

Jornal

If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*

Caldas da Rainha, 2023

Distribuição Gratuita

Edição #4

EDITORIAL

Para a esta edição do *Jornal, if it walks like a duck and it talks like a duck, it's a duck*, lançámos uma chamada de trabalhos com vista a recolher propostas onde se pensassem questões relacionadas com a experiência material e háptica da leitura. Na minha prática artística e, em particular, na minha produção de livros de artista, tenho vindo a explorar a relação entre o desenho, a tridimensionalidade e o movimento. É desse lugar que surge o desejo de alargar o diálogo em torno destes temas, convocando propostas que se debrucem sobre a leitura, o livro como objeto material, e a relação entre imagem, espaço, movimento e texto.

Entre as várias contribuições recebidas, a comissão científica selecionou, por revisão cega, três ensaios escritos e um ensaio visual.

Joana Imaginário desenvolve uma prática artística que cruza a escultura, o livro de artista e o cinema de animação. É a partir da reflexão sobre um dos seus filmes de animação, *A casa para guardar o tempo*, que a autora nos oferece um olhar sobre o encontro entre o tempo e espaço da leitura e o campo das artes visuais, o livro e o cinema.

Catarina Real, artista e investigadora, tem uma prática multidisciplinar e colaborativa na qual cruza a pintura, a escrita e a coreografia. A autora toma como ponto de partida o encontro com o livro ilustrado de Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig*, para, nas suas palavras, num registo ensaístico livre, autoritário e performativo pensar a relação entre imagem e texto; respectivas autonomias, subordinâncias e impurezas.

Maria Fradinho é artista plástica. Neste momento prepara a sua tese de Mestrado em Artes Plásticas na ESAD.CR e dedica-se ao restauro de livros. A autora apresenta-nos uma reflexão sobre a sua prática artística, partilhando as suas inquietações em torno da experiência do desenho, do viajar e caminhar.

O ensaio visual selecionado é assinado pelo artista plástico Miguel Ângelo Marques. Impresso nas páginas centrais desta edição,

o ensaio surge a partir de um “arquivo de pinturas em devir”, como descreve o autor. No formato de um atlas digital, esta composição é uma das produções associadas a um trabalho de investigação que culminou na sua tese de mestrado, defendida recentemente na ESAD.CR, com o título *Pintura e Arquivo rumo a uma ecologia das imagens*.

A próxima edição do Jornal terá a coordenação editorial da Ana João Romana. O tema da chamada de trabalhos é: publicação como protesto.

Catarina Leitão

DESDOBRAMENTOS A MATERIALIDADE DA LEITURA NO FILME A CASA PARA GUARDAR O TEMPO

Aos 3.36 minutos do filme, a Mulher abre o livro. No enquadramento surgem a capa, o título e as páginas, de onde se depreende as palavras, imagens, ideias, histórias, conceitos, acontecimentos ou provocações. Apesar do espectador/leitor não lhe poder tocar, há na imagem do objeto, um mundo de possibilidades por revelar ou descobrir. No ecrã o livro vai sendo revelado e todo o processo, passivo, se torna mental. O poder imersivo das imagens absorve a atenção do observador, a quem apenas é permitido seguir o fluxo através de uma sequência imposta.

Num processo auto-referente, ao ser aberto o livro revela a continuidade da ação e do espaço do leitor, repetindo-os. Através de dobras em lugares específicos, o papel é levantado do plano da página e revela as ideias, até então informes e livres. O novo espaço do *pop-up* acentua os mecanismos da interpretação. Sem revelar demais, entre a palavra e a imagem, cria um possível contexto e permite a leitura a partir de qualquer zona das

páginas. Sem alfabeto ou regras gramaticais, a linguagem cria campos de possibilidade sem palavras, semântica ou direção de leitura, apenas a revelação da imagem de uma casa sobre um livro.

Toda a obra de arte cresce através de inúmeras camadas de leitura, e todo o leitor volta a remover essas camadas para chegar à obra nos seus termos. Nessa última (e primeira) leitura, estamos sozinhos. (Manguel, 2020, p. 34)

O desdobramento da realidade, olhando de fora, permite ver para além da pequena porção que ocupamos e percebemos. Qual a forma que preferimos adotar? O corpo que conhecemos fora do ecrã, a personagem que percorre a casa e abre o livro pousado sobre a mesa ou a figura de papel no seu interior? Neste desdobramento do cenário e da matéria, criam-se camadas e profundidade, como num teatro em túnel em que espectador e autor alternam papéis.

(...) o Livro como objeto performativo cuja linguagem formal pode ultrapassar a sua própria estrutura clássica e tornar-se palco para um circuito de comunicação que persiste no tempo, transitando por sucessivas leituras. (Correia, 2023)

A proximidade em relação ao “palco”, a pequena escala, as representações feitas a partir de imagens incompletas, narrativas fragmentadas com múltiplas camadas de leitura, centenas de imagens ligeiramente diferentes entre si, formam o todo; filme/livro, tempo/espaço.

Livros no seu estado latente, que em qualquer momento se animam por efeito da leitura. No momento seguinte, são já novos Livros; objetos sempre singulares, que se inscrevem no domínio do património material e simultaneamente imaterial, sedimentando marcas de uso e de transformação. (Correia, 2023)

A efemeridade da matéria

A separação do conteúdo em páginas ou planos delimitados e opacos, em folhas translúcidas ou transparentes ou em imagens cujo



Joana Imaginário, fotogramas do filme *A Casa para Guardar o tempo*, 2022.

suporte seja qualquer plano no espaço sob o qual a luz se projete, determinam o sentido do livro e da leitura, transformando a experiência visual de acordo com a materialidade e modo de apresentação do conteúdo. Quando um dos personagens do filme *A casa para guardar o tempo* lê em voz alta, as palavras materializam-se ao mesmo tempo que a folha se restaura. O texto surge como luz, sem o carácter permanente da tinta impressa sobre o papel mas através da efemeridade e adaptabilidade da projecção. As linhas brancas formam manchas de texto, reveladas como algo que já lá estava mas oculto e a folha do livro funciona apenas como uma possibilidade de obstáculo no caminho das palavras que se tinham perdido. No final do filme, leitor e narrador confundem-se e fecham um ciclo.

Até que um dia, porque há sempre uma voz, as palavras foram levadas até outras vozes e novas histórias se lhe juntaram, iniciando um novo ciclo, frágil e temporário, mas sempre sob a força da arte. (Imaginário, 2022)

A matéria é efémera, a história tem-no provado ao longo dos séculos. “ (...) o livro é sempre um inimigo simbólico” (Manguel, 2022, p. 8), por isso é queimado, proibido e destruído pelos homens e pela própria natureza. No filme os livros ficam doentes e desfazem-se.

(...) e tudo o que têm dentro esvoaça ou permanece triste pelos cantos. (Imaginário, 2022)

Quando surge a doença dos livros ultrapassam-se os limites deste objeto e fala-se de uma desagregação quase natural dos nossos pequenos mundos, à qual a arte acaba por dar sentido, através da passagem do espírito inventivo que nos liga. Reiniciam-se ciclos, partindo da ideia de liberdade, diversidade, da memória, do passado e futuro da cultura, património herdado e aquele que queremos legar, em permanente renovação.

A leitura e a voz são a cura, mas por quanto tempo? Até que novas ameaças as tentem destruir e novas vozes as tragam de volta, através do registo no papel ou na memória e da leitura, em permanente movimento.

O todo e o fragmento

Para que flua para além do contexto e do lugar em que se encontra, a representação, segundo Manguel (2020), não pode estabelecer fronteiras nem existir integralmente como um todo físico, mas em fragmentos. As relações são infinitas e as milhares de palavras do livro ou de imagens do cinema de animação são uma sucessão e cada livro ou filme tem uma lógica própria, um sistema de comunicação, um todo.

Para Keith A. Smith (1994), cada página é composta por tempo, memória e imagens específicas que criam um conceito.

A memória persiste. A animação é baseada nisso. Por causa desta persistência da memória e da retenção da pós-imagem, a página anterior pode ser incorporada nas imagens da página seguinte, ou mesmo numa sucessão de páginas. (Smith, 1994, p. 51)

A naturalidade do gesto de virar a página, revela uma ordem e uma retenção da pós-imagem. A impossibilidade de visualizar o todo é também o espaço intersticial referido por José Gil (1997).

Chamemos a esta zona, espaço de limiar. Porque em primeiro lugar, trata-se de uma zona, e não de uma superfície ou de uma linha: a interface define uma região, um espaço «em volume», se assim se pode dizer - que em parte se abre para o exterior, e em parte se estende para trás, nas trevas do interior (...) é um espaço que se prolonga: é um espaço intersticial, de sombras, mas de sombras vivas, com uma luz própria (...) (Gil, 1997, p. 154)

O tempo entre páginas não existe entre os planos de um filme. No cinema a montagem é feita no sentido da fluidez. Se sai pela direita entra pela esquerda, se corta no centro aproximado, recomeça com nova distância e lugar. A continuidade temporal, os cortes e fundidos são os virar de página cuidadosamente estudados no sentido de manter o espetador num tempo contínuo, sem espaço intersticial.

Total ou fragmentado, com imagens ou palavras, o livro, mantém-se inabalável e fiel ao seu princípio de guardar e comunicar mundos muito maiores que ele próprio. Códice, rolo ou tabuinha, o objeto discreto repousa nas mãos, num berço expositivo ou simplesmente sobre a mesa. Quase sempre na proporção do corpo, o leitor debruça-se sobre ele, abarca-o e convoca qualquer sistema; intelectual, sensorial, perceptivo, informativo ou da pura contemplação.

Materialidade e/ou imaterialidade

No ecrã, cada fotograma é trabalhado para que a imagem do livro aberto sobre a mesa espelhe e duplique vários planos de uma mesma realidade; a sala onde a Mulher se encontra, a mesa com o livro e o baú, a oficina do encadernador onde pesa as palavras e a própria casa onde tudo está a acontecer. No filme, a vida dentro do livro, transporta o leitor para um lugar intátil e definitivamente visual, em planos que se desdobram criando uma certa simultaneidade apenas possível através da imaterialidade da imagem projetada.

Fora da lógica da linearidade e temporalidade do cinema, *A casa para guardar o tempo* pretende estar entre as qualidades materiais do livro e a imaterialidade da imagem animada, entre o tempo da leitura física e palpável e o espaço das artes visuais, entre a palavra e a imagem, circunscrevendo-as, para que se encontrem num ponto de equi-

librio, num lugar para onde continuo a caminhar.

No cinema de animação é possível trabalhar qualquer meio. Para a união das várias áreas de trabalho, valem todos os artifícios para que no final tudo se apresente organizado, limpo do caos do processo ou seja da vida real, da matéria de cada imagem.

Tal como a palavra, as sequências de imagens criam movimento e têm o poder de transcender o espaço físico que ocupam. Abertas à interpretação, podendo ser retiradas do seu fluxo sem perder, mas acentuando, o seu sentido e as múltiplas leituras, podem ter milhares de palavras dentro de si.

A palavra, a escrita, a leitura, o conhecimento, a literatura, têm o poder de criar novas ideias e as imagens, formas, movimentos, podem criar novas linguagens que serão posteriormente transformadas em ideias. Neste ciclo o livro, objeto reconhecido e comum, torna-se o meio de ligação por excelência. Não apenas um meio de passagem mas a energia comunicativa, nunca isenta, neutra ou imparcial. O livro é sempre muito mais do que a sua materialidade.

Quando as páginas se abrem e avançam pelo espaço na direção do corpo que lê, as formas adiantam-se às palavras e a mistura de dimensionalidades não causa a estranheza que seria de esperar. Porque o livro convoca processos alheios ao espaço.

Mais ou menos confortáveis os lugares de leitura podem variar na sua especificidade mas em cada época há “uma rede de circunstâncias que rodeiam o íntimo cerimonial de entrar num livro.” (Vallejo, 2020, p. 56)

Dependendo da forma e da dimensão “o corpo encolhe-se sobre as palavras, o leitor ausenta-se do seu mundo por um momento e emprende uma viagem, transportado pelo

movimento lateral das pupilas.” (Vallejo, 2020, p. 56)

O leitor abre o livro. Num primeiro momento, no ecrã ou no papel, a ideia, revelada por imagens ou palavras, envolve o leitor. Mas é com o livro que vai definindo o seu percurso enquanto a teia de relações acontece em tempo real. Pegar no objeto, ler, parar, olhar em volta, voltar a ler, recuar umas páginas, ler novamente... Como fazê-lo no plano imaterial do cinema?

No filme não existe o tempo da leitura. As frases dispersas pedem avanços e recuos, paragens e procuras de sentido, ligações com o que passou e com o que está para vir mas apenas na materialidade do livro se encontram estas possibilidades.

A leitura leva tempo e é difícil, difícil no sentido positivo; a dificuldade tem uma conotação negativa (Manguel, 2022, p.9)

Uma imagem fixa permite que a leitura se prolongue no tempo, como um livro. Mas apresenta-se como um todo colocado diante do olhar, sem capa ou virar de página, sem o fluxo das palavras. Será preciso afastamento, aproximação e de forma perceptual ou conceptualmente caminhar através dela.

Formalmente, a narração existe no tempo, as imagens no espaço. Durante a Idade Média, um único painel pintado podia retratar uma sequência narrativa, incorporando a fluidez do tempo nos limites de um enquadramento espacial, tal como na banda desenhada atual, em que a mesma personagem surge repetidamente num cenário unificado à medida que progride ao longo do enredo da imagem. Com o desenvolvimento da perspetiva no Renascimento, as imagens fixam-se num único instante: o do visionamento como ele é percecionado do ponto de vista do espectador. (Manguel, 2020, p. 26)

Em *A casa para guardar o tempo*, as cenas ar-

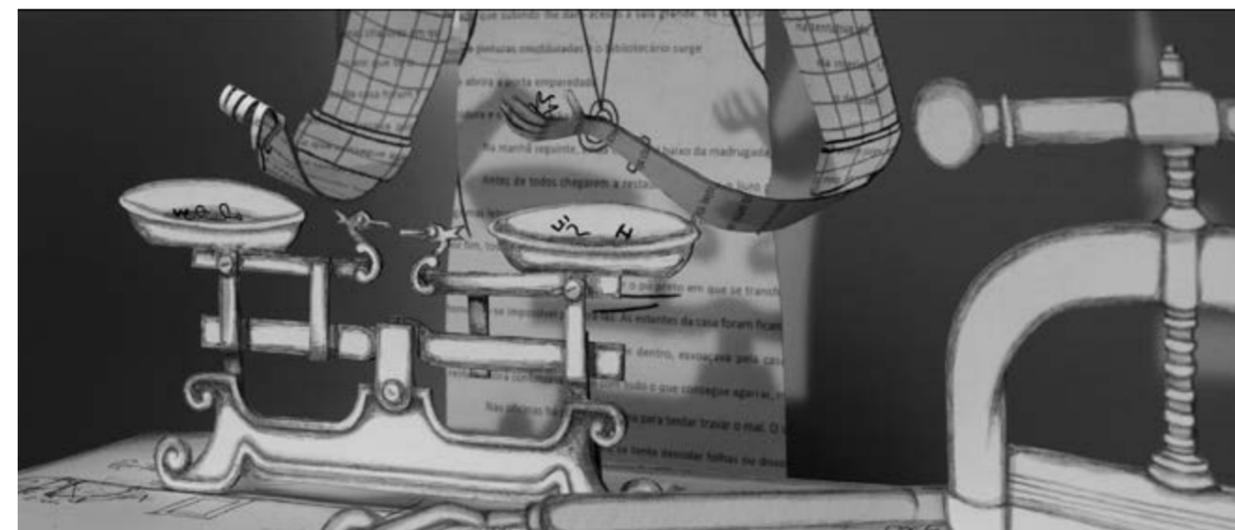
ticulam-se com a circularidade da leitura. A própria casa roda sobre um eixo e a Mulher só abre o livro depois de ter percorrido todas as salas num movimento circular e cíclico. Os corpos de papel têm escrito o próprio guião do filme, as palavras que falam sobre a arte, a cultura e a criação, a sua necessidade e proteção. As figuras planas, desenhadas e recortadas habitam o espaço dos volumes e a tridimensionalidade do objeto que os contém, o livro.

Como aproximar as experiências perceptivas, sensoriais e conceptuais do livro objeto e do cinema de animação? Na relação entre a materialidade do livro, a leitura e a tela como motivos geradores da reflexão em torno das “dobras do ecrã”.

Joana Imaginário

REFERÊNCIAS

- CORREIA, I. (2023). *LivrObjeto – Anatomia e Arquitetura. Para além de página – Palco, corpo, tempo*. Folha catálogo. Museu Nacional do Teatro e da Dança / DGPC.
- GIL, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- IMAGINÁRIO, J. (2022). *A casa para guardar o tempo*. Filme de animação. Produção Sardinha em lata.
- MANGUEL, A. (2022, Dezembro). Alberto Manguel. *Somos Livros*, Bertrand Livresiros, num. 32.
- MANGUEL, A. (2020). *Ler Imagens. Em que pensamos quando olhamos para arte*. Lisboa: Edições 70.
- SMITH, K. A. (1994). *Structure of the visual book*. NY. Keith A. Smith Books.
- VALLEJO, I. (2020). *O infinito num junco*. Lisboa: Bertrand Editora.



Joana Imaginário, fotogramas do filme *A Casa para Guardar o tempo*, 2022.



(UMA CERTA) ESPECIFICIDADE DO MEIO OU E A NÃO EQUIVALÊNCIA DE MEIOS

Há uns tempos comprei um livro de Maria Gabriela Llansol (2014); o texto partilhava o *seu* espaço com uma série de ilustrações. Aquele contacto souu-me obsceno. Em nenhum momento me pensei como uma purista e lá estava eu a ponderar as implicações de os unirem e as subversões que daí advinham – o texto perdia; exceder-se-ia na sua solidão e, enquanto evocador de imagens, era mais efectivo do que as ditas.

Admito a dificuldade de me relacionar com a *ideia de* ilustração uma vez que parece implicar o ornamento e o decorativo, e então excesso, ou de elucidação, e então equivalência. A leitura com as imagens presentes, que mantinham ainda com o real uma relação da ordem do representativo, é perturbada. Não é possível a relação que teríamos com ele, o Texto, em primeira instância (atenda-se a noções de boa continuação/ boa vizinhança – a relação leitura-visualização-leitura) e por isso aquela decisão de partilha de espaço ofendeu-me, enquanto leitor-deus que pretende assumir as rédeas do texto.

Esta ofensa, trouxe-me questões (no final de contas, talvez tenha sido proveitosa); ainda que o visível se possa deixar “dispor em tropos significativos” (Rancière, 2003, p.15) e a palavra tenha a possibilidade de “uma visibilidade que pode ser ofuscante” (ibid.), nada torna viável a equivalência de meios; o que se insere na orla do pictórico exige uma interpretação, uma postura *perante*, divergente do que a que exige o que se insere na orla do textual – e o legente, na impossibilidade de ser uma tábula rasa, aproxima-se de ambos de formas também elas não equidistantes (novamente me relaciono com um certo *communum* e admito a possibilidade de a abordagem do *outro* ser suficientemente similar) o que redobra a impossibilidade de equivalência, se nos reportarmos a uma matemática pouco correcta. Mesmo podendo e partilhando de uma possibilidade de serem outros, os meios, na concretização – responsabilidade do autor – ou nos contactos externos – como o do semiólogo e o do teórico do punctum da imagem (ibid., pp 19-20) que subordinam a imagem a uma palavra muda – inserem-se numa linhagem de utilização/teorização/visualização do meio. O que implica, primeiramente, que o meio (e o seu respectivo uso), em assinalado espaço-tempo, seja pensado no seio do meio respectivo, em relação para com a anterioridade de usos (que não necessariamente pertencente à narrativa histórica do mesmo), e em segundo, que os meios sejam, em si mesmos, não unos

mas fragmentários¹ - como tende a ser toda a tentativa de comunicação humana.

Apesar de tudo, nada implica uma separação de meios. Implica apenas que as suas tentativas de união resultem em meios diferenciados numa posição de subordinação para com a origem (— talvez o novo ainda exista, assim!) ou implica a discussão acesa da relação arte-técnica ou arte-*medium* assente no paradoxo inscrito desde que a arte é arte com A capitular; arte que é técnica mas que, sendo-o, pretende excedê-la (na sua especificidade) sem correlação com princípios de ordem transcendental (constato recorrentemente que um comentário técnico aquando da aproximação a um trabalho artístico deixa latente a constatação da falha – no limite, e de forma redutora, a técnica é discutida quando nada mais há a ser discutido).

E é neste momento do problema que recorto a reacção de Herberto (1995, pp. 126-127);

Alguém me disse num bar: “Fizeram um filme sobre um texto seu. Quer vê-lo?” Fui. Comecei a ver e a assustar-me. Era um belo filme, e excedia o meu poema em vários sentidos e proporções. Talvez seja de esclarecer que a película revelava certas intenções esconsoas do poema e fazia desabrochar, de maneira perturbadora, algumas das imagens. E de tal modo que principiei a entender o texto, através da leitura do cineasta, e a verificar que as minhas palavras, e a forma de pô-las, passavam a ficar atingidas por um erro incorrigível, uma espécie de ineficácia própria.

Apenas para que se me acalme a necessidade de legitimação. Talvez a *ineficácia própria* seja a própria especificidade da eficácia (medial), que é eficácia da ineficácia. Costuro a esta reacção palavras de LeWitt (1996);

Encontro dificuldades em escrever uma declaração que seja correctamente sumária da minha filosofia. A obra, por si só, parece subverter tais afirmações, enquanto que a totalidade de trabalho parece criar uma filosofia própria... O trabalho recente combinado com a realidade do anterior destrói a ideia em que foi concebido. Este não pode ser percebido fora do contexto total; a ideia original fica perdida numa mistura de desenhos, modelos e outras ideias.²

Para abranger também transferências produzidas por uma mesma *entidade pensante*, e onde se verifica que a *ineficácia* residual vive da particularidade do meio mediador.

A ideia de mediação é particularmente interessante, implica um acto interventivo, onde o meio inflecte *ideologia medial* que gere a transladação a partir do núcleo do pensamento anterior e que ao mesmo tempo o forma.

¹ Deixo assinalada a divergência entre fragmentado como *reduzido* a fragmentos e fragmentário como *dividido* em fragmentos.

² Tradução livre

A propósito de mediação... em conferência de João Barrento sobre o Há³³, distingue Barrento a literatura de outras formas comunicativas por esta se servir da linguagem, o que implicaria uma mediação entre quem diz e o real, porque a linguagem contém à partida esse elemento de mediação. Parece isto dizer que as formas de que a literatura não faz uso, ou que não são linguagem, são uma realidade em si mesmas e por isso, não-mediação. E que por sua vez a mediação de que aqui se fala estaria sempre remetida do real para a linguagem, e assim estabelecida no âmbito de um regime representativo (tal como o define Rancière, 2003, p.160).

Estou em crer que discordo (por isso aplico o condicional).

A abstração na qual a linguagem se funda parece-me a base ideal para o alcance de uma abstracção total que existe talvez ainda apenas no campo das possibilidades – a *arte* totalmente *pura*. E *ainda*, o argumento parece acreditar numa autonomia do visual como se a linguagem não fosse forma tão autónoma como qualquer outra, como se quaisquer outras formas não possam ser tão igualmente mediação do mundo, caso assim o pretendam – representar. Parece que toma João Barrento quanto à linguagem a posição que toma Barthes quanto à fotografia.

Catarina Real

REFERÊNCIAS

HELDER, H. (2015). *Photomanton & Vox*. Porto: Porto Editora.
LLANSOL, M.G. (2014). *Lisboaleipzig*. Lisboa: Assírio & Alvim.
LEWITT, S. (1996). *Art in Process II: The visual development of a structure in Osborne*, P. (ed.) *Conceptual Art*. (2002). Phaidon.
RANCIÈRE, J. (2003). *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

³ O facto de a literatura se servir da linguagem e não de formas de representação como as da pintura, por exemplo, ou das artes plásticas ou da fotografia traz outras implicações - a própria linguagem é uma forma, quer se queira quer não, de distância em relação a si, de colocar o eu à distância porque é uma forma de mediação. A linguagem faz sempre uma mediação entre quem escreve ou quem fala e o mundo, o real, que é nomeado. E ao ser nomeado, ele não é dado. Ele não é, podíamos dizer, apresentado, ele é representado ou re-representado, porque a linguagem de facto tem esse elemento de mediação. - transcrição de um excerto da conferência de João Barrento em [www.porta33.com/eventos/content_eventos/Identidade\[s\]/Identicidades_joao_barrento_manha.html](http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Identidade[s]/Identicidades_joao_barrento_manha.html) . À data de envio deste documento, a conferência em questão não se encontra disponível pelo que não se poderá identificar a data de realização e respectivas credenciais do site de alojamento.

O DESENHO HABITA O CADERNO COMO EU HABITO O LUGAR

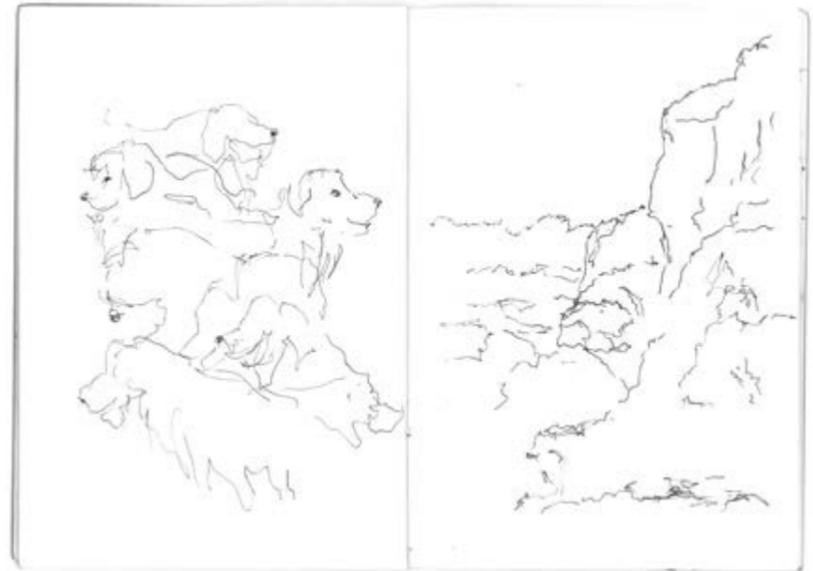
A maior parte das vezes não sei por onde começar a redigir um ensaio, tal como muitas vezes não sei por onde começar a desenhar, sei à priori que nestes dois processos imensas dúvidas surgem, e, as decisões tomadas deverão guiar em ambos os casos o rumo para “bom porto”. Por isso, penso a arte da escrita semelhante ao ato de desenhar, e, a leitura como um ato reflexivo do mundo que nos rodeia, como a prática de caminhar. Todos estes processos ocupam um lugar prestigiado na minha investigação artística, e talvez por diante deste pensamento seja o processo artístico o ponto mais próximo quando nos queremos situar entre a vida e as obras de arte, pois comparo-a a uma porta entreaberta que permite à vida e a arte se relacionarem, porém, sem ser completamente transparente. Então, numa deambulação impulsionada pelas inquietações e indagações causadas a partir da leitura de *Silêncio: na era do ruído* de Erling Kagge e de *Sul disegnar* de John Berger, proponho escrever sobre um processo que enalteça a verdade, a essência, o deslumbramento, a vulnerabilidade, o desaparecimento, e a dúvida aspetos dos quais anseio que se destaquem naquilo a que se chama de obras artísticas.

Assim sendo, primeiramente é relevante situarmo-nos no campo de trabalho. Entre inúmeros encontros no meu labor plástico prevalece um profundo questionamento sobre o social, o natural e toda a rede que nos interliga inerentes ao espaço e ao outro. O ato de viajar/caminhar é parte da minha identidade artística, por isso a minha investigação expande-se para fora e dentro do ateliê, sendo este parâmetro transformador do ser. Partindo deste envolvimento, pensar o contemporâneo é olhar o que decorre atualmente nos trajetos desertos e frequentados por multidões, como nos comunicamos, e, imaginar o que virá a seguir. Este momento invoca na experiência um Estar em absoluto no lugar, um observar e intensificar a atenção nas situações por vezes mais inóspitas, um conjunto de sensações e de estímulos indissociáveis da descoberta e redescoberta, semelhante ao olhar curioso de uma criança. Este primeiro momento invoca os limites do corpo e do lugar, o alcance de um braço ao tatear a paisagem na sua profunda longitude, da audição ao chegar o mais longe possível, até passar a ouvir o silêncio do mundo, e até mesmo o andar sem norte aproxima-se a um ato performativo diário que se pereniza em desenhos, fotografias e memórias.

Hoje, debruço-me sobre os arquivos de lugares memoráveis dos cadernos de viagem. Aqui sobrevivem desenhos de sensações in-fotografáveis, que decorrem de um deslumbramento, como um impulso onde o corpo

exerce uma ligação direta entre o espaço e o papel, aqui é pretendido aprisionar uma síntese do que me rodeia, do que observo, das sensações, dos movimentos, e, principalmente daquilo que existe entre mim e o fluxo do tempo. Aqui detêm-se para além de um espírito visual, alguns apontamentos escritos que se revelam no ato de desenhar, mas é precisamente a partir desta ação não verbal que esta prática se assemelha a escrita, visto que desenhar é como escrever cartas de amor ao mundo, pela forma apaixonada que o vejo, e a memória atua como instância principal de aprisionamento das mais intensas sensações de deslumbramento.

Comparo o deslumbramento, aquilo que corriqueiramente chamamos de amor à primeira vista. Este estado envolve um conjunto intenso de sensações como o sufoco, paixão, felicidade e até tristeza ao perceber que voltar a sentir este momento será de novo difícil, “talvez porque o silêncio traga consigo o deslumbramento, mas também porque traz uma certa majestade em si, como um mar ou uma infinita planície nevada. E quem não se deslumbra com essa majestade tem medo” (Kagge, 2017). Podemos ainda referir que não existe qualquer formulação verbal, como por exemplo nos filmes, o amor à primeira vista é apenas apresentado com olhares, e por meias palavras para demonstrar essa perplexidade. Este pode ser adquirido através da descoberta inesperada, de um lugar ou de uma pessoa, mas ainda assim, nunca poderá ser sentido da mesma maneira, no mesmo sítio novamente. Visto que, esta percepção requer um sentido de espera e atenção, e atualmente somos formatados pela sociedade para cumprir tarefas comuns, quase como se vivêssemos numa simulação, onde quem não as cumpre será sempre mantido como inútil, ou preguiçoso, podemos apreender como raros os momentos de tédio, e, por isso também de deslumbramento.



Maria Fradinho, *Caderno de viagem III*, 2022, caneta sobre papel, 14,8 X 21 cm

que a mesma cidade se pode transformar, de dia é mais uma rua de uma pequena cidade, sem nada atípico, mas de noite, prostitutas, dealers e dependentes de drogas integram-na como se aquele fosse o seu habitat. Este ambiente em nada pode ser comparado a uma festa, é como se entrássemos em outro mundo, um apocalipse, uma morte nítida em que pessoas se tornam quase seres vegetativos, que ganham raízes na rua que as acolhe. Deste sítio, resta apenas a memória, aqui apareceu um mim um silêncio respeitoso por aqueles que se matam, e com isso, desenhar e fotografar ficam fora de questão, pois estas “são experiências que podem ser percebidas como silêncio absoluto”. (Kagge, 2017).

O desenho habita o caderno como eu habito o lugar, como um corpo fluído em constante alteração enquanto caminho, consciente da mudança sendo esta prática artística a mais próxima e aprazível do fio condutor mental. Tenho a percepção de que o desenho começa a partir do momento em que observamos com o lápis na mão, mas será que não começa mais cedo? Quando enchemos os pulmões de emoção ao seguir um caminho para o ir desenhar? Ou, apenas se inicia quando se levantam questões sobre o observado? John Berger esclarece que um novo desenho começa sempre pelo anterior, mas pergunto-me, novamente, quando e onde começámos? Quando e onde comecei? Talvez a origem da nossa prática não seja o mais importante, no entanto seremos sempre vulneráveis ao passo da dúvida, pois são as questões que o desenho e a leitura evocam que me fazem desenhar.

Inicialmente, a procura do deslumbre, da vontade de rasurar, do que é que irei fazer nesta nova página que reluz ao sol, já é em si uma pergunta muitas vezes sem resposta – porque é que isto me tira o fôlego? Posto isto, acredito que há questões que não devem ter uma tentativa de explicação, porque esse deslumbre pode desaparecer, ou até fazer prevalecer no próprio pensamento essas significações que damos. Então, apenas continuo o percurso, e desenho à luz dos olhos que me foram dados. Também devemos ter em conta o estado do corpo de quem desenha não propriamente como uma dúvida, mas como uma questão influenciável neste curso em que se desenrolam ritmos diversos, onde é possível ocorrer desde mínimas interferências, até ao vento querer auxiliar este ato, dado ao movimento que intercepta o papel, toca no material, e, altera o que é inscrito, por exemplo. Isto é, potenciado também pelas diversidades do território explorado, pois são as relações entre corpos e a forma de ver com o corpo todo intensificado por Ana Vieira, que faz conseguir um desenho não só sobre um assunto, mas com ele. Por isso, desprendo-me da ideia de que algum dia possa alcançar no desenho a verdade nas mais puras das formas, pois esta é tangente à paralisia do medo de começar, ou mesmo inerentes a um estatuto de precon-

ceitos da mente, então prefiro indagar sobre a essência, numa constante sobre a verdade da aura do observado para o desenhado.

Desenhar é refletir e com isso duvidar. É por isso, um mecanismo de deslumbre sobre interrogações abundantes e respostas incertas. Estas irão estar presentes em todo o processo artístico, pois é a única coisa que podemos dar como garantida neste desenvolvimento. Apenas pretendo procurar clareza na construção de um desenho, e mesmo esse entendimento não será o mesmo no desenho seguinte, eles despertam visões diferentes, e, por isso pedem reações diversas. Estas são algumas questões que ilustram este processo de pensamento: se devemos continuar a traçar um desenho, ou passar para a página seguinte, se o desenho está terminado ou se requer mais alguma coisa, se é autêntico, se desperta alguma sensação e por isso vive por ele mesmo, ou ainda se gostamos ou não gostamos dele. É a cada decisão tomada, que se refletem em traços ou manchas, que aparece um novo modo de olhar e alteram o rumo do desenho, como John Berger explica no seu livro *Sul disegnaire*.

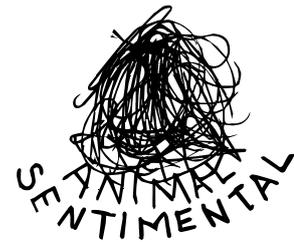
No entanto, por este curso é também célebre notar aquilo que não é riscado, como uma oferta misteriosa ao observador, visto que a ausência permanece na folha como catalisador de um espaço outro, imaginário, que envolve os traços e amplifica o cerne do assunto, e, por isso a percepção de quem vê. É também característica desta face onde tudo é visto, a facilidade da apreensão das falhas, os acertos e as hesitações, entrelaçando-se numa rede onde todas as singularidades compõem um só habitat, indissociáveis umas das outras, e necessárias ao funcionamento como um todo.

Por isso, aceitar os momentos de crise de uma forma deslumbrante é portanto, aceitar as alterações de pensamento propostas por todos os insistentes, e, indispensáveis “se’s” para o desenvolvimento desta ação, mesmo que comprometendo todo o desenho, é apenas a partir dos erros, próprio de quem aceita desafiar-se, que podemos atingir mais questões, e com isso conseguiremos continuar a desenhar, a ler, a escrever, e a observar melhor.

Maria Fradinho

REFERÊNCIAS

- BERGER, J. (2017). *Sul disegnaire*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.
KAGGE, E. (2017). *Silêncio: Na era do ruído*. S. Paulo: Objetiva.



**O ANIMAL SENTIMENTAL VIVE
OBSTINADO COM A IDEIA DE CAUSAR
IMPRESSÕES BRUTAS !!!**

W W W . J O R N A L I T S A D U C K . P T

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



**LI
DA**

FICHA TÉCNICA

Editoras: **Ana Romana, Catarina Leitão, Isabel Baraona e Susana Gaudêncio.**

Imagem Central: **Miguel Ângelo Marques**

Guardo imagens para as ver mais tarde, 2023

Print-screen do ambiente de trabalho

ISSN: **2184-884X**

Designer: **Nayara Siler** a.k.a. **Animal Sentimental**

Tiragem: 250 exemplares

Contacto: **jornal.itsaduck@gmail.com**

https://www.jornalitsaduck.pt

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto <<UIDB/05468/2020>>

*Lawrence Weiner, *Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books*, 1989. In, *Umbrella*, volume 13, n. 1, 1990.