

A poética da água: O desenho como metáfora de movimento do mar à mão

Grazielle Bruscato Portella

Designer, Docente e Investigadora. Doutora em Belas Artes (FBAUL, 2024), com especialidade em Desenho. Mestre em Tecnologias de Inteligência e Design Digital (PUCSP, 2016). Atua como Professora na EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. De 2020 a 2022, foi coordenadora executiva do projeto 5 Minutos de Desenho (FBAUL/CIEBA).

grazielleportella@gmail.com

Resumo

O mar é poderoso. O seu movimento constante, as flexões dos seus músculos aquáticos fazem uma pessoa se sentir tão impotente quanto efêmera. A partir da fenomenologia sustentada por Bachelard e Merleau-Ponty, o objetivo deste trabalho é examinar o desenho do mar ao longo da história, concentrando-nos em duas artistas contemporâneas, Vija Celmins e Joana Patrão, que demonstram a primazia, a sutileza e a complexidade do tema da água, do corpo e do tempo. Um dos sinais da predominância da efemeridade e do movimento no desenho é o lugar privilegiado ocupado pela metáfora da água e do tempo formulada por Heráclito. Com esta análise, procura-se construir uma ponte entre a filosofia e o desenho, para justificar a filiação deste último a uma poética da água. É exposta a unidade, as características estilísticas e as ligações indissolúveis entre estas artistas para demonstrar a capacidade latente do desenho para inventar maneiras de congelar o mar, enquanto fazer com que ele pareça ainda em movimento.

Palavras-chave: Mar, movimento, desenho, fenomenologia, tempo.

Abstract

The sea is powerful. Its constant movement, the flexing of its aquatic muscles make one feel as impotent as it is ephemeral. Based on the phenomenology supported by Bachelard and Merleau-Ponty, the objective of this work is to examine the drawing of the sea throughout history, focusing on two contemporary artists, Vija Celmins and Joana Patrão, who demonstrate the primacy, subtlety, and complexity of the theme of water, the body and time. One of the signs of the predominance of ephemerality and movement in drawing is the privileged place occupied by the metaphor of water and time formulated by Heráclito. With this analysis, an attempt is made to build a bridge between philosophy and drawing, to justify the affiliation of the latter to a poetics of water. The unity, the stylistic characteristics and the indissoluble links between these artists are exposed to demonstrate the latent capacity of drawing to invent ways to freeze the sea, while making it seem still in motion.

Keywords: Sea, movement, drawing, phenomenology, time.

Introdução

*Somos el tiempo. Somos la famosa
parábola de Heráclito el Oscuro.
Somos el agua, no el diamante duro,
la que se pierde, no la que reposa.*

*Somos el río y somos aquel griego
que se mira en el río. Su reflejo
cambia en el agua del cambiante espejo,
en el cristal que cambia como el fuego.*
(Borges como citado por Montoya, 2011).

O mar é poderoso. O seu movimento constante, as flexões dos seus gigantes músculos aquáticos fazem uma pessoa se sentir tão impotente quanto efêmera. Este trabalho surgiu da pergunta “o que o ato de desenhar o movimento do mar pode nos dizer sobre o tempo e o corpo?”. Esta ingênua questão foi motivada pela leitura de *A Água e os Sonhos* de Gaston Bachelard (1978) e *O Olho e o Espírito* de Merleau-Ponty (1960), obras que ajudaram a fortalecer uma intuição: o lugar privilegiado que ocupa a metáfora do mar na obra de artistas que retratam o movimento do oceano implicam que a presença incorporada é tema chave em qualquer prática de desenhar.

Panta rei os potamós (do grego πάντα ῥεῖ) é o famoso aforisma de Heráclito, traduzido como «Tudo flui como um rio». No seu entendimento o mundo era uma mudança contínua e incessante (Chauí, 2007, p. 81), e a permanência um estado de ilusão, como pode ser lido em fragmentos como em 12 “para os que entram nos mesmos rios, afluem sempre outras águas; mas do úmido exalam também os vapores”, ou em 49a: “No mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos” (Heráclito, 1973, pp. 86, 90). Na filosofia, esta célebre frase aflorou uma ideia de um constante *devenir*, em contraposição à filosofia do *ser*. A virtude da metáfora de Heráclito consiste em revelar a nossa condição: somos um rio que flui, somos o tempo, e estamos em movimento constante. Esta metáfora nos converte, de certa maneira, em descendentes simbólicos da água, mas também literais: o nosso corpo é água, temos 70% dela no nosso organismo.

A água é, naturalmente, um dos 4 elementos. Terra, ar, fogo e água foram por séculos concebidos como os blocos de construção fundamentais para as narrativas do nosso universo e da condição humana. A água está profundamente entrelaçada na nossa consciência mítica. É o elemento transitório por excelência. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio porque já na sua profundidade o ser humano tem o destino da água que corre, conforme postulou Bachelard (1978, p. 15).

A água é elemento que, por todas partes, vemos nascer e crescer. É fonte de um nascimento contínuo (Bachelard, 1978, p. 2). As suas vozes são metafóricas, a sua linguagem é uma realidade poética direta, onde os arroios e rios sonorizam com uma estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas barulhentas ensinam a cantar os pássaros e homens, a falar, a repetir, e que há continuidade entre a linguagem da água e a linguagem humana. E ao contrário, organicamente, a linguagem humana tem uma liquidez, um caudal no seu conjunto, uma água nas suas consoantes. Segundo Bachelard, esta liquidez proporciona uma excitação psíquica especial, uma excitação que faz-nos atrair por imagens da água (1996, p. 30).

A liquidez é um princípio da linguagem. Para Tania Kovats, “a água é um elemento de ligação na paisagem. [...] A água é uma escultora. Ela está constantemente moldando a terra com erosão costeira, ação glacial, rios esculpindo a terra ou sedimentos em movimento, ou simplesmente modelando uma pedra. Sempre precisamos viver perto da água” (2018). A artista inglesa elabora no livro *Drawing Water: Drawing as a Mechanism for Exploration* (2014) sobre como a linguagem do desenho comunica a nossa relação com o mar, celebrando a prática de desenhar na sua forma expandida. O livro conta com uma coleção de desenhos e escritos que tratam da prática como um mecanismo de exploração e uma ferramenta de representação. Ao desenhar o mar, nos correspondemos com a sua história milenar, com aquilo que por ela passou.

Como observou Pallasmaa, temos uma conexão com o mundo que é direta: “Nas obras artísticas, a compreensão existencial surge de nosso próprio encontro com o mundo e nosso ser-no-mundo - não é conceituada ou intelectualizada.” (2012, p. 28). O desenho acelera a percepção do gesto humano (identidade dentro do movimento), da sensibilidade e conectividade, dos limites ou ‘contornos’ que definem e separam ‘entidades’ de nós. Todo o desenho é material físico sobre uma superfície, mas essa ação, embora sempre presente como realidade material, oferece outras pistas sobre a profundidade ou a aventura da experiência vivida. Desenhar tem significados metafóricos: retirar e atrair, como tirar água de um poço ou ser puxado pela força magnética de uma onda. O desenho é a linguagem que revela o insubstancial, móvel e impermanente. Ao desenhar, espelha-se e medita-se sobre a própria vida. A água e o espelho repetem-se, como dois lados de uma mesma parábola: a água é outro espelho onde, como escreveu Bachelard, “a natureza quer se ver” (1978, p.51).

Partindo da ideia de que o desenho é um “movimento que marca a trajetória num suporte limitado” (Segui, 2010, p. 73), o objetivo deste trabalho é examinar a apresentação e representação do movimento do mar no desenho, para identificar uma ‘poética da água’. Para tal, é apresentado um percurso de artistas de diferentes épocas e continentes que refletem sobre o poder do movimento das águas como Ma Yuan (China, 1160-1225), Leonardo da Vinci (Itália, 1452-1519), Katsushika Hokusai (Japão, 1776-1849), David Hockney (Reino Unido, 1937-) e Adriana Varejão (Brasil, 1964-).

Num segundo momento, parte-se para uma análise de séries de duas artistas contemporâneas, Vija Celmins (Lituânia, 1938-) e Joana Patrão (Portugal, 1992-), procurando demonstrar a primazia, a sutileza e a complexidade que o tema do movimento, do tempo e do corpo estão incutidos no ato de desenhar o mar. Por fim, conclui-se com uma relação entre ambas artistas que reconhecem no elemento aquático elementos das próprias virtudes: uma constância, uma forma de ser, uma liberdade de ritmo, que permitem considerá-lo como a materialização do sublime e do movimento da vida mesma.

Uma dança entre o mar e a mão

A realidade do mar não bastaria para fascinar por si só aos humanos. O mar canta para eles uma canção em um pentagrama duplo, o mais alto dos quais, o mais superficial não é o mais charmoso. O canto profundo... é aquele que sempre atraiu homens em direção ao mar.

(Marie Bonaparte, como citada por Bachelard, 1978, p. 176)

O nosso sistema perceptivo resiste ao esforço e à observação imposta mas eventualmente o corpo pode se render e deixar o tempo fluir através dele. Segundo Paul Valéry, o artista "aporta o seu corpo" (como citado por Merleau-Ponty, 2017, p. 21). Ao permitir imaginar possíveis ressurgimentos e artes de perceber (Tsing, 2015), no desenho toma-se consciência das geografias escondidas em camadas profundas, movediças, e fluidas de forma intimar-nos no limiar do anonimato que se impõe em frente ao artista.

O ritmo do corpo é uma metodologia importante para este trabalho, construída sobre a tradição da fenomenologia existencial (a filosofia de Maurice Merleau-Ponty, principalmente) que é comumente usada na teoria sensorial e afetiva. Oferece ferramentas metódicas para conceituar nossa corporificação no mundo, que prevaleceu na investigação em desenho de Leonardo da Vinci ou David Hockney. A percepção não depende de um estímulo isolado, mas de um processo que engloba os diversos estímulos. Segundo o filósofo Henri Bergson, o corpo é o centro da ação, que recebe estímulos de fora e responde a essa realidade "devolvendo o movimento ao mundo" (Bergson, 1896, pp. 162-163). E para Merleau-Ponty, o corpo opera e atua num espaço que entrelaça visão e movimento. Para o filósofo, a visão está suspensa no movimento, pois "apenas se vê aquilo que se olha", implicando para já num deslocamento do olhar (2017, p. 21). Os estímulos que participam da criação de uma determinada percepção podem vir diretamente dos canais sensoriais (estímulos diretos) ou daqueles armazenados na memória. Uma imagem (ou um desenho) que promova diretamente a visão pode ativar certos estímulos (corporais ou cognitivos) armazenados na memória para além da visão.

A água carrega as memórias do nosso planeta. Essa água, que pode ter começado num oceano, num rio, numa nascente, mas depois evapora no céu, formando nuvens e depois chove na terra. Ana-Maurine Lara conceituou essa consciência ecológica como água da memória, um conhecimento incorporado das cadeias da vida em práticas espirituais crioulas. A água em movimento é complicada de desenhar porque raramente surge em formas paradas que permitem que haja tempo para observá-la e desenhá-la simultaneamente. Desenhar o mar conforma uma qualidade ligada a uma ideia de contemplação, presença e duração do ato, para capturar um movimento específico ou encontrar relações *entre* instantes. Desenhar o mar requer uma consciência do tempo e de que é impossível determinar toda a qualidade da água num só gesto. Este contínuo implica num lembrar e num esquecer que guiam o processo artístico num fluxo gestual, criando padrões que tentam retratar a efemeridade da matéria. Nas palavras de Merleau-Ponty, “imerso no visível pelo seu corpo, ele mesmo visível, o vidente não se apropria do que vê: aproxima-se apenas através do olhar, abre-se ao mundo. E, por sua vez, esse mundo, do qual faz parte, não é em si nem matéria” (2017, p. 22)

Estes padrões do mar foram explorados por artistas de diferentes épocas e continentes, que criaram motivos que resumiam os ritmos intrínsecos do mar. O *Álbum de Água* de Ma Yuan invoca esta atmosfera sutil da água. Cada onda é parte formadora e não formadora de um ritmo constante. Já as imagens do artista japonês Mori Yuzan, apresentadas no livro *Ha Bun Shu* (1919), têm uma clareza projetada e são fascinantes, mesmo sendo menos complexas do que as de Ma Yuan. Para funcionar, precisam manter a tensão entre ritmo e estrutura, comunicação de integridade estrutural e movimento constante. Essas imagens funcionaram como guia para artesãos japoneses em busca de padrões de ondas e ondulações.

O artista japonês Hokusai, por sua vez, desenhou água com destreza, sendo particularmente hábil em criar composições lineares rítmicas que capturavam a essência do equilíbrio entre a força das ondas e a espuma da água quando uma onda quebra, jogando com a violência e a delicadeza do mar. Os desenhos parecem tornar prioritário o olhar de um “eu” que observa e que não se encontra fixo, mas que se move e que, a cada posicionamento e movimento, descobre o mar - e o mundo - de outra forma. Como descreve Merleau-Ponty: “Visível e móvel, meu corpo é uma coisa entre as coisas; ele está preso no tecido do mundo e sua coesão é de uma coisa. Mas, porque ele se move e vê, ele mantém as coisas em um círculo ao seu redor” (1964, p. 273).

Desenhar o mar implica num olhar fixamente para qualquer forma que esteja tomando e, ao olhar, dividir o que está vendo em pedaços visuais gerenciáveis, para que seja possível memorizá-los. Com isso, se inventa uma maneira de congelar o movimento e, no entanto, fazer com que pareça que ainda há movimento dentro de si. Isso é algo que uma fotografia não pode fazer; pode congelar o momento, mas não pode reinventar a experiência desenvolvendo

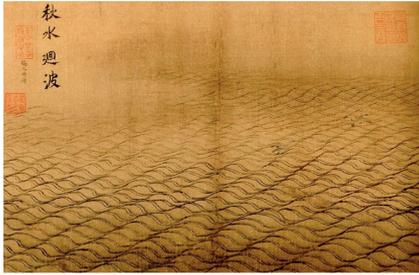


Fig. 1 - Ma Yuan (1160-1225). *Waving Surface of the Autumn Flood*, da série *Álbum de Água*. Tinta sobre seda.
Fonte: Wikipedia Creative Commons.

uma experiência equivalente. Durante o processo de desenhar, é importante continuar a olhar para a água para verificar a correspondência com a realidade do seu desenho. Como retratar o movimento constante da água é um desafio que é superado através da invenção visual.

Privilegiar um instante supõe uma presença, também uma brevidade. Um olhar fulminante e, rapidamente, abolido. Bachelard elabora que “a verdadeira realidade do tempo é o instante. A duração é apenas uma construção, sem nenhuma realidade absoluta. Ela é feita de fora pela memória, poder da imaginação por excelência, que quer sonhar e reviver, mas não compreender” (Bachelard, 1978, p. 23). Neste sentido, existe uma ideia implícita de parar o tempo no desenho que foi explorada por Leonardo da Vinci. Leonardo foi fascinado por estes instantes quase invisíveis presentes da água, e produziu vários estudos para entender o seu movimento nos mares, rios e canais na forma de *vene d’acqua* (veios de água), na superfície e no subsolo da Terra. Neles, reflete sobre a torção em movimento, criando uma linguagem gráfica baseada em curvas saltadas destes instantes, elaborando ilustrações e instruções sobre o seu próprio processo de pensamento. O princípio subjacente ao pensamento de Leonardo é o do micro e do macrocosmo: ele via o corpo humano como um “mundo menor”, espelhando as formas e funções do mundo mais amplo (Kemp, 2019).

Numa corrente mais contemporânea, o artista David Hockney criou as suas próprias linguagens gráficas sobre a água, baseadas nas suas experiências não no mar, mas em piscinas californianas, finamente trabalhadas em linha e mancha. Os desenhos, baseados na observação, capturam a cristalinidade, as suas distorções e os seus reflexos de luz de águas paradas ou em movimento. No desenho, Hockney afirma que é necessária uma presença, um “estar em um lugar por um tempo para saber exatamente quando estar lá para obter a melhor luz, qual é o melhor

ângulo, para onde se mover (...) Uma coisa importante no desenho é conseguir colocar uma figura no espaço. E cria-se espaço através do tempo” (Hockney, 2016).

Já nas obras *Azulejões* e *Cecalanto Provoca Maremoto*, duas instalações compostas por azulejos gigantes que desenhavam um turbilhão azul que evoca o mar, a artista brasileira Adriana Varejão estabelece uma ligação entre o velho e o novo mundo, separados por um oceano, estabelecendo nas suas obras, a relação entre Brasil e Portugal no período colonial. Este elemento de transição permeia a investigação artística da artista, numa provocação sobre o *devir* brasileiro. O desenho sobre a superfície do azulejo, fragmentado e caótico na sua composição, cria uma textura de movimento de ondas inesperado e inspirado de azulejos de fachadas fotografados e desenhados por ela mesma. Nota-se, na composição sinuosa, um movimento que remete a uma ideia de dança, melodia e pausa, pensada para que os olhos sigam as curvas num ritmo quase musical.

Permeia, na obra destes diferentes artistas um desvanecimento da mão pela superfície do desenho que, estável, desestabiliza, como numa dança. A prática de desenho partilha termos desta disciplina artística quando se fala de *ritmo*, *gesto*, *movimento*, *energia*, *sombra*, *nuances*, *curva*, *dinâmica*, *forma*. Nas palavras de Seguí, “desenhar é deixar traços estáveis em um suporte de movimentos corporal (...) O desenho é, portanto, o registo de



Fig. 2 - Leonardo da Vinci (1919). Studies of Turbulent Water. Fonte: Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II.

Imagem 3 - David Hockney (1978). *A Large Diver (Paper Pool 27)*. Pasta de papel colorida e prensada. 198.4 × 458.5 × 5.1 cm. Fonte: Coleção SFMOMA © David Hockney





Fig. 4 - Adriana Varejão (2004-08). *Celacanto provoca maremoto*. Óleo e gesso sobre tela, 110 cm x 110 cm cada, 184 partes.
Fonte: Inhotim © Eduardo Eckenfels.

uma dança, de uma atividade espontânea conduzido pelo corpo e pela mão de quem desenha" (2010, p. 13). Coincidentemente, o mar também se apropria destes termos da dança quando a ele nos referimos.

Neste sentido, tanto o desenho como o mar partilham uma coreografia rítmica, gestual, sensual. E em ambos, o corpo se faz presente e flui: O corpo da água, o corpo do artista. Esta experiência e esta procura implicam um tempo e um movimento, que se formaliza no gesto. Desenhar é "puro movimento, dança do conceito" (AAVV, 2007). Ao desenhar, lápis, mão, corpo, mente, emoção, imaginação, memória, criatividade, tempo e movimento são uma única entidade que vive, habita e dança. Movimento do corpo que, nas palavras de Merleau-Ponty:

"é a continuação natural e o amadurecimento de uma visão. Se diz que uma coisa que ela se move, mas é o corpo, ao contrário, que se move, o seu movimento se desenvolve. O corpo não é ignorante de si mesmo, não é cego para si mesmo, ele irradia de um si... (...) O enigma é que meu corpo é vidente e visível. Aquele que olha para todas as coisas, pode também olhar para si mesmo e então conhecer, no que vê, o 'outro lado' de seu poder de visão. O corpo vê-se ao ver, toca-se ao tocar, é visível e sensível a si mesmo." (Merleau-Ponty, 2017, p. 22)

A água é a dona da linguagem fluente, da linguagem sem choques, de linguagem contínua, de linguagem que alivia o ritmo, que dá uma matéria uniforme em ritmos diferentes (Bachelard, 1978, p. 278-279). Neste entrelaçamento, encontramos um vínculo entre o movimento sutil e tênue de ambas as práticas com a ideia de tempo, corpo e presença sobre o mar. Aqui podemos elaborar sobre duas modalidades como o desenho apresenta esta metáfora do movimento: (1) O mar como um movimento

contínuo de temporalidades e (2) O mar como consagração de um instante. No limite destas modalidades, o corpo está presente, atuando, dançando e nadando sobre a superfície onde o desenho se forma e se conforma. Vejamos como estas qualidades aparecem no trabalho de Vija Celmins e Joana Patrão.

Um mar de gestos: Vija Celmins e Joana Patrão

O trabalho da artista lituana Vija Celmins é notável por sua precisão e meticulosidade. A superfície do oceano agita-se e ondula-se com a água; as cristas e vales das ondas demandam toda a gama de valores do seu lápis. Em dezenas de desenhos onde retrata o mar, essa tensão é mapeada em uma oscilação dinâmica entre presença e ausência, com a materialidade fortemente trabalhada do desenho contrastando com a total ausência e exclusão da figura humana. (Alligood, 2009, p. 13-14).

Os seus cuidadosos e meticulosos desenhos apresentam uma ampla extensão do mar aberto. Inspirada em fotografias feitas pela própria artista, a sua imagem brinca com a ideia de que algo capturado numa pequena fração de segundos é no desenho laboriosamente copiado. Onde na fotografia está a 'falta' que acaba por prenunciar a chegada posterior do lápis de Celmins? É no *continuum* interrompido de tempo e movimento, que encontra no desenho um modo de reviver essa 'falta', endêmica ao ato de representação daquele instante que já passou e que a leva a uma própria constituição de ordem simbólica daquela experiência com um mar anónimo (Portella, 2024, p. 188). Essa falta de lugar das suas paisagens marítimas é evitada por títulos impessoais como *Untitled (Ocean)*, omitindo qualquer referência biográfica ou sentimental a essas obras. Em entrevista com a artista Jeanne Silversthone, Celmins declara que "a fotografia vem e vai muito rapidamente e que é um meio fora dela mesma" (1995, p. 42) e que o longo período que passa ao elaborar um desenho parece "capturar o tempo" (1995, p. 42).



Fig. 5 - Vija Celmins (1970). *Untitled (Ocean)*. Grafite sobre base de acrílico e papel. 36 cm × 48 cm. Fonte: Coleção MoMa © Vija Celmins. <https://www.moma.org/collection/works/37431>

O termo “fotografia” deriva do grego *phos*, que significa “luz”, e *graphis*, que significa “desenhar” – literalmente, desenhar com luz. Tanto a câmara como Celmins desenham o mar que vêem; neste caso, uma provocação entre o que é visto (em inglês é *to see*) é precisamente o mar (*the sea*). O gesto rítmico de Celmins procura traduzir obedientemente e com ternura a imagem fotográfica em grafite, que pode ser lida como suplementar, por vezes mascarando e sublinhando alguma inadequação fundamental inerente ao meio fotográfico. Ao refazer o retrato do mar, o desenho de Celmins implica atender a fotografia em toda a sua plenitude, agregar à sua hermética totalidade é marcá-la como funcionalmente inadequada no seu estado anterior: “Acredito que se há algum significado na arte, ele reside na fisicalidade de um trabalho” (Celmins, 1995, p. 42). Portanto, a artista sugere que não está tão interessada nos seus desenhos como janelas que dão para o mundo, mas que ela está apresentando suas imagens como objetos de contemplação como coisas em si.

Embora seja decididamente uma reconsideração da fotografia, a série *Untitled (Ocean)* pertence ao gênero da paisagem, antigo quanto a própria arte. No entanto, a classificação é incômoda, já que o tratamento da imagem é inteiramente sobre a superfície da água e não há linha do horizonte. Além disso, a organização tradicional da paisagem depende de planos claramente definidos, mas essa renderização é impossível devido ao ponto de vista superior, à falta de horizonte e escala (Alligood, 2009, p. 15). Ainda assim, a recessão espacial é perceptível devido às diferenças na escala das ondas, onde a ilusão de profundidade está desvinculada da perspectiva que dominou a arte ocidental por séculos. Em “*Untitled (Ocean)*” e outras paisagens com grafite, Celmins fornece essa rede de marcações sobrepostas que ilustram a profundidade e textura, aludindo diretamente à obra de Ma Yuan.

Esse tratamento distinto e quase coincidente com o movimento da superfície da água e a perspectiva, sem uma linha do horizonte a partir da qual o observador possa orientar sua posição, sugere uma conceção do sublime segundo a teoria de Burke¹. De acordo com Burke, o sublime é uma sensação de admiração misturada com medo ou terror causados por objetos grandiosos e imponentes, como a natureza. De todas as ideias de Burke sobre a vastidão, a profundidade é, para ele, o que insinua mais sentimentos de horror. A profundidade do campo de Celmins permanece, de claro, inacessível - e, portanto, possivelmente infinito. E o infinito inspira “esse tipo de horror delicioso, que é o efeito mais genuíno e o teste mais verdadeiro do sublime” (Burke, 1990, p. 67).

A vista esmagadora e impassível do mar, retratada por Celmins, certamente evoca esse sentimento, fato que a própria artista procura controlar através do tratamento dado aos limites da imagem, na brancura vazia da margem: “Porque minhas imagens tendem a continuar, como se fossem para sempre, elas precisam ser cuidadosamente terminadas” (Samantha, 2002, p. 14-15). Um movimento que cessa no papel.

Voltemo-nos agora para Joana Patrão, artista plástica que vive e trabalha no Porto. Patrão concentra-se também na paisagem, concebendo-a ao mesmo tempo como um sintoma do conflito entre natureza e cultura, e como um potencial processo de reconciliação. O seu trabalho flutua entre desenho, fotografia, vídeo, matrizes, evidências indexadas e matérias naturais à procura de uma forma de investigação mutável.

Na sua obra, Patrão questiona o ato de desenhar a fluidez do mar para exaltar tanto o instante, como a sua continuidade: “Não estou a me referir à sua aparência, mas ao seu decorrer no tempo, a sua fluidez, a sua alternância” (Patrão, 2021). Para ela, a linha é o elemento fundamental do desenho. Nela, procura identificar a linha com a onda, aproximando-se da escrita assêmica, um desenho táctil que tateia esse movimento ritmado através do gesto da mão. O desenho surge como uma forma de “escrever o tempo” e pode ser compreendido como o vestígio ou traço corporal da pessoa que desenha, ou como sua capacidade de abstração enquanto convenção exclusiva do desenho. Neste sentido, Adam Dziadek acredita que o ritmo é o caminho descobrir sinais de corporeidade em um trabalho artístico e relaciona-o à escritura: “O corpo emite ritmos e sinais, é uma fonte de vida e imortalidade. O ritmo media entre o corpo que escreve e o corpo que lê” (Dziadek, 2014, p. 24).

Joana Patrão respalda-se com frequência na técnica fotográfica, tal como Vija Celmins. Num primeiro momento, sem a câmara, ela observa a fluidez do tempo *in-situ*, seguido de um tempo fragmentado, onde recorre à captura em vídeo e à coleta de seus fotogramas. A sua prática é uma investigação constante por “elaborar pautas ou instruções através das ondas analisadas” (Patrão, 2021). Seguindo estes condicionamentos, a experiência do desenho instruído funciona de um modo próximo à experiência do desenho presencial, diferindo, contudo, no elemento desencadeador e no elemento restaurador da onda.



Fig. 6 - Vija Celmins (1977). *Untitled (Ocean)*. Grafite sobre base de acrílico e papel. 25.4 cm × 32.7 cm. Fonte: Coleção SFMoma © Vija Celmins. https://www.sfmoma.org/artist/Vija_Celmins/



Fig. 7 - Joana Patrão (2016-2019).
Diários - mar composto. Impressões
 a preto e branco sobre acetato, 612
 desenhos, 237 x 378 cm. Da série
Diários - um mar diário (2015-...), série
 de diários, caneta sobre papel. Fonte:
 Cortesia da artista © Joana Patrão.

No trabalho/exercício denominado *Diários - um mar diário* (2015), a artista desenha o mar ao longo de uma centena de dias, condensando a passagem de tempo, associando a transitoriedade da água à transitoriedade dos dias, a fluidez e mutabilidade encontram-se nas variações da linha, a imensidão potencial na acumulação de desenhos. Os seus desenhos exploram as possibilidades de marcas direcionais, desenhadas com tinta e pincel. Nele, existem vários aspetos que a artista procura controlar ao mesmo tempo, onde o agrupamento de marcas para atingir vários valores tonais para marcar energia, forma e direção. O processo de Patrão fragmenta-se, expande-se, para depois conformar um novo mar que não para ou fixa-se, mas está sempre em movimento. A artista procura, nas suas próprias palavras, “formular a capacidade do desenho de lidar com o movimento ondulatório, seja no exercício de identificação mais direta com a linha, seja na criação de um mecanismo para a sua origem e manutenção” (Patrão, 2021).

Por fim, a sua ‘poética da água’ não deveria se reduzir à soma de obras cujo elemento dominante é o mar. Joana Patrão encontra, na ondulação da areia, uma relação intrínseca com aquela estabelecida pelas águas oceânicas que a cobrem. A performance *O sopro fóssil* (2022) faz uma reflexão sobre a formação do lioz, remetendo a uma ameaça de aquecimento e subida das águas do mar, por outro a sua fossilização remonta à última grande extinção em massa. Nas palavras da artista “nesta mudança de lugar, longe dessa paisagem, mas seguindo a mesma consciência, a instalação transforma-se, a sua forma desfaz-se, e os fósseis desintegram-se. Aqui, já não temos a pedra, o tempo contido, mas a aridez, a areia seca que remonta a um mar longínquo, a areia de contagem do tempo e a areia que apaga as pegadas, apaga os vestígios, a areia do esquecimento” (Patrão, 2022).

Remetendo traços estilísticos evocados por Hockney ou Hokusai, o seu desenho expande para o chão, e propaga-se pelo espaço numa dinâmica tanto especulativa (de reflexão e reflexo) como



Fig. 8 - Joana Patrão (2022). *O sopra fósil*. Instalação: desenho com areia e goma arábica, areia sobre chapa de alumínio, 122 x 231 cm. Fonte: Cortesia da artista © Joana Patrão.

frágil e efêmera. O tempo carrega significados que se movimentam para além do presente: “Desde a pedra formada no mar ou a areia desfeita por este, testemunhamos um tempo que nos ultrapassa: o tempo geológico, de sedimentação e o tempo de erosão, inapreensível, inevitável” (Patrão, 2022).

Considerações finais

*Me muero, es lo más simple...
El río va al mar,
El mar es origen,
Y la Parca se escampa
Tras la puerta,
Esperándote.*

(Freidel, como citado por Montoya, 2011)

Neste artigo, exemplificou-se como a dança entre o mar e a mão pode ser explorada através do desenho em diferentes artistas, épocas e continentes. Para aprofundar nesta elaboração sobre as modalidades de apresentação do movimento do mar, foram expostas as características estilísticas e as ligações indissolúveis entre duas artistas contemporâneas: Vija Celmins e Joana Patrão. Ambas, de distintas maneiras, demonstram a capacidade latente do olhar no desenho para inventar maneiras de congelar o movimento e, no entanto, fazer com que pareça que ainda haja movimento dentro de si.

Um dos sinais da predominância do tema da efemeridade e do movimento para ambas desenhadoras é o lugar privilegiado ocupado pela metáfora do mar e do tempo formulada

por Heráclito no início deste artigo. Com esta análise, procurou-se justificar a filiação do desenho a uma poética da água. A intimidade é dada forma pelo desenho, que se concentra na relação ou interconexão entre da experiência estética, como expressada pela noção de reciprocidade de Merleau-Ponty entre o eu/corpo e o mundo, neste caso particular, o mar: "O meu corpo é feito da mesma carne que o mundo... esta carne do meu corpo é compartilhada com o mundo" e "a carne (do mundo e minha) é uma textura que retorna e conforma a si mesma" (Merleau-Ponty & Lefort, 1964, pp. 248 e 146). E, em termos heraclitianos, após desenhar o mar, nem a artista nem a água são as mesmas, apenas encontram-se pelo caminho.

Ambas as artistas trabalham com séries, revisitando o tema em comum do mar, uma e outra vez, com a intenção de construir uma ponte entre o olhar e o fazer, num fluxo de presença e percepção que se move e as move. Os desenhos expostos formam uma meditação sobre as linguagens de apresentação do mar, representado como um fenômeno natural que obedece a padrões, mas ainda assim é irrepetível. A paciência e delicadeza no processo de construção do desenho podem parecer desalinhadas com as expectativas habituais de arte mais recentes, mas a presença de intimidade e fisicalidade humana é necessária na neutralização crescente do nosso espaço social, globalizado e acelerado. Os seus desenhos capturam as características da água, os reflexos variáveis, a transparência e a ondulação. Acima de tudo, eles vão além das capacidades de captura do tempo da fotografia - técnica a que ambas artistas recorrem e integram à prática de desenho, tal como Adriana Varejão -, reinventando a experiência contemplativa de olhar (*to see*) o movimento ondulatório do mar (*the sea*).

Para concluir, a experiência fotográfica mantém abertos os instantes que o empurrar do tempo volta a fechar em seguida, destruindo a sua invasão ou a metamorfose. O desenho, pelo contrário, "faz visíveis" estes tempos contínuos (Merleau-Ponty, 2017, p. 60), como um cavalo que tem um corpo que se faz presente com um pé em cada instante. Se a fotografia trata de "visões instantâneas, atitudes instáveis que petrificam o movimento para sempre" (Rodin, 1911, p. 86), o desenho "não procura o exterior do movimento, e sim as suas cifras secretas" (Merleau-Ponty, 2017, p. 60), provando, uma e outra vez, a verdade do desenho que mostra que o tempo não para, e sim flui, acelera, acalma-se, mas não espera.

Notas

¹ O sublime como categoria estética foi teorizado (e conseqüentemente revisado) longamente. Este texto as considera como fontes fundamentais para seu argumento: Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Oxford e Nova York: Oxford University Press, 1990); Immanuel Kant, *A Crítica do Julgamento* (Nova York: Hafner Publishing Company, 1951); Jean-François Lyotard, *Lições sobre a analítica do sublime*, trad. Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 1994).

Bibliografia

- AAV (2007). *La Representación de la Representación*. Ed.Cátedra.
- Alligood, D. (2006). Photograph, presence and physicality in the work of Vija Celmins. [Dissertação de Mestrado, Harvard University]. Disponível em: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/alligood_dustin_c_200905_ma.pdf
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (1896). *Matéria e Memória*. Martins Fontes.
- Burke, E. (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press.
- Celmins, V & Silverthorne, J. (1995). Vija Celmins in Conversation with Jeanne Silverthorne. Parkett 44. <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5f7e2ddc28995a2e3ebd5022/1602104803096/Celmins+Vija+conversation+Parkett+44.pdf>
- Chauí, M. (2007). *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Companhia das Letras.
- Dziadek, A. (2014). *Projekt krytyki somatycznej*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich. Trad. Marta Stańczyk.
- Heráclito (1973). *Os Pré-Socráticos: Heráclito (Coleção Os Pensadores)*. Abril Cultural, p. 85-97.
- Hockney, D. & Gayford, M. (2016, Sep. 26). *David Hockney on what turns a picture into a masterpiece*. The Guardian. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/26/david-hockney-what-turns-a-picture-into-a-masterpiece>
- Kemp, M. (2019). *Leonardo da Vinci's laboratory: studies in flow*. Nature. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d41586-019-02144-z>
- Kovats, T. (2014). *Drawing Water: Drawing as a Mechanism for Exploration*. Fruitmarket Gallery
- Kovats, T & Bright, R. (2018). *Mediating between Nature and Self*. Interalia Magazine. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.interaliomag.org/interviews/tania-kovats/>
- Lebowitz, J. (2020). *Somewhere between Distance and Intimacy: Vija Celmins in California 1962-1981*. CUNY Academic Works. [Dissertação de Mestrado, CUNY Hunter College]. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/546
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.

- Merleau-Ponty, M. (2017). *El ojo y el espíritu*. Editorial Trota.
- Montoya, J. (2011). Borges ante el río de Heráclito. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*. 4(1), pp. 3-24.
- Pallasmaa, J. (2012). *The Eyes of the Skin*. Wiley-Academy.
- Patrão, J. (2020). *Como desenhar o mar: a linha enquanto vestígio de um movimento ondulatório*. 5 minutos de Desenho. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://5md.belasartes.ulisboa.pt/2020/11/30/joana-patrao/>
- Patrão, J. (2022). *O sopra fósil*. Porfolio de Joana Patrão. [Consult. 2023-02-07] Disponível em: <https://www.joanapatrao.com/o-sopro-fossil>
- Portella, G. (2024). Vija Celmins: O mar como metáfora da transitoriedade. Em *Slow Drawing: Desenho para uma via contemplativa*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa].
- Rodin, A. (1911). *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*. Bernard Grasset.
- Samantha, R. (2002). *The Prints of Vija Celmins*. The Metropolitan Museum of Art/ Yale University Press.
- Segui, J. (2010). *Ser dibujo*. Maireia Libros.
- Tsing, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
- Varejão, A. (2008). Galeria Adriana Varejão. *Inhotim*. [Online]. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-adriana-varejao/>