção de tempo, de história: folhas de hotéis remetem a lugares específicos, folhas de agendas e contas antigas implicam com o passado (individual ou comum), folhas de agendas actuais e jornais evocam o tempo, cadernos trazidos de outros lugares implicam com a noção de espaço e viagem. Existe apropriação na escolha dos suportes, na medida em que o facto de sobre eles desenhar significa, ao mesmo tempo, o esvaziamento da sua função e a construção de uma outra direcção.

Dos meios riscadores usados são de salientar a caneta, o marcador, a grafite e o lápis de cor. Quanto a meios fluidos comecei com gouache, terminei com acrílico. Decisão esta que apenas se deve às características químicas dos dois materiais: o uso de acrílico sobre impressão fotográfica permite uma maior durabilidade do desenho.

Algumas das imagens coladas sobre os suportes são impressão de fotografia (umas coladas directamente sobre o suporte, outras sobre as quais se pinta), recortes de folhas de revista ou jornais.

As frases aparecem de três formas: 1) escritas a esferográfica, caneta de acetato, marcador ou grafite 2) coladas, sendo que os materiais variam entre recortes de jornais e autocolantes 3) com letras decalcáveis.

### **4.3. do Arquivo**

Existe um interesse, que não é de agora, mas que tem vindo a tornar-se quase obsessivo, por coleccionar revistas antigas, papéis, recortes de jornais, postais, papel de parede antigo, frases e cadernos com frases, fotografias, objectos que contenham pistolas, ímanes de lugares pelos quais eu ou conhecidos passam ou ímanes com frases.

São objectos que vou adquirindo, pedindo ou que me são oferecidos. Não sei o porquê da sua escolha e não tenho nenhum propósito concreto quando os acumulo, nem existe nenhuma ordem quando os coleciono. São objectos que, aparentemente, não se relacionam com a prática do desenho, mas que invadem os meus desenhos. De uma forma quase aleatória essas colecções ganham um propósito quando me debruço neles no início de algum projecto artístico.

Os desenhos que apresento não foram entendidos, de início, como objecto artístico mas como um processo. Mas talvez por procurarem, o outro lado do espelho como diria Molina, em *Estrategias del Dibujo en El Arte Contemporáneo*, um olhar de quem os lê, seja esse olhar aquele que os transforma em objectos artísticos. Ou ser apenas nesse último olhar que os desenhos se completam.

O diário representa uma forma de traduzir aquilo que não é pensado, programado, uma passagem do tempo.





Esta imagem contém apenas alguns dos objectos do meu atelier. Existe, também, uma caixa com *moleskines* ou outro tipo de cadernos (de viagem e não só) que contém desenhos, apontamentos, frases, ideias, que também servem de base para este conjunto de trabalhos. Uma leitura breve de alguns diários que mantive quando era criança também representa, ainda que pouca, uma influência na escolha na junção de algumas imagens com frases, em particular nos trabalhos que, para mim, têm uma carácter mais íntimo ou menos construído.

Quase todas as imagens se relacionam com os meus desenhos. A imagem de Audrey Hepburn com o tipo de imagens que pinto. Os recortes de frases de revistas dentro de uma caixa antiga com as palavras que uso. O globo que ladeia uma série de livros que contém fotografias, frases, publicidade, utensílios antigos. O conjunto de revistas, papéis e livros de contas antigas que servem de suporte para os meus desenhos.

O arquivo representa uma componente muito importante no processo mental a partir do qual surge este conjunto de trabalhos.

#### 4.5. do Percurso

Ao abordar o âmbito geral do Diário Gráfico, tendo em consideração as diferenças manifestadas entre os seus três modelos – diário de viagem, diário de cabeceira e arquivo morto - optei por me centrar neste último pelas características que o definem, como a portabilidade e a manuseabilidade que este tipo de diário permite.

Perante esta escolha foram-se tornando manifestos alguns dos seus fundamentos. Um deles baseia-se no facto de o arquivo morto existir sob a condição de processo. O outro, nuclear a todo este relatório, corresponde ao uso da palavra e imagem na componente prática.

Assim os desenhos que apresento exploram a relação entre a palavra e a imagem, ainda que por vezes e de forma involuntária, essa relação não seja manifesta.

Desde o início que existiu uma certa despreocupação formal relativamente ao conjunto de desenhos. Mas o facto de não assumir os desenhos, enquanto arquivo morto, como unidade ou série, isolando-os como partes de uma totalidade da qual não se conhece a dimensão total, não impede o jogo associativo que o conjunto põe em movimento.

Foi um processo construído através de mudanças e de experiências, do aparecer de novas dúvidas e da possibilidade de acumular diferentes soluções. Começou no arquivo que não é caderno e terminou na acumulação de situações novas, como a experimentação e conjugação de novos materiais, essencialmente na justaposição de materiais com suportes, palavras e imagens apropriadas.

No desenho *transformar-te numa história de hollywood*, a justaposição de elementos de que me apropriei, propicia ao espectador a possibilidade de encontrar significados que não aqueles que procurei.

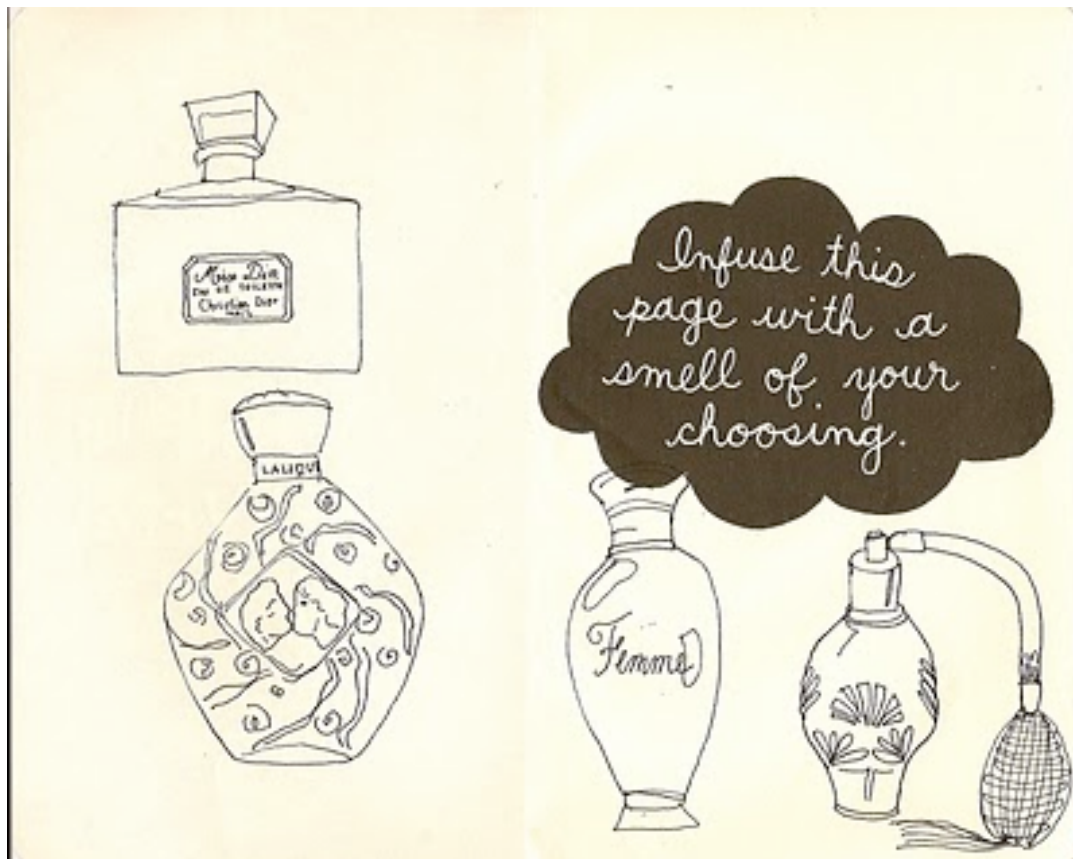


***transformar-te numa história de hollywood, 2010***  
 Gouache e caneta sobre folha de pauta musical

Num jogo associativo contrário, e próximo da ancoragem barthesiana, podemos observar o desenho *enfuse this page with a smell of your choosing*. Ainda que usando um suporte, que como a folha de pauta musical do desenho anterior, contém informação, neste desenho a palavra surge como detonadora do desenho. Isto é, usando uma folha em que está escrita uma frase o desenho sujeita-se a ela. A frase surge como legenda enquanto desenho apresentado ao observador, mas enquanto



processo individual foram os desenhos que se submeteram à frase. Em todo o caso, existe uma relação clara entre desenho e palavra, em que ambas contribuem para o sentido completo da imagem.

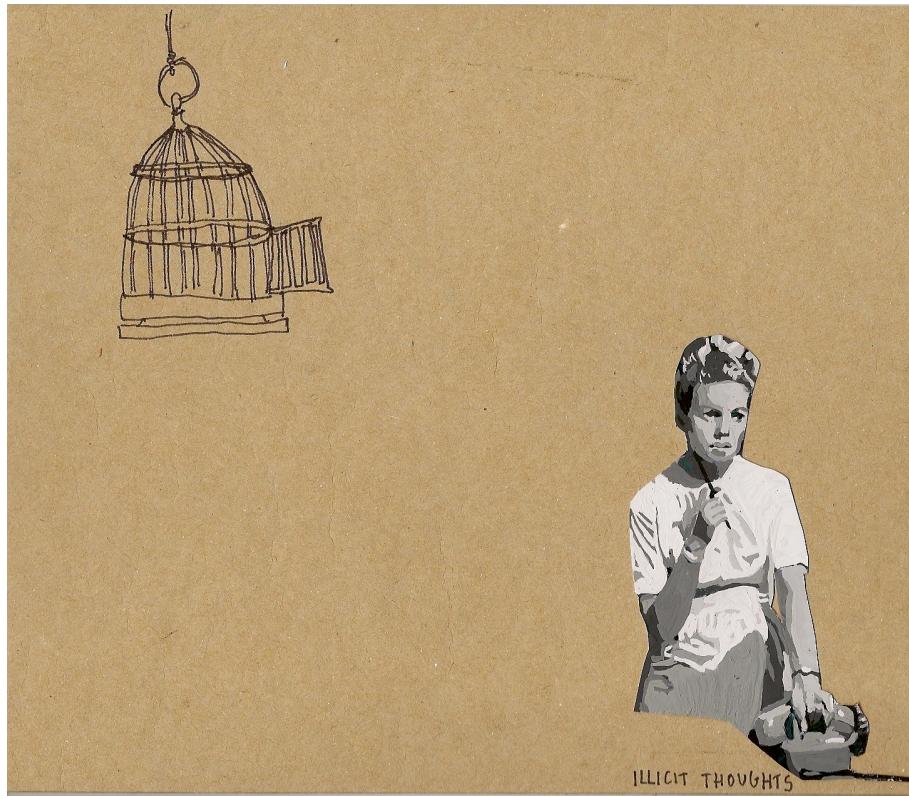


*infuse this page with a smell of your choosing, 2010*  
caneta sobre folha de caderno/ agenda

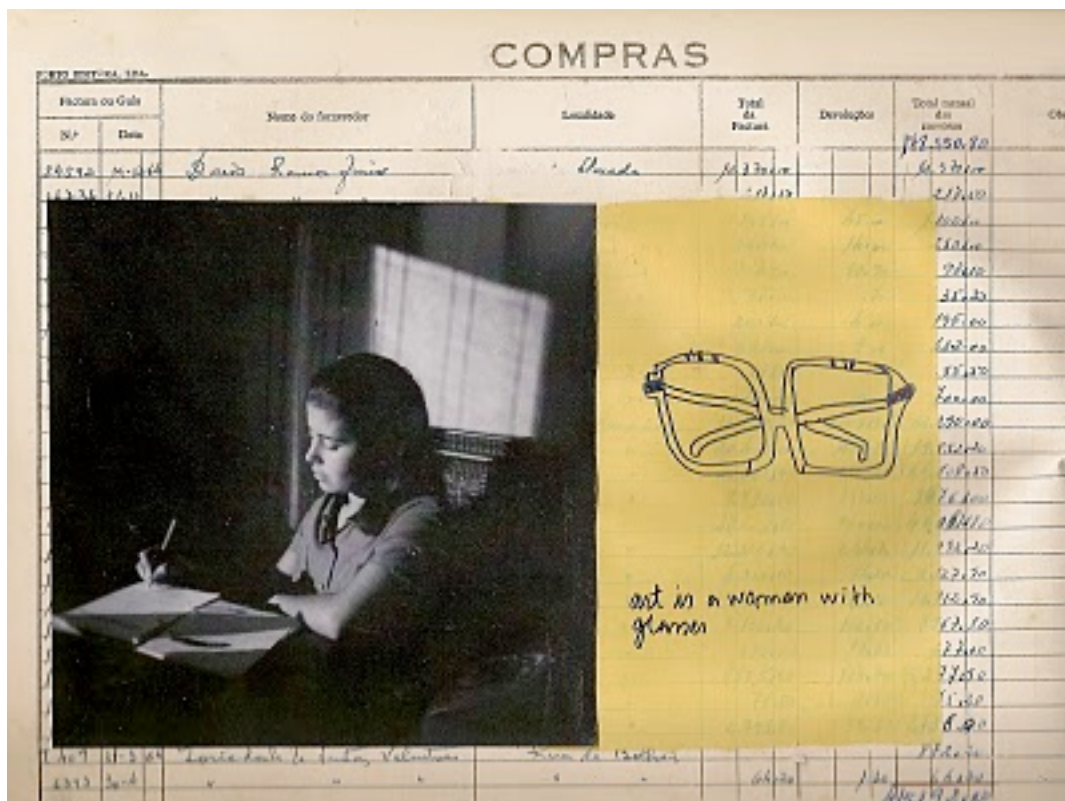
Como se pode constatar, muitas das diferenças no processo de construção do sentido fazem-se, também, através do suporte em causa.

Ainda que nem todos os suportes sejam retirados do seu contexto inicial, como em *illicit thoughts*, a organização dos elementos formais sobrepostos – imagem pintada, imagem desenhada e frase – podem remeter para significados diferentes. O facto da imagem pintada conter informações como o tipo de penteado, o telefone e mesmo o facto de ser pintada a preto e branco, remete-nos para um tempo passado.

Ainda assim, a noção de passado e o factor temporal que os desenhos possam evocar é, neste conjunto de desenhos que apresento, maioritariamente transmitido através do suporte escolhido.



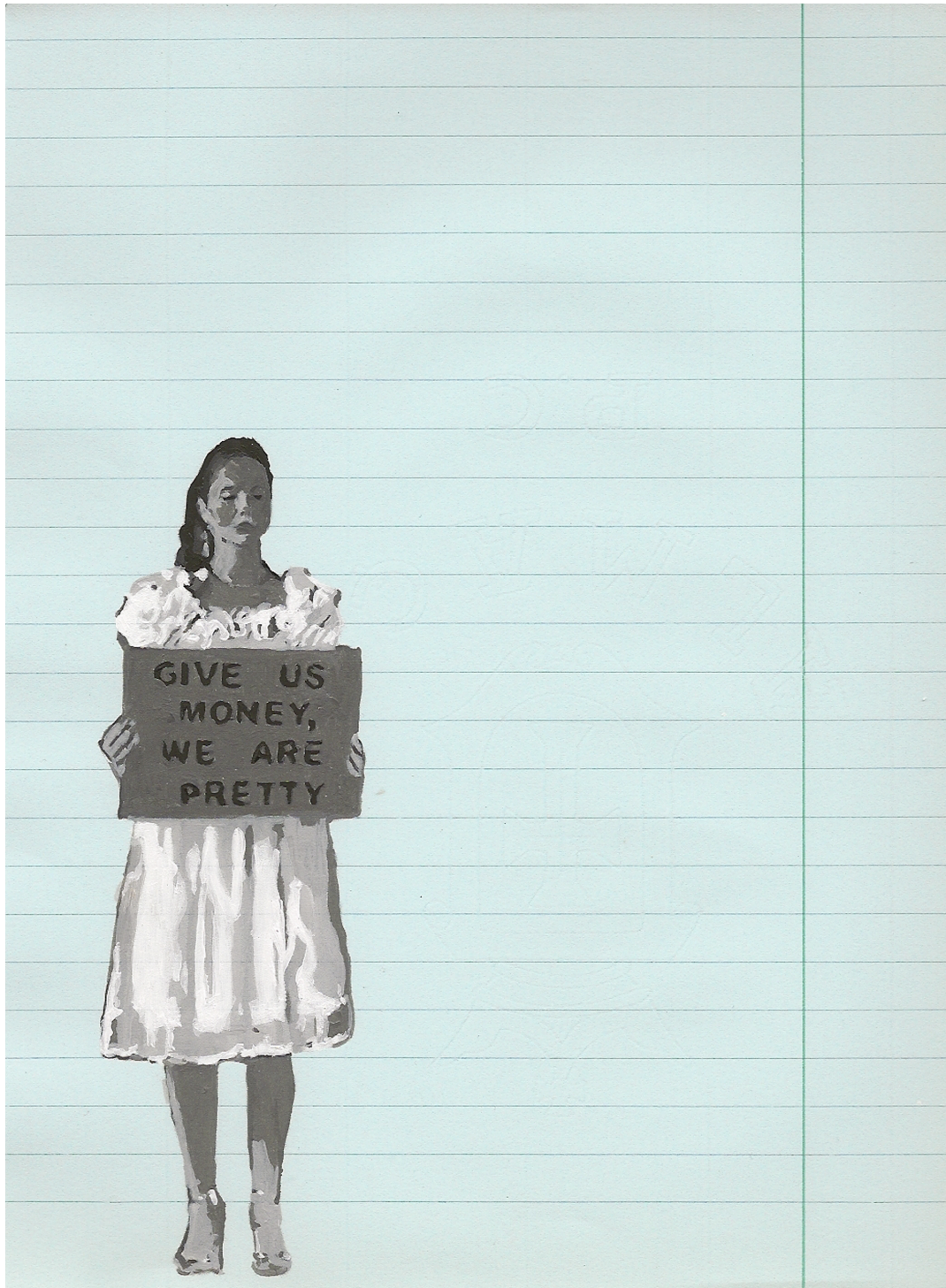
*illicit thoughts, 2010*  
Gouache e caneta sobre cartão



*art is a woman with glasses, 2010*  
Fotografia, acrílico e caneta sobre folha de contas



O suporte e a fotografia que usei em *art is a woman with glasses* são elementos com os quais crio uma relação particular com o tempo, enquanto o desenho e a frase surgiram como partes alheias. Existe, assim, um elemento de compensação entre os dois corpos, que proporciona leituras distintas do desenho.



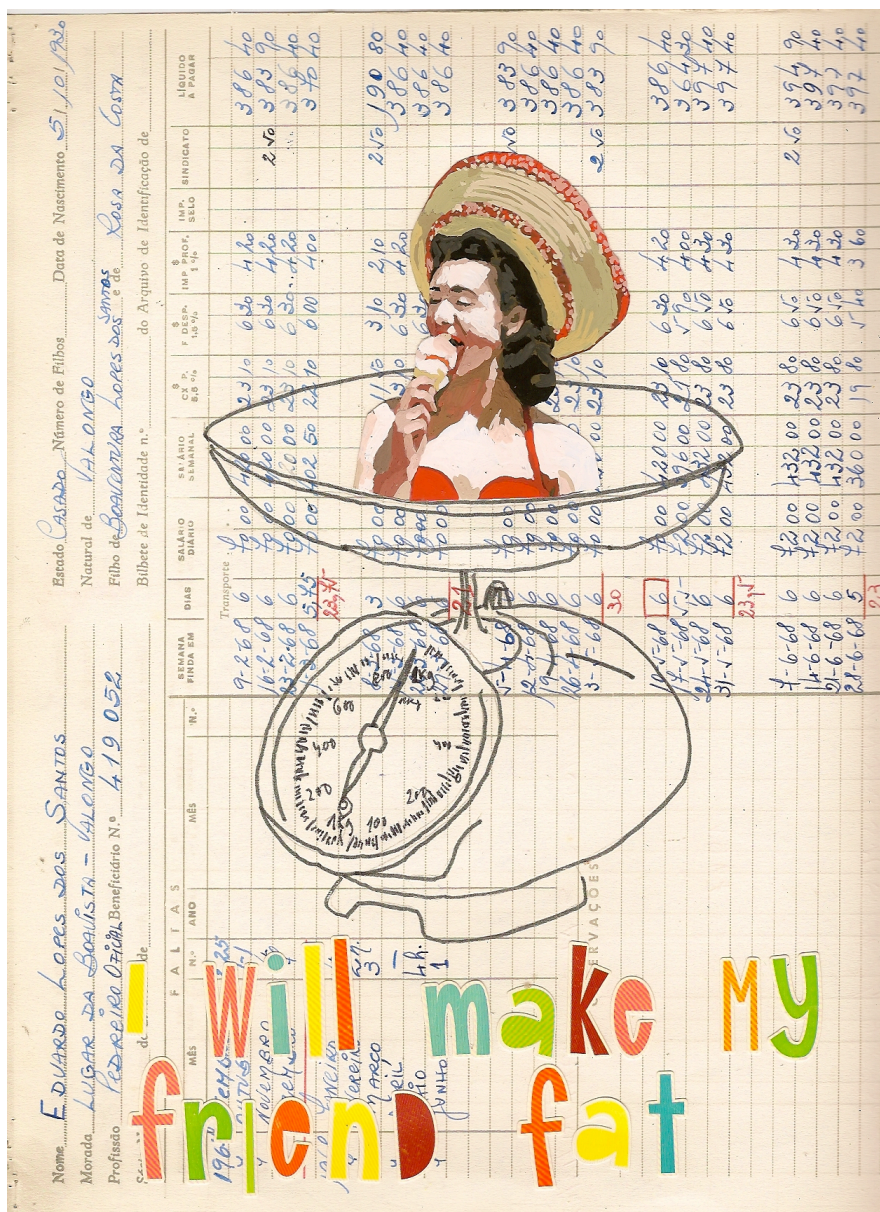
*give us money, we are pretty, 2010*

Acrílico sobre folha pautada



Como em *I will make my friend fat* e em *give us money, we are pretty* trata-se de um jogo de humor, obtido quando justaponho as diferentes partes que constituem o desenho.

O facto de este conjunto de desenhos proporcionarem uma opção num desenho e de a contrariar no desenho seguinte, reforça ainda mais o conceito de arquivo morto. Isto é, por serem desenhados em folhas soltas e por isso se poderem fazer escolhas diferentes e opostas em cada uma delas. Esta diversidade de escolhas que o arquivo morto potencia, remete ao binómio decisão/ indecisão, que Alberto Carneiro define como fundamental na construção de uma obra



*i will make my friend fat, 2010*

Gouache, colagem e caneta sobre folha de contas

São desenhos e linguagens que reflectem o meu modo de ser ou pensar, de uma forma intuitiva e aleatória e como reflexo do contexto envolvente.

São, também jogo que, através deles, crio com o observador, um processo aberto. Ou um “*jogo cujas regras se definem em acto, um gesto inquisitivo e propiciatório, em que o registo procura fixar sem encerrar.*”<sup>38</sup>

Como referido, a ideia de arquivo morto implica um discurso próprio no desenvolvimento de cada desenho, em que não existe a sequencialidade que um caderno comporta. E ainda que os desenhos possam ser observados individualmente, a forma como os distribui pela parede para evitar a dispersão e acumulação no atelier gerou novos trajectos e grupos. Estas novas organizações, voláteis e abertas, levaram intuitivamente, à alteração do sítio, o que influenciou o desenho seguinte.

Também neste aspecto é reforçada a característica de portabilidade do arquivo morto, que torna possível inseri-lo numa lógica mutante: um desenho pode ser visto isoladamente, mas irá sempre ser confrontado com os outros desenhos.

Sabendo que a diário gráfico, enquanto arquivo morto, corresponde – também - a ideia de acumulação de desenhos prevê-se a possibilidade de mais tarde voltar a confrontá-los. Deste reencontro, os desenhos podem, sem que se perca o sentido de que se parte para este projecto e processo, tornar-se em objectos artísticos.



Vista da Exposição *Draw a Line, Write a Life*, no Estúdio Um, Guimarães

---

<sup>38</sup> CARNEIRO, Albert, *Desenho Projecto de Desenho*, CARNEIRO, Alberto, TÁVORA, Fernando, MORENO, Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea (ed.), Joaquim, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Sagres: Fortaleza de Sagres, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino Miranda, 2002, p. 219

## **5. Conclusão**

Com esta conclusão pretende-se: reflectir sobre os aspectos fundamentais que situam a relação entre palavra e imagem no diário gráfico, resgatando os conceitos nucleares implicados neste relatório; fazer um balanço do que foi feito; delinear possíveis desenvolvimentos futuros.

Uma conclusão nunca é singular. As deduções que enumero depois de terminado este projecto são as que se parecem melhor adequar no confronto do relatório com a prática do desenho.

### **5.1. Reflexão**

Pretende-se, nesta reflexão, interiorizar os enunciados que ditam o processo da construção de um diário gráfico, de forma a encontrar algumas linhas condutoras na manipulação e construção das narrativas dos meus desenhos. Assim:

A distinção entre três tipos de diário gráfico – diário de cabeceira, diário de viagem e arquivo morto – baseada no estudo, essencialmente, da sua função, materiais, locais, tempo, linguagens e suportes, permite uma maior adequação de cada meio à finalidade de um desenho. Ainda que no arquivo morto não exista um propósito único no processo do desenho.

Ao confinar o diário gráfico, enquanto arquivo morto, ao domínio do processo, em detrimento do projecto, o processo torna permeável a constante evolução do desenho.

Tomando o factor temporal como uma característica inerente à disciplina do desenho, torna-se mais consciente o momento em que é realizado, conferindo-lhe o sentido de urgência que o diário gráfico, assim como qualquer desenho, exige.

Da escolha dos suportes depende, também, a construção de uma narrativa. No caso específico do arquivo morto a escolha de um suporte em detrimento de outro pode constituir já uma parte do desenho, na medida em que traduz parte do que se intenciona com ele.

A consciencialização das diferenças manifestadas entre palavra e imagem, nomeadamente com o estudo das teorias de Barthes acerca da retórica da imagem e

dos conceitos como a ancoragem e o *relais*, permite diminuir um pouco a aleatoriedade que cada folha de um arquivo morto implica.

## **5.2. Balanço**

Depois de feita esta reflexão acerca dos principais enunciados a que me dediquei no relatório, existe uma necessidade de confrontá-la com a prática de desenho.

O que se procurou neste projecto foi criar um corpo de desenhos inseridos no domínio do diário gráfico enquanto arquivo morto, onde são empregues palavra e imagem.

Observando estes desenhos é possível, intuitivamente, agrupá-los em séries, através da distinção existente entre os suportes, materiais, tipo de frases ou palavras, etc. .

No entanto, existem outros apartados a partir dos quais os desenhos se distinguem. Um deles remete para a tomada de consciência de que a relação entre a palavra e a imagem pode ser pensada em vários momentos.

Através do elemento de que cada desenho parte são criadas diferentes situações. Isto é, se num desenho o elemento detonador, é a palavra, a imagem pode-se sujeitar ou não a ela, e vice-versa.

A escolha dos elementos, que no início do projecto aconteceu naturalmente, passa a ganhar um maior grau de consciencialização quando existe um conhecimento das teorias da retórica, essencialmente a de Barthes. Da mesma forma que a palavra e a imagem podem convergir num sentido único, também se pode dar o contrário. O que é, também, válido com o suporte.

O que motiva o desenho pode, ainda, ser o suporte - quando decido desenhar sobre uma folha de jornal ou uma folha de contas antigas tenho consciência que posso fazer com que o desenho e/ou a palavra se sujeitem ao factor temporal que o suporte evoca. Ao longo deste processo foi-se tornando mais clara a importância que cada elemento pode implicar num desenho.

Contudo o diário gráfico, enquanto arquivo morto, não parte tanto de pressupostos como o do propósito, mas mais, de experimentação.

E ainda que no relatório me tenha debatido sobre aspectos teórico dos conceito-chave que se relacionam com a prática comum do desenho, sendo que quando tal acontece parte-se sempre para a prática com outra atenção, o que se pretendeu foi, essencialmente, tentar perceber os limites teóricos que este tipo de desenhos permitem. Porque ao arquivo morto estarão sempre subjacente ideias como adiamento, experimentação e elasticidade de processo.

### **5.3. Desenvolvimentos Futuros**

Este relatório permitiu situar a relação entre palavra e imagem no domínio do diário gráfico, enquanto arquivo morto.

O binómio palavra/ imagem é comum a muitas formas de arte. O trabalho de autores - como John Baldessari, Mel Bochner, entre outros – sobre os quais me debrucei, não são casos explícitos de artistas que trabalhem o diário gráfico, mas foram autores nos quais me apoiei para estudar algumas questões acerca da linguagem.

Observando o panorama artístico actual temos o diário gráfico como uma nova forma artística emergente, que sai do arquivo e do caderno para a parede. A prática de atelier neste Mestrado suscitou, em mim, um interesse de aprofundar o assunto do diário gráfico enquanto forma de arte.

## 6. Bibliografia / Anexos

### Livros

- AAVV, *A estética do nihilismo*, Santiago de Compostela, CGAC (ed), 1996
- AAVV, *Imagem y Palavra*, Madrid, Ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes (ed.), 2008
- AAVV *Os desenhos do desenho, nas novas perspectivas sobre o ensino artístico*, Porto, Faculdade de Psicologia e de Ciências de Educação - Universidade do Porto (org.), 2001
- BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia*, Lisboa, edições 70
- BARTHES, Roland, *La Torre Eiffel - Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación 124, 2001
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002
- BERGER, Jonh, *Berger on Drawing*, Irland, Ocassional Press, 3<sup>a</sup> edição, 2008
- BOZAL, Valeriano – *Mimésis: las imágenes y las cosas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1987
- BRERETON, Richard (ed.), *Sketchbooks: The Hidden Art of Designers, Illustrators & Creatives*, London, Laurence King Publishing, 2009
- BUTLER, Cornelia (ed.), *After image: drawing through process* (cat. exp), Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Houston: Museum Art Contemporary Art; Seattle: Henry Art Gallery, 1999
- CALABRESE, Omar, *A Linguagem da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1986
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano; as artes de fazer*, Petrópolis, Vozes, 1990
- DUCHAMP, Marcel, *Affect Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp*, Amsterdam, Thames & Hudson, 2000
- ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 1998
- FERRARI, Silvia (ed.), *Guia de História de Arte Contemporânea*, Lisboa, editorial Presença, 2001
- FIGUEIREDO, M. Fátima (ed.), *Metamorfoses do Eu: O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*, Frankfurt am Main, TFM, 2002



FIZ, Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 5ª edição, 1990

FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa: ensaio sobre Magritte*, Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 2004

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Lisboa, edições 70, 2005

GARCIA, A. G., *El Resto*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao (ed.); Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2000

GOODMAN, Nelson, *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria geral dos símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006

GOMBRICH, E. H. , *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993

GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1ª edição, 1997

WOODFIELD, Richard (ed.), *Gombrich Essencial*, Madrid, Editorial Debate, 1997

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon: An essay upon the limits of painting and poetry*, New York, Dover Publications, 2005

TELLES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Record, 10ª edição, 1987

MEYER, Úrsula, *Conceptual Art*, New York, A Dutton Paperback, 1972

MITCHELL, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago Press, 1987

MITCHELL, W.J.T., *Teoría de la Imagen*, Madrid, Akal, 1987

MOLINA, J. J. Gómez (ed.), *Estrategias del Dibujo en la Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999

MOLINUEVO, José Luís (ed.), *Arte y Escritura*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1995

MORLEY, Simon (ed.), *Writing on the wall: word and image in modern art*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2003

NEW, Jennifer, *Drawing from life: The journal as art*, New York, Princeton Architectural Press, 2005

OWENS, Craig, KRUGER, Barbara (ed.), WEINSTOCK Jane (ed.), *Beyond Recognition. Representation, Power And Culture*, Columbia and Princeton, University Presses of California, 1994

PLÍNIO, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Madrid, La Balsa Medusa, 1988

RODRIGUES, Ana L., *O que é o desenho?*, Lisboa, Quimera Editores, 2003

- SALAVISA, Eduardo (ed.), *Diários de Viagem: Desenhos do quotidiano*, Lisboa, Quimera Editores, 2008
- SELBY, Aimee (ed.), *Art and Text*, London, Black Dog Publishing, 2009
- SPROCCATI, Sandro, *Guia de História de Arte*, Lisboa, editorial Presença, 1997
- WAZTLAWICK, P., *A Realidade é Real?*, Lisboa, Relógio d'Água, colecção Antropos, S/D
- VALLI, Mark, BRERETON, Richard, *Taking a Line for a Walk*, Magazine Issue 10, BIS Publisher, 2006
- Viaud, G., *A Inteligência*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1964
- VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto São o Mesmo?*, Porto, FAUP publicações, 1995
- VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, Madrid, Akal, 2004
- WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004
- Catálogos**
- BAIER, K. Lesley (ed.), *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*, Yale University Art gallery, 1995
- BALDESSARI, John, *Ni Por Ésas / Not Even So: John Baldessari* (cat. exp), Madrid, Ministerio de Cultura, Valenci, Generalitat Valenciana, 1989
- BARRAL, Xavier (ed.), *Sophie Calle M' as – tu vue* (cat. exp), Paris, Centre Pompidou, Prestel, 2003
- Centro de Arte Contemporâneo de Málaga (ed.), *Art & Language* (cat. exp), Málaga, Centro de Arte Contemporâneo de Málaga, s/d
- BERNARDAC, Marie-Laure (ed.), *Anette Messager: Word for Word*, London, Violette Editions/ les presses du réel, 2006
- BERNARDAC, Marie-Laure, Obrist, Hans-Ulrich (ed.), *Louise Bourgeois: destruction of the father, reconstruction of the father*, London, Violette Editions, 2000
- GIMFERRER (ed.), Pere, *Magritte*, Barcelona, Ediciones Poligrafa, S.A., 1986
- Hayward Gallery Publishing (ed.), *Word from the Arts Council Collection* (cat. exp), London Hayward Gallery; Plymouth: City Museum and Art Gallery; Aberystwyt: Arts Center; York: City Art Gallery, 2002
- MEURIS, Jacques (ed.), *Magritte*, Taschen, Koln, 2004
- CARNEIRO, Alberto, TÁVORA, Fernando, MORENO, Joaquim, *Desenho Projecto de Desenho* (cat. exp), Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea (ed.),

Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, Sagres: Fortaleza de Sagres, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino Miranda, 2002

MORGAN, Jessica, JONES, Leslie (ed.), *John Baldessari: Pure Beauty* (cat. exp), London, Tate Editions, 2009

LAPA, Pedro (ed.), *Julião Sarmento: Trabalhos dos anos 70* (cat. exp), Lisboa, Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2002

RICHARDS, Mary (ed.), *Ed Ruscha* (cat. exp), Londres, Tate Publishing, 2008

### **Revistas/ Actas**

*Exit*, nº 16, 2004

*Os Desenhos do Desenho: nas novas perspectivas sobre ensino artístico*, Actas do Seminários, Porto, Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto (ed.), 2001

### **Teses**

GUISE, Cristina, *O espaço, a Matéria e o Desenho: os suportes do desenho*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Tese de mestrado em Práticas e Teorias do Desenho, 2007

REMELHE, Emílio, *Desenho e Palavra: notas sobre a sua relação*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Tese de mestrado em Práticas e Teorias do Desenho, 2007

### **Dicionários**

CARCHIA, Gianni, ANGELO, Paulo, *Dicionário de Estética*, edições 70, Lisboa, 2003

*Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Dicionários Editora, Porto Editora, 2004

CEIA, Carlos (coord.), *E-Dicionários de Termos Literários*, <  
<http://www.edtl.com.pt/>>

### **Anexos**

CD: onde se incluem alguns dos meus desenhos e respectiva informação

<http://www.narrativasdodesenho.blogspot.com>