UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

DA PRESENÇA DO DESENHO NA PINTURA

A Linha Transformadora

Jorge Nuno Pais Leal

Orientador: Prof. Doutor Manuel Gantes Gonçalves da Costa

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Desenho

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

DA PRESENÇA DO DESENHO NA PINTURA
A Linha Transformadora

Jorge Nuno Pais Leal

Orientador: Prof. Doutor Manuel Gantes Gonçalves da Costa

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Desenho

Júri:
Presidente:
Doutor António Pedro Ferreira Marques, Professor Associado com Agregação e Diretor da Área de Desenho da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (nomeado por Despacho do Senhor Vice-Reitor, datado de 28 de março de 2017, no uso de competências delegadas).
Vogais:
- Doutor António José Olaio Correia de Carvalho, Professor Auxiliar Agregado do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (1º arguente);
- Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (2º arguente);
- Doutor António Pedro Cabral dos Santos, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;
- Doutora Luísa D'Orey Capucho Arruda, Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor António de Oriol Pena Vazão e Trindade, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Manuel Gantes Gonçalves da Costa, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientador).

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Jorge Nuno Pais Leal, declaro que a tese de doutoramento intitulada "*Da Presença do Desenho na Pintura: A Linha Transformadora*", é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Lisboa, 6 de dezembro de 2017

RESUMO

O desenho é entendido como o meio de expressão fundacional da atividade artística e como a ferramenta mais eficaz de aceder à representação. A situação paradoxal de desenho e pintura permanecerem como atividades taxonomicamente diferentes, uma vez que existem aproximações através da práxis ao mesmo tempo que subsistem como ações descritas como distintas, exige uma revisão teórica a partir da prática artística no contexto da prática de ateliê. O desfasamento entre desenho e pintura, estimula a procura de uma alteração de procedimentos no interior do projeto artístico. No território da figuração, universo em que se desenvolve o projeto artístico, é necessário encontrar um elemento que permita essa aproximação. Questiona-se a relação do desenho com a pintura tendo por base três ideias principais: a relação entre tipologias de desenho e pintura, o protagonismo do desenho no interior do trabalho hierarquizado estabelecido pelas práticas históricas de pintura e a participação visual do desenho no resultado final da pintura. Considera-se o desenho pertencente a uma tradição que se torna operativa pela sua reavaliação, através do trabalho em ateliê, com potencial para reconfigurar o território da pintura. O suporte como primeiro elemento distintivo das duas práticas é pensado como um território contínuo através da ação que lhe é sobreposta. Nesse sentido, o caráter modesto do papel serve de modelo e condiciona o trabalho sobre tela que se torna materialmente rarefeito. A linha é compreendida como um elemento que habita o desenho e a pintura através de expressões gráficas distintas, embora através da intervenção do pincel se possa encontrar uma configuração comum às duas práticas. Neste caso, as características do material e do suporte deixam de ser relevantes na classificação de uma obra como desenho ou pintura, passando essa função a ser atribuída ao elemento gráfico que os constrói, neste caso a linha desenhada com pincel. Ao utilizar a linha como elemento de construção da pintura esta transforma-se potencialmente numa entidade híbrida, que é necessário entender como campo alargado de pensamento sobre a prática do desenho.

Palavras-Chave:

Desenho, Pintura, Linha, Transformação, Processo

ABSTRACT

Drawing is understood as a means of foundational expression of artistic activity and as the most effective tool to access the representation. The paradoxical situation of drawing and painting remaining as taxonomically diferent activities, since there are approximations by practice while subsisting as actions described differently, requires a theoretical review from within the artistic practice in the context of studio practice. The gap between drawing and painting, stimulates demand for a change of procedures within the art project. In the territory of figuration, universe in which the artistic project is developed, it is necessary to find an element that allows this approach. The connection between drawing and painting is questioned based on three main ideas: the relationship between drawing typologies and painting, drawing protagonism within the hierarchical work established by historical practices of painting, and visual participation of drawing in the finished painting. Drawing is considered as belonging to a tradition which becomes active through its reassessment by working in the studio with the potential to reconfigure the territory of painting. In this case the support, as the first distinctive feature of the two practices, is thought of as a continuous territory through the action that is developed on it. In this sense, the modest character of the paper works as a model for the work on canvas that becomes materially rarefied. The line is understood as an element that inhabits the drawing and painting using different graphic expressions. It is understood that through the intervention of brush you can find a common configuration for both practices. The characteristics of the material and support are no longer relevant in the classification of a work as drawing or as painting, this function being assigned to the graphic element that builds the representation, in this case the line drawn with a brush. By using the line as painting's building element it becomes potentially a hybrid entity, which is necessary to understand as an extended field of drawing practice.

Key Words:

Drawing, Painting, Line, Transformation, Process

AGRADECIMENTOS

Ao professor Manuel San-Payo pela disponibilidade inicial.

À professora Luísa Arruda pela disponibilidade e pelo apoio continuado.

À professora Margarida Calado pela disponibilidade e sugestões.

Ao professor Manuel Gantes pela disponibilidade total, pelo apoio continuado, pela paciência e pela orientação.

Aos meus pais pelo apoio incondicional.

À Guiomar por me fazer pensar nestes assuntos há mais de vinte anos.

À Iana por tudo.

Aos amigos por entenderem as ausências.

ÍNDICE

Prólogo.....13

1ª PARTE - DA RELAÇÃO DO DESENHO COM A PINTURA

1.1 - Introdução.....19

1.2 - A Presença do Desenho na Pintura ao Longo da História.....32

1.2.1 - Paleolítico - O Desenho como Registo.....34

1.2.2 - Egito - O Desenho como Regra.....39

1.2.3 - China - O Desenho como Pintura.....45

1.2.4 - Itália - O Desenho Sistematizado.....51

1.2.5 - 1874 a 1970 - O Desenho entre Nenúfares e Banda Desenhada.....58

1.3 - O Desenho como Tema da Pintura.....65

1.4 - Desenho Latente e Desenho Visível.....72

1.4.1 - Linha.....72

1.4.2 - Mancha.....88

1.4.3 - Grelha.....94

1.4.4 - Hesitação.....99

1.5 - Conclusões.....103

2ª PARTE - CASOS DE ESTUDO

2.1 - Introdução.....105

2.2 - Claude Monet - A Pintura como Ação de Desenho.....107

2.3 - Paul Cézanne - A Pintura Construída com o Desenho.....111

2.4 - Vincent van Gogh - A Pintura Informada pelo Desenho.....115

2.5 - Henri Matisse - A Pintura como Campo de Experimentação do Desenho.....118

2.6 - Alberto Giacometti - A Pintura como Prolongamento do Desenho.....123

2.7 - Philip Guston - A Pintura Renovada pelo Desenho.....132

2.8 - Conclusões.....137

3ª PARTE - PROJETO ARTÍSTICO

3.1 - Introdução.....139

3.2 - Descrição.....140

3.3 - Conclusões.....186

Epílogo.....189

Fontes das Imagens.....190

Bibliografia Selecionada.....197

Abreviaturas utilizadas: a.C. (antes de Cristo), AP (antes do presente), c. (circa), coord. (coordenador), coords. (coordenadores), ed. (editor), eds. (editores), et al. (restantes autores), dir. (direção), n. (nascimento), n.p. (não paginado), s.d. (sem data), sec. (século), s.l. (sem local).

DA PRESENÇA DO DESENHO NA PINTURA

A Linha Transformadora

Prólogo

O presente texto deve a sua origem a questões surgidas no decorrer das sessões de trabalho em contexto de ateliê, conjugadas com um sentimento de pertença a uma genealogia de artistas que era necessário compreender mais aprofundadamente. A relação entre desenho e pintura proposta pretende-se holística, apesar de se focar exclusivamente no universo da figuração, a partir de uma leitura contínua da história de arte sem atender a distâncias geográficas ou temporais. Esta investigação revela um posicionamento pessoal que se pretende extrapolável para um âmbito geral e apropriável pela academia e comunidade artística. No momento em que se deu início à reflexão sobre a presença do desenho na pintura ao longo da história, começou-se a entender que este "era simultaneamente considerado como fundacional e periférico, central e marginal"[1] no contexto das práticas artísticas e discursos académicos. Esta oscilação estimulou a vontade de mapear os momentos em que o desenho encontra uma valorização contextualizada na prática da pintura. Acreditando na omnipresença transversal do desenho como ferramenta de pensamento através das suas manifestações gráficas, tendo presente a dicotomia entre ser essencial como ferramenta de pensamento e ser secundarizado por estar associado à preparação da pintura, parecia paradoxal que nos discursos sobre pintura se pudesse secundarizar a sua prática num desaproveitamento disfuncional[2].

Este é essencialmente um texto sobre o ato de fazer, uma vez que se pretende desenvolver um discurso sobre os pontos de contacto entre a construção do desenho e da pintura, quer a partir da análise de exemplos históricos quer a partir do desenvolvimento do projeto artístico. É igualmente sobre os elementos que constituem as imagens e não sobre o seu conteúdo, sobre a sua materialidade e não sobre o que é descrito, ou seja, pretende-se compreender a representação através do desenho e da

---

[1] "(...) regarded as both foundational and peripheral, central and marginal." (tradução do autor). BUTLER, Cornelia H., *Afterimage: Drawing Through Process*, pág. 31.

[2] DEXTER, Emma, *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* pág. 8. Para Vittorio Imbriani (1840-1886) o desenho (esboço) revela o pensamento do artista de um modo mais claro do que a pintura acabada. *Critica d'Arte e Prose Narrative* in HARRISON, Charles, WOOD, Paul e GAIGER, Jason, *Art in Theory 1815-1900*, pág. 545.

pintura, a partir da sua realização desconsiderando a sua narrativa interna[3]. Para esse efeito o elemento linha[4] assume um protagonismo central em toda a argumentação, uma vez que se acredita que constitui a possibilidade de aproximar desenho e pintura, assim como de resolver as questões fulcrais relacionadas com o projeto artístico. Este texto pretende ser uma pesquisa onde se estabelece uma pertença a um grupo de artistas que entendem e representam o mundo através da linguagem abstrata da linha.

Dois raciocínios enquadraram o interesse em entender as causas que levam o desenho a ter uma presença intermitente como elemento visualmente participativo na pintura. Plínio, o Velho (23-79) descreve o grau de naturalismo alcançado pelos pintores gregos, ao referir o episódio das uvas pintadas por Zeuxis (séc. V a.C.) que os pássaros tentavam comer[5], estando implícito que esse era o objetivo máximo a alcançar pelos artistas. A importância e valorização da semelhança como objetivo da representação pictórica está na base da disputa entre o pensamento platónico e aristotélico[6]. Platão (c. 428-427-348/347 a.C.) opõe-se à pintura uma vez que as imagens são enganosas, não mais do que aparências, correspondendo apenas a uma parte da realidade, ou seja, a verdade só poderia residir na ideia abstrata[7]. Aristóteles (384-322 a.C.) entende que a *mimesis* é parte fundamental do processo de entendimento do mundo, que é através de uma aproximação pelas imagens que se chega ao seu conhecimento[8]. Parece-nos válido pensar o conceito abstrato platónico associado à imitação aristotélica como modo de localizar o desenho entre pensamento e produção de imagem, ou seja, como uma imagem intelectualizada que propõe uma alternativa à *mimesis*[9]. Leon Battista Alberti

---

[3] Lee Ufan (n. 1936) refere que "o mundo existe no intervalo entre o pincel, a tela, a tinta e a mão, elementos que se atraem ou repelem, e não no significado da pintura." - "(...) the world exists in the interval between the brush, the canvas, the paint and the hand, elements whitch attract or repel each other, rather than in the meaning of painting." (tradução do autor). MYERS, Terry, *Painting, Documents in Contemporary Art*, pág. 65.
No mesmo sentido Frank Stella (n. 1936) escreveu que "Há dois problemas em pintura. Um é descobrir o que a pintura é e o outro é descobrir como se faz." - "There are two problems in painting. One is to find out what painting is and the other is to find out how to make a painting." (tradução do autor). *Pratt Institute Lecture* in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory 1900-2000*, pág. 820.

[4] Utilizamos linha como sinónimo de traço. CABEZAS, Lino in GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*, pág. 411.

[5] PLÍNIO, o Velho, *Natural History: Books 33-35*, pág. 309-311.

[6] BELL, Julian, *What is Painting? Representation and Modern Art*, pág. 13-15.

[7] PLATÃO, *A República*, livro X, pág. 452 e 455.

[8] ARISTÓTELES, *Poética*, pág. 39-40, 42 e 96.

[9] DIAS, Fernando Rosa, *Representação: Fonte Inesgotável de Polémica e Práxis*, pág. 100; GOODMAN, Nelson, *Language of Art*, pág. 31.

(1404-1472) ao descrever circunscrição como um desenho que é essencial na definição do representado mas não é desejável que seja visível na pintura acabada, "uma vez que a presença de linhas iria assemelhar-se a fissuras na superfície da pintura"[10] afastando-se de uma abordagem naturalista, assume a linha como um inconveniente para a pintura. As considerações de Alberti são especialmente interessantes por serem contrárias à integração da linha, uma vez que se pretende considerar a possibilidade de abrir a pintura à presença do desenho através da combinação entre ideia e representação, ou seja, cruzar a abstração da linha com a cor sem comprometer a representação. Nesse sentido, a visibilidade da linha é central em todo este raciocínio, uma vez que protagoniza pensamento com presença gráfica ao mesmo tempo que garante a representação. Interessa-nos sobretudo a ideia de Ernst Gombrich (1909-2001) da representação como uma substituição da realidade[11], possível através da gramática da linha e do desenho.

O segundo argumento é proposto por David Hockney (n. 1937) que coloca a possibilidade de utilização de ajudas óticas pelos artistas ao longo da história, questionando o seu efeito na valorização das imagens de caráter realista[12]. Se até ao século XVI a pintura estava muito alicerçada no desenho, através do uso da linha como elemento que permitia definir previamente as composições, entre o século XVII e XVIII o seu caráter tornou-se pictórico[13] valorizando-se um realismo que pretendia captar os mais ínfimos pormenores. A importância da proposta de Hockney reside no facto de estabelecer uma exigência na observação crítica da pintura, uma obrigação de rigor como produtor de objetos artísticos e uma necessidade de entender a sua construção e elementos constituintes. Por outro lado permitiu o questionamento sobre o projeto artístico, uma vez que o projetor digital estava a ser utilizado como ferramenta de trabalho, anulando a necessidade de recurso ao desenho como ferramenta de trabalho.

---

[10] "Circumscription is simply the recording of the outlines, and if it is done with a very visible line, they will look in the painting, (...) like cracks" (tradução do autor) ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, pág. 65.

[11] GOMBRICH, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, pág. 9.

[12] HOCKNEY, David, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, pág. 12.

[13] WOLFFLIN, Heinrich, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, pág. 18.

A importância destes dois argumentos residiu na identificação dos elementos-chave que permitiram balizar de um modo claro os objetivos deste texto. Por um lado a dicotomia entre pintura e linha, por outro o realismo como objetivo e uma visão crítica sobre a produção de imagens. Quando Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) escreveu que "o desenho inclui três quartos e meio do que constitui a pintura"[14] não considerou que a linha pudesse também reivindicar a cor como sendo da sua responsabilidade, ou seja, que esta pudesse acumular funções tanto descritivas como tonais, ocupando o pequeno território ainda disponível para a ação da cor. David Rosand (1938-2014) enfatiza a importância do desenho ao dizer que nele, especificamente na linha, está a ideia e a estrutura da representação que a cor se limita a mascarar[15]. Como veremos, será vantajoso ter presente a possibilidade de a linha colorida como referência na relação que pretendemos estabelecer. Se, como definiu Giorgio Vasari (1511-1574), "na pintura, as linhas são úteis de várias formas"[16], podemos considerar a sua utilidade não só para a representação ou como ferramenta preparatória mas também como elemento transformador.

Este texto pretende reagir a uma relativamente escassa literatura que relaciona desenho e pintura a partir do processo de realização de ambos, ou seja, que estabeleça aproximações que possam dissolver fronteiras conceptuais a partir desses elementos comuns. Encontram-se obras que falam dessa relação posicionando o desenho maioritariamente como peça preparatória[17] e sem explorar a aproximação processual, material e visual com a pintura. A ambição deste texto é a de propor a reunião de alguma informação escrita e visual que permita contribuir para a construção de uma discussão mais alargada sobre a relação do desenho e da pintura, tendo como referência a práxis como confluência possível. Por outro lado, consideramos oportuno que este tipo de abordagem tenha origem na reflexão ocorrida no interior de um projeto artístico,

---

[14] "Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture." (tradução do autor). DELABORDE, Henri, *Ingres, sa Vie, ses Travaux, sa Doctrine, d'aprés les Notes Manuscrites et les Lettres du Maitre*, pág. 123.

[15] ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, pág. 5.

[16] "In Painting, the lines are of service in many ways (...)." (tradução do autor) VASARI, Giorgio, *On Technique*, pág. 207.

[17] Referimo-nos a obras como BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, ROSENBERG, Pierre, *From Drawing to Painting: Poussin, Watteau, Fragonard, David, and Ingres* ou McEWEN, John, *Paula Rego: Behind the Scenes*.

uma vez que a prática em contexto de ateliê permite indagar a natureza do que se faz a partir da exploração material e visual. Seria útil, como modelo futuro generalizado, que parcerias entre artistas e teóricos fossem uma realidade corrente, uma vez que a combinação entre as duas vertentes da investigação em arte poderia contribuir para a construção de discursos mais abrangentes e estimulantes.

A redação deste texto colocou uma dúvida inicial sobre a validade de escrever a partir de uma produção artística própria, ou se esse facto poderia pôr em causa a natureza do trabalho feito em ateliê. Estas questões foram ultrapassadas a partir de duas referências que acompanharam toda a investigação. Foi essencial ter presente a diferença entre desenho de investigação e investigação sobre desenho, uma vez que se complementam embora atuem em partes diferentes de uma pesquisa desta natureza[18]. Por outro lado, James Elkins (n. 1955) estabelece um modelo de doutoramento em artes que considera o texto como clarificador do projeto artístico e o trabalho de ateliê como aferidor da investigação teórica[19]. No caso deste texto, a investigação teórica aconteceu em simultâneo com a produção de desenho e pintura de investigação no contexto do projeto artístico, numa relação orgânica de interdependência total. Num sentido lato, este texto funciona como um diário que evidencia o caráter rizomático de todo o processo, ou seja, texto e projeto artístico acontecem como consequência um do outro sendo indissociáveis no seu conteúdo.

O texto está dividido em três partes com o objetivo de atribuir maior clareza à organização dos conteúdos. Na primeira parte relacionamos os conceitos que permitem explicitar o elo entre desenho e pintura que se pretende estabelecer, através de uma leitura histórica transversal. Na segunda parte analisamos as obras de seis artistas com a intenção de aprofundar os canais comunicantes identificados na primeira parte entre desenho e pintura. Na terceira parte descrevemos a evolução do projeto artístico estabelecendo as pontes com os capítulos precedentes.

---

[18] GARNER, Steve, *Writing on Drawing, Essays on Drawing Practice and Research*, pág. 16.

[19] ELKINS, James, *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, pág. 147-156.

1ª PARTE - DA RELAÇÃO DO DESENHO COM A PINTURA

1.1 - Introdução

O paradoxo entre as linhas que se desenham e o facto de não existirem na natureza está presente no pensamento sobre desenho desde Leonardo da Vinci (1452-1519)[20]. Quando olhamos um horizonte, uma cornija de um edifício, o caule de uma flor, uma ruga na pele ou um tecido estampado conseguimos identificar a presença de linhas no que nos rodeia. Essas linhas incentivam o ato de desenhar porque se torna óbvia a utilização de linhas para as representar, ou seja, a linha desenhada duplica a linha observada na realidade. Por outro lado, desenham-se linhas como solução gráfica onde não existem linhas na realidade como nas silhuetas de objetos, nas zonas de encontro entre superfícies ou delimitação de zonas de sombra. A linha funciona, deste modo, como um tradutor gráfico da realidade, que permite representar e comunicar uma imagem através de uma linguagem codificada que se assume como universalmente legível, em tudo semelhante a uma caligrafia[21], ou como referiu Antoine Étex (1808-1888), "desenhar é escrever em todas as línguas e para todos os olhos"[22]. A linha é assumida como recurso gráfico acessível que resolve, ou pelo menos tenta fazê-lo, os problemas levantados pela representação. Quando Jacques Voiart (1756-1842) escreveu que "o desenho é a escrita do pintor, não existindo outro modo de determinar os contornos apesar de não existirem linhas na natureza"[23], confirma a inevitabilidade de a linha ser o elemento de base de toda a representação. A linha funciona, deste modo, como clarificadora, uma vez que a tradução da realidade através de contornos afasta da

---

[20] KEMP, Martin, *Leonardo on Painting*, pág. 88; DELACROIX, Eugène, *Journal 1822*-1863, pág. 199; RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 1; GOLDSTEIN, Nathan, *The Art of Responsive Drawing*, pág. 45; ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, pág. 26; PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 90 e 426; MONTES, Carlos *Las Lecciones del Dibujo*, pág. 499.

[21] RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 11 e 13; RAWSON, Philip, *Seeing Through Drawing*, pág. 10.

[22] "Dessiner, c'est écrire dans toutes les langues, c'est écrire pour tous les yeux." (tradução do autor). Antoine Étex citado em CASSAGNE, Armand, *Guide de La Nature Chez Soi*, pág. vii.

[23] "(...) le dessin: c'est l'écriture du peintre. Il n'y a point de lignes dans la nature, mais il n'existe que cette manière d'en déterminer les contours (...)." (tradução do autor). VOIART, Jacques Philippe, *Entretiens Sur la Théorie de la Peinture*, pág. 38.

representação todos os elementos que tornam a realidade confusa[24]. Deanna Petherbridge (n. 1939) acrescenta que "o desenho subverte a realidade porque, mesmo quando utiliza a linguagem da verosimilhança, a linha mantém o seu caráter abstrato"[25]. No mesmo sentido, William Peck (1830-1892) define desenho como um tateamento visual que se traduz num registo linear abstrato[26]. Albrecht Dürer (1471-1528) referiu o termo *gwalt* como uma demonstração de génio associada à produção de linhas no contexto do desenho, linhas essas que demonstram a capacidade do artista em produzir uma vasta gramática visual[27]. Essa variedade está relacionada com a capacidade de traduzir o maior número de movimentos da mão em sinais gráficos, isto é, essa quantidade é uma demonstração da visão ginasticada pela ação das mãos, uma vez que eles traduzem a complexidade do universo observado[28]. Interessa, deste modo, considerar a linha como uma tradução gráfica de um movimento da mão, punho, braço e, em alguns casos, de todo o corpo[29]. O desenho como registo expressivo desse movimento[30], descreve, de igual modo, o tempo de execução através das diferentes marcas que evidenciam as velocidades associadas a esse registo. Neste sentido, o desenho é, antes de qualquer intenção representativa, um diário da ação de desenhar. O desenho, para além da representação, pode então ser entendido como a combinação entre linguagem visual codificada e registo temporal visível nas marcas sobre o suporte[31].

A linha relaciona-se com a necessidade primordial de registar o que se observa, fazendo do desenho uma ação equivalente a um pensamento com uma tradução gráfica[32], que permite um entendimento mais profundo da realidade[33]. A sua

---

[24] BATESON, Gregory, *Why do Things Have Outlines?* in *Steps to an Ecology of Mind*, pág. 37-42.

[25] "Drawing, (...), is subversive of reality, even when it uses he languages of verisimilitude, because a line is an abstraction (...)." (tradução do autor). PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 426.

[26] PECK, William, *Dessins Egyptiens*, pág. 13.

[27] Albrecht Dürer citado in GARNER, Steve, *Writing on Drawing, Essays on Drawing Practice and Research*, pág. 61-62.

[28] FOCILLON, Henri, *Élogue de la Main*, pág. 3, 6 e 8; ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou De l'Éducation*, pág. 169.

[29] NANCY, Jean-Luc, *Le Plaisir au Dessin*, pág. 123.

[30] MATISSE, Henri, *Escritos e Reflexões Sobre Arte*, pág. 56.

[31] GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Las Lecciones del Dibujo*, pág. 49.

[32] Bruce Nauman citado em GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Las Lecciones del Dibujo*, pág. 33.

[33] SERRA, Richard, *Writings/Interviews*, pág. 58.

configuração está relacionada com o material de registo e com a individualidade de quem a realiza através do seu caráter autográfico[34]. A prática diária de desenho, herdeira de Apeles (séc. IV a.C.), descrita e fixada como axioma por Plínio, de "nunca deixar passar um dia sem desenhar uma linha"[35], reconhece que essa é a ação primordial que deverá sempre existir no interior de qualquer projeto artístico. Esta prática diária constitui simultaneamente método e obsessão decorrente da ideia de que o desenho tem como origem "uma compulsão"[36] que resulta numa "incontinência gráfica"[37], semelhante ao "impulso de falar"[38]. O desenho é valorizado como atividade dentro de uma metodologia de trabalho e como sinal saudável de uma pulsão artística, ou seja, a produção de linhas responde ao mais elementar desejo de desenho, ao mesmo tempo que corresponde à mais acessível forma de representação através de um contorno[39]. Podemos assumir que a linha, na sequência de uma presença historicamente contínua, é a manifestação principal do desenho, seja em que material for. Acima de tudo, o desenho permite aceder ao universo de um modo mais claro, sendo que a função deste ou da linha não é a de duplicar o que se vê mas a de interpretar e propor uma alternativa visual[40].

Interessa-nos a possibilidade de representar a realidade filtrada através do desenho e da pintura. Por representação referimo-nos ao ato de traduzir graficamente o que vemos tendo como resultado dessa ação uma imagem. Esta tradução da realidade observável não pretende ter um caráter naturalista, no sentido em que não procura obter resultados visuais ilusionistas ou de aproximação a uma linguagem fotográfica. Considera-se, deste modo, o desenho como um recurso gráfico que permite representar um objeto através de marcas lineares que podem assumir vários modos (linha contínua ou descontínua, mancha a partir de acumulação ou sobreposição de linhas, linha que evolui para mancha pelo aumento de espessura). Ao considerar o desenho deste modo

---

[34] Basta pensar no relato sobre o diálogo através de linhas desenhadas entre Apeles e Protogenes (séc. IV a.C.). PLÍNIO, o Velho, *Natural History: Books 33-35*, pág. 321-323.

[35] "Nulla dies sine linea" (tradução do autor). PLÍNIO, o Velho, *Natural History: Books 33-35*, pág. 323.

[36] NANCY, Jean-Luc, *Le Plaisir au Dessin*, pág. 25; BERGER, John, *Berger on Drawing*, pág. 98.

[37] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 45 e 216.

[38] NICOLAIDES, Kimon, *The Natural Way to Draw - A Working Plan for Art Study*, pág. xiv.

[39] HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, pág. 99.

[40] DAVIES, Jo e DUFF, Leo, *Drawing: The Process*, pág. 2.

estamos conscientemente a relacioná-lo com o gesto que o realiza. A semelhança do gesto é importante no sentido de permitir identificar a ferramenta que pode produzir uma linha sobre papel ou tela de modo indiferenciado. Apesar das caraterísticas específicas relacionadas com a tinta que se pretende trabalhar, o pincel é identificado como a ferramenta comum ao desenho e pintura, que pode permitir uma aproximação entre ambos através da sua capacidade de produzir linhas.

Plínio é pouco elucidativo quanto ao início do desenho e da pintura, uma vez que o seu texto se refere a ambas as práticas artísticas[41]. A referência de Quintiliano (35-100) sobre a circunscrição da sombra lançada sobre o chão[42] é omissa quanto à sua aplicabilidade. A falta de clareza destes textos poderia levar-nos a assumir como evidentes as relações de proximidade entre desenho e pintura, uma vez que existe, pelo menos, uma progressão natural do primeiro para a segunda. Em última análise, a lenda da filha de Butades[43] confirma uma confluência de esforços e não uma separação etimológica e processual. Beverly Schreiber Jacoby (n. 1950) define desenho como a marcação de linhas sobre uma qualquer superfície, onde a manipulação da linha e suas diferentes intensidades são valorizadas em detrimento da cor[44]. A definição, apesar de abrangente, não define materiais ou suportes exclusivos do desenho. Existe, deste modo, margem operativa para considerar que as manifestações podem ser indistintas e contaminantes. Em primeiro lugar, a linha surge como o elemento gráfico que incorpora em si o conceito de desenho, podendo-se inferir daqui que ponto e mancha são acontecimentos gráficos que surgem, respetivamente, de uma linha prematuramente interrompida ou de um acumular de linhas, ou seja, ao existir linha existe desenho. Em segundo lugar, o desenho não está limitado a um suporte específico, ou seja, não existe uma superfície que seja condição obrigatória para a classificação enquanto desenho. Por último, a cor não é um atributo específico do desenho embora não esteja excluída da sua ação, ou seja, a linha é assumida maioritariamente como uma entidade com uma cor indeterminada. Esta indefinição é útil por permitir considerar a linha como um elemento

[41] PLÍNIO, o Velho, *Natural History: Books 33-35*, pág. 271-273.

[42] QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, volume X, pág. 278-279.

[43] PLÍNIO, o Velho, *Natural History: Books 33-35*, pág. 373.

[44] TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 212-213.

com cor, no sentido de criar uma via de pensamento que possibilita mais um canal comunicante com a pintura.

Sabemos de antemão, a partir da bibliografia de referência, que o suporte constitui uma indefinição no estabelecimento de ambas as práticas. O desenho pode acontecer num suporte tradicionalmente associado à pintura e vice-versa, embora se mantenham vigentes as associações desenho-papel e pintura-tela como referentes genéricos e universalmente aceites[45]. Se o suporte é uma caraterística que não suscita questões fraturantes o mesmo não acontece quanto ao material com que é realizado o desenho ou a pintura. O raciocínio vigente estabelece que materiais secos (lápis, carvão, grafite, pastel) são do campo de ação do desenho e que os materiais líquidos são da pintura. Mas esta separação é de imediato posta em causa quando se consideram os desenhos realizados com aparo ou caneta, sendo assumidos sem hesitação como pertencendo ao universo do desenho[46]. Do mesmo modo, verifica-se a denominação inconsistente de desenho ou pintura a pastel seco consoante o trabalho seja respetivamente mais linear e esboçado ou mais tonal e descritivo. Se as definições estabelecidas nas obras de referência são incapazes de propor uma base estável e universal, surge a necessidade de encontrar um modo de contornar esta situação para construir um discurso que se pretenda assente em conceitos claros e extensíveis a ambos os campos. O recurso natural para este fim é o de, a partir da prática de ateliê, tentar encontrar o elo de ligação que procuramos. Pensamos então, como ponto de partida para o raciocínio, nos desenhos feitos com tinta da China sobre papel realizados no contexto do projeto artístico. A tinta da China no ocidente é associada à prática do desenho, enquanto no oriente a associam à caligrafia e pintura[47]. No entanto, tal como Henri Matisse (1869-1954), também podemos desenhar com tinta da China utilizando um pincel chinês, manuseando-o como um ocidental. Surge aqui a possibilidade de extrapolar para um cenário comum ao desenho e pintura a partir das pinturas chinesas (fig. 1, pág. 24) e desenhos realizados no ateliê (fig. 2, pág. 24), pondo a hipótese de o

[45] JACOBY, Beverly Schreiber in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 212; McHENRY, Robert (ed.), *The New Encyclopædia Britannica*, volume 17, pág. 462 e volume 25, pág. 318.

[46] Temos como referência os desenhos com linha e aguada de Nicolas Poussain (1594-1665), Claude Lorain (1600-1682), Rembrandt (1606-1669), Vincent van Gogh (1853-1890) ou Henri Matisse (1869-1954).

[47] WINTER, John in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 15, pág. 849-855; CRANE, Walter, *Line and Form*, pág. 10.



1 - Zhu Da, *Guarda-Rios sobre uma Folha de Lótus*, séc. XVII, tinta da China sobre papel, 31,7x27,5 cm



2 - *Pássaro*, 2016, tinta da China sobre papel, 45x30 cm

pincel, ainda que utilizado de uma forma diferente, poder ser um dos elementos comuns que procuramos identificar, uma vez que os artistas chineses o utilizam simultaneamente para a escrita e pintura[48]. Se considerarmos que um desenho realizado com pincel, utilizando tinta como material de registo, pode potencialmente pertencer simultaneamente ao universo do desenho e da pintura[49], temos uma base de pensamento que nos permite considerar a possibilidade de um território ambíguo onde se podem dissolver as fronteiras históricas ainda existentes. Este raciocínio pretende ser uma aproximação à prática por meio de uma análise prévia dos conceitos que a possam tornar possível.

Segundo Maurice Denis (1870-1943) "a pintura é uma superfície plana coberta com cores organizadas de um determinado modo"[50]. Esta definição permite a sua apropriação como um princípio de descrição suscetível de ser expandido. *The Dictionary of Art* não estabelece sequer uma definição para pintura, enquanto na *The New Encyclopædia Britannica* a linha é incluída como um dos seus elementos

[48] BRIESSEN, Fritz van, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*, pág. 32.

[49] RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 68-69.

[50] "Se rappeler qu'un tableau (...) est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées." (tradução do autor). DENIS, Maurice, *Définition du Néo-Tradicionisme* in *Théories 1890-1910*, pág. 1.

constituintes[51]. Deste modo, uma representação linear feita com tinta de óleo sobre tela pode ser considerada ao mesmo tempo desenho e pintura porque cumpre os critérios definidos por ambos. A linha funciona deste modo como elemento comum entre as duas realidades. Esta capacidade de pertencer a dois universos permite ao desenho uma relação ambígua com a pintura, uma vez que a sua presença pode ser evidente ou participar na sua construção sem que o resultado final assim o revele. Hubert Damisch (n. 1928), através de um posicionamento singular, valoriza a participação visual do desenho na pintura, afirmando que "uma pintura não terá sequer estatuto analítico sem que o desenho esteja *sob* a cor, transparecendo através dela, ou que a própria cor se transforme em desenho."[52] Para este autor a pintura é subsidiária da ação do desenho, uma vez que é este que tem a capacidade de lhe dar estrutura através do pensamento com visibilidade gráfica, invertendo as relações de força tradicionais. Do mesmo modo, Thomas Couture (1815-1879) e Charles Blanc (1813-1882) consideram que o desenho é o verdadeiro responsável pela fixação das formas e ideias, secundarizando a intervenção da cor.[53] Estes autores identificam o enaltecimento da cor que revela um entendimento superficial da pintura e uma valorização de questões marginais em detrimento de uma verdadeira compreensão dos problemas da pintura. Apesar da aproximação entre desenho e pintura não constituir um discurso novo, nas publicações recentes, que apresentam uma panorâmica sobre a produção da pintura e do desenho contemporâneos[54], a separação ainda existe. O desenho permanece quase exclusivamente associado ao suporte papel que o identifica como tal, enquanto a pintura abrange tudo o resto. No entanto, verifica-se que o desenho está presente de modo transversal na pintura, mesmo quando não se refere esse facto, quer através do constante recurso do seu vocabulário quer pela sua capacidade de resolução de problemas de representação. O elogio do desenho como ferramenta de pensamento gráfico, desde a

---

[51] McHENRY, Robert (ed.), *The New Encyclopædia Britannica*, volume 25, pág. 318-319.

[52] "(...) une peinture n'aura pas même statut analytique selon que le dessin se trouvera *sous* la couleur, qu'il transparaîtra à travers elle, ou encorre que la couleur elle-même se voudra dessin (...)." (tradução do autor). DAMISCH, Hubert, *Fenêtre Jaune Cadmium ou les Dessous de la Peinture*, pág. 266.

[53] Thomas Couture, *Méthode et Entretiens d'Atelier* (1867) e Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, (1867) in HARRISON, Charles, WOOD, Paul e GAIGER, Jason, *Art in Theory 1815-1900*, pág. 615 e 625, respetivamente.

[54] Independentemente da agenda específica dos autores, é veiculada uma visão sobre a produção de desenho e pintura que, localizada geográfica, histórica e ideologicamente, é assimilada como universal. SCHWABSKY, Barry, *Vitamin P*; SCHWABSKY, Barry, *Vitamin P2*, DEXTER, Emma, *Vitamin D*; GODFREY, Tony e ZAYA, Octavio, *Vitamin D2*; GODFREY, Tony, *Painting Today.*

tratadística renascentista até aos textos contemporâneos, coloca-o numa posição insubstituível como participante num processo de pensamento que pode, entre outros resultados, contribuir para repensar e construir um projeto de pintura.

No *The Dictionary of Art*, Beverly Jacoby é omissa no que respeita à fixação de uma definição de linha[55]. De igual modo a *The New Encyclopædia Britannica* remete a sua definição como associada às práticas do desenho e da pintura[56]. A linha surge, então, subsidiária de uma ação e, se quisermos, como uma manifestação do desenho e da pintura. Podemos considerar como estabelecido que o desenho é o território para a manifestação e expressão da linha. Assim sendo, interessa verificar se a linha poderá ter na pintura uma presença semelhante à que se verifica no campo do desenho. Consideramos, neste caso, pintura como matéria e processo porque são esses aspetos que nos interessam relacionar no sentido de estabelecer canais comunicantes com o desenho. Como matéria da pintura assume-se a tinta com as suas caraterísticas associadas: viscosidade, transparência e velocidade. Como processo considera-se o ato de fazer, no sentido da realização da pintura através da ação do pincel, como o segundo tópico necessário ao relacionamento com o desenho. A questão essencial neste raciocínio prende-se com o estabelecimento de elementos que possam ser identificados como presentes nas duas práticas e de que modo a linha pode protagonizar essa aproximação. Pensemos na possibilidade de descrever tonal e volumetricamente sem recorrer às técnicas tradicionais da pintura. A linha pode conter indicações de luz ou sombra através da variação da sua intensidade[57]. O contorno tem a capacidade de descrever volumetrias sem que seja necessário introduzir outra informação para além da diferença de intensidade e espessura das linhas[58]. A modelação com tramas de linhas pode descrever valor, volume e sombra, negando por completo qualquer desejo naturalista[59]. Se a linha obtém esses resultados no desenho, deverá ser possível alcançar

---

[55] JACOBY, Beverly Schreiber in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 212.

[56] McHENRY, Robert (ed.), *The New Encyclopædia Britannica*, volume 17, pág. 460 e volume 25, pág. 318-319.

[57] HALE, Robert Beverly, 1964. *Drawing Lessons from the Great Masters*, pág. 64.

[58] NICOLAIDES, Kimon, *The Natural Way to Draw - A Working Plan for Art Study*, pág. 12; MATISSE, Henri, *Escritos e Reflexões sobre Arte*, pág. 149-150; MASLEN, Mick e SOUTHERN, Jack, *Drawing Projects, an Exploration of the Language of Drawing*, pág. 238; GOLDSTEIN, Nathan, *The Art of Responsive Drawing*, pág. 74.

[59] BOUTEREAU, C., *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur ou Traité Théorique et Practique de L'Art du Dessin*, pág. 344-345.

na pintura um resultado equivalente através dos materiais que lhe são próprios. O argumento que estamos a tentar estabelecer relaciona-se com o binómio linha e pincel, ou seja, linha desenhada com pincel como hipótese de trabalho para testar a aproximação entre desenho e pintura.

Importa considerar um aspeto fundamental para o entendimento dos objetivos deste texto e do respetivo projeto artístico. Referimo-nos ao inacabado do desenho e da pintura como estado final e como estética associada à prática de ambos. A obra incompleta ocorreu em todas as épocas no sentido em que sempre existiram trabalhos abandonados pelos seus executantes. Basta pensar nas pinturas paleolíticas ou egípcias[60] para verificarmos que o inacabado, na sua expressão involuntária, faz parte do contexto da produção artística desde as suas primeiras manifestações. É, por isso, importante entender os antecedentes históricos do inacabado como estado possível de uma obra de arte que se assume como terminada, assim como os fatores que permitiram a sua reavaliação e reapropriação de modo a que se tornasse recorrente e transversal nas práticas artísticas. A importância que reconhecemos no inacabado, sobretudo como estado final da pintura, relaciona-se com a possibilidade de aceder à sua construção e, consequentemente, permitir ao desenho revelar-se como elemento integrado visualmente na pintura.

O desenho, na grande maioria dos casos, e especificamente no desenho que nos concerne, socorre-se da capacidade do observador em completar a informação disponibilizada pela representação[61]. O esboço ou desenho rápido contém a informação suficiente à compreensão da imagem, embora exija uma participação por parte de quem o olha, para que os dados omitidos possam ser acrescentados mentalmente[62], criando a possibilidade de múltiplos desenhos e representações em simultâneo, tantos como o número de observadores. Nesses casos assume-se que "presentes as ideias, o pincel

---

[60] Ver capítulos 1.2.1 e 1.2.2 respetivamente.

[61] ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, pág. 16.

[62] MASSIRONI, Manfredo, 1982. *Ver Pelo Desenho: Aspectos Técnicos, Cognitivos,* Comunicativos, pág. 92; GÓMEZ MOLINA, Juan José in GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*, pág. 17; SPEED, Harold, *The Practice and Science of Drawing*, II Drawing, n. p.

pode poupar desempenho[63]" como demonstração de contenção por parte de quem desenha. O estado de incompletude do desenho está associado à velocidade de execução, ao virtuosismo artístico de com poucos traços ser capaz de transmitir uma ideia visual e ao registo de uma ideia que poderá ser desenvolvida mais tarde, ou seja, a sua relação com o inacabado é natural e faz parte da sua prática.

Esta possibilidade de comunicação através da representação incompleta é extensível ao universo da pintura. No entanto, a incompletude da pintura funciona a dois níveis: o inacabado da representação e o inacabado da execução. São estes dois estados da pintura que permitem que o desenho e, em última análise, a linha sejam visíveis e participativos da sua lógica visual. Interessa considerar o inacabado como execução interrompida por permitir a observação da pintura em construção. A pintura interrompida funciona como uma abertura involuntária que nos dá acesso ao seu esqueleto. Deste modo conseguimos, a olho nu, observar os vários elementos que permitiram a progressão do ato de pintar. Interessa-nos em particular ver o desenho, através de diversas manifestações, a participar nessa construção. Técnicas atuais permitem a observação indireta[64], embora desse modo se percam as qualidades materiais e cromáticas do desenho. O inacabado permite o acesso direto a esses desenhos que, finalizada a pintura, perderiam a possibilidade de participar dessa narrativa específica sobre o fazer da pintura. Esta observação direta permite evitar especulações em torno da execução baseadas apenas em registos escritos ou espetográficos. Observar diretamente um esquisso egípcio do Novo Império ou uma *sinopia* renascentista permite-nos uma visão abrangente e materialmente mais rica.

É interessante considerar que o inacabado pode ser a expressão da derrota do pintor face à execução da pintura, quando esta leva ao esgotamento mental e físico, não

---

[63] "Idea present, brush may be spared performance" (tradução do autor). Embora a citação se refira ao uso do pincel na arte oriental, a ideia é extrapolável para qualquer pincel e contexto. Mai-Mai Sze (1909-1992) citada in GOMBRICH, E. H., *Art and Ilusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, pág. 175.

[64] Referimo-nos a observações através de raio-X, ultra-violeta e infra-vermelho. TITE, M. S., WHITE, Raymond e DUFFETT, Michael in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 30, pág. 392-395; BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 25-28.

permitindo mais nenhuma intervenção[65]. A impossibilidade de encontrar um fim para a pintura pode ser o resultado de uma incapacidade intelectual face a um determinado repto ou uma consequência de um desinteresse pontual. O final de carreira está associado, de um modo geral, a uma liberdade expressiva que advém de uma capacidade de utilizar as experiências e conhecimentos acumulados conjugada com uma ausência de constrangimentos que assentam numa situação de alguém que já não tem de provar a sua relevância artística nem depende de uma legitimação por parte de terceiros. Por outro lado, pode ocorrer uma deterioração das capacidades motoras e visuais que impossibilitam que o trabalho continue a ser concretizado da mesma forma[66].

A aceitação do incompleto como possibilidade de acabamento, pelo menos como o entendemos na contemporaneidade, surge reavaliado durante o século XVIII, potenciado pela popularidade dos escritos de Winckelmann (1717-1768), onde era promovida a reapreciação dos clássicos através do fragmento, como metáfora da estética idealizada a partir das estátuas greco-romanas incompletas[67]. No entanto, interessa compreender os antecedentes e as consequências dessa formulação. Plínio refere-se às qualidades dos trabalhos deixados inacabados por permitirem ver desenhos preliminares, que permitem o acesso ao raciocínio do artista assim como à técnica e construção da pintura, condições que incitam a relação emocional com a obra uma vez que, simultaneamente, se lamenta que a morte tenha impedido a conclusão da pintura dando lugar à especulação sobre a sua hipotética conclusão[68]. Ao falar de Apeles refere a importância da decisão de saber parar, ou seja, não trabalhar a obra ao ponto de destruir a sua espontaneidade e consequente integridade[69]. Por último, Plínio relata que as assinaturas gregas indicavam que a pintura "estava a ser realizada por" em vez de "feita por", dando lugar a uma leitura sobre a humildade do artista que considera que

---

[65] Luc Tuymans (n. 1958), na entrevista concedida a Nicholas Cullinan (n. 1977), tece comentários sobre o trabalho impor a derrota física, sobre o equilíbrio entre o inacabado e o que se considera um trabalho acabado e, finalmente, sobre trabalhar demasiado uma pintura ao ponto de a destruir. BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 256.

[66] CLARK, Kenneth, *The Artist Grows Old*, pág. 77-90.

[67] WINCKELMANN, Johann Joachim, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*, pág. 2 e 149; JONHSON, Paul, *Art: A New History*, pág. 450; BARKAN, Leonard, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, pág. 2 e 119.

[68] PLÍNIO, o Velho, *Natural History: Books 33-35*, pág. 367.

[69] PLÍNIO, o Velho, *Natural History: Books 33-35*, pág. 321.

toda a obra está incompleta e é passível de ser melhorada[70]. Na Itália do século XV, através de releituras de Plínio[71] e contributos de Vasari[72], a ideia do inacabado como trabalho incompleto ou abandonado, *non finito*[73], passa a existir como opção estética através do crescente gosto amador e colecionista pela espontaneidade dos esboços, associado a uma crescente apreciação das qualidades do desenho rápido e sucinto como demonstração de excelência artística[74]. Por outro lado, o inacabado associado à prática do ensino do desenho nas academias, a partir das esculturas incompletas da antiguidade clássica, valida o fragmento como uma possibilidade de apresentação do todo através de uma referência ao parcial[75].

Em França, a partir do século XIX, o inacabado torna-se uma estética que tenta trazer o estado de incompletude para o nível de um acabamento possível e aceitável como proposta pictórica universal[76]. O trabalho é dado como terminado quando já não existe nada a acrescentar por parte do artista, o que evidencia a diferença entre conclusão e acabamento[77]. O inacabado permite uma participação por parte do observador na conclusão da obra, uma vez que cada visualização corresponde a uma representação personalizável a partir do que está sugerido. Após a segunda guerra mundial, tendo como pano de fundo a destruição do pós-guerra como metáfora, o

---

[70] Referência a uma carta de Plínio, o Velho ao imperador Titus (39-81) que serviu de prefácio à sua *História Natural*. McHAM, Sarah Blake, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, pág. 183-184.

[71] Petrarca (1304-1374) estudou a *História Natural* de Plínio, o Velho contribuindo para a sua divulgação e imposição como texto de referência. McHAM, Sarah Blake, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, pág. 59.

[72] Embora Vasari se refira especificamente ao inacabado das esculturas, a introdução do tema é importante como início de discussão teórica, embora o inacabado fosse ainda negativamente associado ao resultado de um abandono de um projeto por parte do artista (Leonardo começava constantemente um trabalho sem terminar o que tinha iniciado anteriormente) ou de falta de acabamento (Miguel Ângelo era acusado de não terminar as esculturas). VASARI, Giorgio, *The Lives of the Artists*, pág. 455; VASARI, Giorgio, *Vasari On Technique*, pág. 145.

[73] BAMBACH, Carmen in BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 31.

[74] BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 13-14, 18-19, 21 e 23; CABEZAS, Lino in GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Las Lecciones del Dibujo*, pág.296.

[75] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 238; BARKAN, Leonard, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, pág. 9.

[76] Esta aceitação foi progressiva como se verifica no texto de Honoré de Balzac (1799-1850) de 1831, *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu*, onde se reconhece o incómodo do autor, que espelha a perplexidade geral, face à possibilidade de o inacabado poder vir alguma vez a ser inteligível para além do personagem Frenhofer, ou seja, que uma nova ordem estética deixe de ser exclusiva das alucinações particulares dos artistas.

[77] Matisse, numa entrevista a Tériade (1897-1983), refere a impossibilidade de acabamento por não fazer parte das suas preocupações plásticas. MATISSE, Henri, *Escritos e Reflexões Sobre Arte*, pág. 87.

inacabado encontra uma nova concretização através da ideia do fragmentado e do incompleto, como consequência de uma ação de transformação contínua da obra de arte[78]. A aceleração da vida quotidiana impede a conclusão de qualquer projeto, dando lugar à valorização do esboço, resultando numa nova práxis que assume o início e consequente negação de desenvolvimento e conclusão como norma[79]. Neste sentido, Alberto Giacometti (1901-1966) vem demonstrar que o processo de construção da pintura em sessões contínuas pode constituir o objetivo do trabalho, e não a procura e apresentação de um resultado final[80]. O século XX confirma definitivamente a convenção do inacabado, herdeira do século precedente, encontrando uma validade no estado de *work in progress* que se torna condição essencial para a contextualização da obra de arte, inserida num universo fraturado e em permanente estado de mutação.

Em último lugar é útil referir um interveniente que afeta profundamente a prática da pintura na contemporaneidade, e que tem raízes históricas como referimos no prólogo. No seu texto de 2005, Jerry Saltz (n. 1951) propunha banir, durante um período de quarenta e oito meses, a produção de pintura que recorresse à reprodução de imagens por meio de projetor como uma possibilidade de rejuvenescimento da sua práxis[81]. Esse texto reconhecia a pintura como refém de ajudas óticas que tornavam a sua expressão monótona e previsível, por se reconhecer um mesmo procedimento na sua realização e uma uniformidade na aproximação à linguagem da imagem fotográfica. Esta homogeneidade identificada por Saltz, tinha como resultado imagens em que o desenho existia, quando muito, na definição de silhuetas de um desenho prévio feito sobre o suporte da pintura. O projetor era simultaneamente responsável pela uniformização das imagens produzidas, assim como pela menor presença do desenho na pintura através do esvaziamento da sua função tradicional. A leitura deste texto foi de extrema importância para esta reflexão, ao mencionar os problemas previamente identificados no trabalho de ateliê, uma vez que o projetor funcionava como acelerador de trabalho ao tornar desnecessárias algumas etapas preparatórias. Curiosamente, como iremos descrever na

---

[78] BAUM, Kelly in BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 207-208.

[79] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 28.

[80] LORD, James, *A Giacometti Portrait*, pág. 10-11.

[81] *The Richter Resolution* in MYERS, Terry, *Painting, Documents in Contemporary Art*, pág. 183.

terceira parte, o projetor permitiu, numa fase inicial do projeto artístico, integrar o desenho na pintura através da sua projeção sobre a tela, método que foi abandonado, no decorrer do processo de trabalho, em favor de uma pintura realizada sem qualquer ajuda ótica ou mecânica.

Estabelecemos a possibilidade de o desenho ter a capacidade de transformar a pintura numa outra manifestação de desenho. Esta hipótese de trabalho assenta na conjugação de determinados pressupostos que constroem uma plataforma viável para que essa metamorfose possa ocorrer. O incompleto como execução interrompida ou opção estética é o universo onde esta aproximação poderá ocorrer com maior eficácia, através de uma rarefação do suporte como superfície menos preenchida. A presença do desenho na pintura é entendida como possível através da linha como manifestação visual da ação do pincel. A linha é assumida como uma entidade maleável na sua configuração e cor. A utilização da tinta de óleo permite que a linha se torne um elemento materialmente associado à pintura. A pintura construída sem ajudas óticas permite uma manifestação da linha mais expressiva, uma vez que aumenta as possibilidades da sua participação, desde o primeiro esquisso até à última fase do trabalho.

1.2 - A Presença do Desenho na Pintura ao Longo da História

Este capítulo pretende identificar períodos históricos onde a relação do desenho com a pintura se assume próxima e onde se encontram propostas que constituem um repositório disponível para apropriações. É importante ter em conta que a procura de uma genealogia artística tem igualmente como objetivo estabelecer uma base que permita desenvolver a componente prática. Deste modo pretendem-se analisar produções artísticas, ocorridas em determinado território geográfico ou meio cultural específico, em que se lhes reconhece uma coerência formal. Como iremos verificar o tempo em que ocorreram pode considerar um intervalo de 150 anos ou de 30.000 anos. A desigualdade entre os intervalos de tempo advém da aceleração estética provocada pelas inovações técnicas e culturais que produzem uma aparente caducidade das práticas

artísticas. Importa estabelecer precisamente o que une os vários tempos no sentido de estabelecer quer a existência de vasos comunicantes quer a validade das propostas como base de trabalho para a contemporaneidade. O facto de identificarmos tempos descontínuos e espaços geográficos distantes produtores de pintura, permite entender que o desenho é resiliente e reaparece sempre que o contexto o permite.

Iremos verificar que a configuração assim como a construção da linha irão encontrar manifestações renovadas ao longo da história. A qualidade do suporte onde se desenvolve a representação obriga a linha a adaptar-se às suas caraterísticas materiais (porosidade, rugosidade, friabilidade, rigidez) e físicas (dimensão, localização). A velocidade de execução da linha está dependente do suporte, uma vez que este define qual o melhor material de registo face às suas caraterísticas. Este ponto é importante uma vez que a linha vai encontrar modos de se configurar, como consequência da relação entre os materiais de registo e os suportes disponíveis numa determinada localização geográfica e temporal. Com a especialização dos materiais de registo e dos suportes, como superfícies dedicadas ao desenho e à pintura, irá ser progressivamente facilitada a execução da linha, sendo que o gesto a ela associado encontrará uma relação mais direta com o pensamento. Ou seja, entre o pensar em desenhar uma linha e a marcação efetiva dessa linha será encontrada uma quase simultaneidade que advém de relações facilitadas entre material de registo e suporte. Por outro lado, a linha desenvolve um número crescente de configurações, progressivamente mais complexas, que a mantém como elemento essencial à pintura, permitindo-lhe uma função de relevância atualizada no estabelecimento de relações entre pintura e desenho.

1.2.1 - Paleolítico - O Desenho como Registo

No conjunto heterogéneo da arte paleolítica[82] interessa-nos a produção ocorrida no território europeu[83] que se desenvolveu a partir da representação do observável[84] utilizando como suporte físico as paredes e tetos das cavernas[85]. Esta opção prende-se com o facto de se reconhecerem essas manifestações como as primeiras que iniciam a sequência de produtores de imagens que questionam a relação entre desenho e pintura através da sua prática[86]. Essas representações são de caráter descritivo, na maioria dos casos da fauna local, alcançando graus de verosimilhança com resultados gráficos bastante heterogéneos dos quais os exemplos de Altamira[87], Pech Merle[88], Lascaux[89] e Chauvet[90] são os mais completos e complexos nas suas propostas. No período de tempo onde consideramos que ocorreram as propostas mais interessantes, a representação encontrou soluções gráficas que denunciam uma preocupação fundamental em relação à capacidade do desenho e pintura constituírem um reflexo de uma análise interiorizada do que foi observado. Estas representações aparentam ter sido realizadas sem um referente direto, ou seja, não existe indicação de uma presença dos animais, vivos ou

---

[82] Para este estudo consideram-se as manifestações ocorridas no Paleolítico entre c. 32.000 e 12.000 anos AP (Antes do Presente). Segundo datação por radiocarbono (carbono 14) assume-se 1 de Janeiro de 1950 como ano zero de referência. GAMBLE, Clive in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 25, pág. 472; BRÉZILLON, Michel, *Dictionnaire de la Préhistoire*, pág. 59, 83-84.

[83] Nos restantes continentes as manifestações eram maioritariamente realizadas em objetos móveis, dado o caráter nómada dessas comunidades, sendo que peças de madeira ou símiles a uma tela são inexistentes como artefacto. Por outro lado, as representações nestes objetos perecíveis ou nas grutas que se conhecem são de caráter esquemático e simbólico, estando mais próximas do universo das artes decorativas, não apresentando a mesma sofisticação gráfica das manifestações europeias, para além de não fazerem parte do contínuo que procuramos estabelecer.

[84] Antes do Paleolítico as representações eram esquemáticas assumindo, maioritariamente, o caráter de símbolos genéricos não refletindo uma descrição particularizada.

[85] A sua localização protegida dos elementos permitiu a sua conservação.

[86] De um modo inconsciente neste caso, mas com um potencial tal que nos permite partir do seu legado para estabelecer uma relação de continuidade.

[87] Descoberta em 1868 e explorada em 1876 e 1879 por Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), as suas pinturas foram realizadas entre c. 16.000 e 14.000 anos AP. BAHN, Paul G. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 1, pág. 688.

[88] Descoberta em 1922, as suas pinturas foram realizadas entre c. 22.000 e 12.000 anos AP. BAHN, Paul G. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 24, pág. 310.

[89] Descoberta em 1940, as suas pinturas foram realizadas em c. 17.000 anos AP. BAHN, Paul G. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 18, pág. 806.

[90] Descoberta em 1994, as suas pinturas foram realizadas entre c. 32.000 e 30.000 anos AP. CHAUVET, Jean-Marie, DESCHAMPS, Eliette Brunel e HILLAIRE, Christian, *La Grotte Chauvet*, pág. 114; CLOTTES, Jean, *Return to Chauvet Cave*, pág. 32.

mortos, dentro das grutas como modo de ter acesso aos modelos a representar[91]. Este facto é relevante uma vez que, tendo sido a representação executada de memória, demonstra uma capacidade de retenção mental de pormenores e atitudes de grande maturidade intelectual. Não chegaram até nós artefactos que confirmem a produção de desenhos com pigmento sólido ou com pigmento diluído em suporte móvel, como acontece com a técnica de incisão sobre ossos de que temos inúmeros exemplos. Esse facto pode advir da não conservação desses elementos mais perecíveis ou da sua inexistência como suporte para a representação. A descoberta de um desenho móvel deste tipo traria uma leitura diferente sobre a relação com as representações parietais, uma vez que indicaria o seu ensaio num suporte não definitivo e uma relação com uma outra escala de representação. No entanto, tanto quanto sabemos o suporte contínuo parede e teto é o território simultâneo único, quer do ensaio quer da proposta final.

Na arte parietal e zenital paleolítica não há separação entre desenho e pintura, o suporte é o mesmo assim como os materiais de registo. O material riscador varia entre o sólido e o líquido, podendo coexistir, embora a representação não sofra, de um modo geral, qualquer alteração quanto ao tratamento dos temas. Existe uma necessidade de representação, como forma de entendimento do universo, que encontra no suporte parede e teto, uma vez que não existe uma demarcação distinta entre superfície vertical e horizontal no interior das grutas, o território disponível que permite ao desenho experimentar uma variedade de escalas que o põem à prova nas suas soluções gráficas. A dimensão da representação adapta-se ao tamanho da parede disponível, existindo em geral maior pormenorização nas representações de maior escala. A noção de composição é trabalhada a partir da disponibilidade da superfície e da acumulação de registos. Nestas produções não existe a preocupação com a composição do plano porque a superfície da parede não tem os limites estabelecidos de uma tela ou lanço de parede de igreja. Em substituição desse entendimento, o desenho e a pintura adaptam-se ao espaço disponível e aproveitam as qualidades volumétricas das paredes como auxiliar da representação[92]. A relação entre as várias figuras pode ser desconexa ou formar

[91] Nos casos em que as grutas desempenham a função acumulada de habitação, como é o caso de Altamira, não é de todo impossível que um animal pudesse ser transportado para o seu interior. No entanto, devido ao difícil acesso da maior parte das grutas e das suas entradas esta possibilidade é remota. UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 110-112.

[92] RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 39.

grupos em termos de escala e narrativa. A parede funciona como um palimpsesto onde cada elemento participa de um modo simultaneamente independente e em diálogo com as outras representações. A acumulação de desenhos ocorre por vizinhança de elementos ou por uma sobreposição parcial ou total de representações[93]. Uma vez feita uma marca sobre a pedra, especialmente com os materiais de registo líquidos, a sua correção ou apagamento é praticamente impossível uma vez que muitas das paredes apresentam caraterísticas de porosidade que facilitam a absorção imediata dos pigmentos[94]. Esta qualidade do suporte explica a existência de hesitações e sobreposição de linhas e representações que procuram uma definição da forma através de uma acumulação gráfica de sinais. Esta simultaneidade, entre representações hesitantes e desenhos plenamente realizados, permite pensar estas superfícies do mesmo modo que as páginas de um diário gráfico. Existe um aproveitamento pontual dos volumes existentes nas grutas quando sugerem uma forma ou a ajudam a representar[95], num processo semelhante ao descrito por Leonardo com as manchas de salitre[96], demonstrando uma atenção ao suporte que faz do desenho que nele é inscrito uma antecipação da instalação que seria abordada apenas a partir do século XX a partir de pressupostos semelhantes[97]. É evidente que estas imagens refletem uma preocupação com determinados temas que o desenho permitia, de alguma forma, entender através do domínio da sua representação, do mesmo modo que encontramos desenhos obsessivamente repetidos em cadernos que procuram dominar um problema de representação. Deste facto decorre não ser respeitada qualquer hierarquia ou noção de escala entre as representações[98], ao mesmo tempo que estas parecem indicar tempos diferentes de intervenção, ou várias pessoas em simultâneo[99], uma vez que as representações diferem em termos de acabamento, riqueza

---

[93] BATAILLE, Georges, *La peinture Préhistorique Lascaux ou la Naissance de l'Art*, pág. 19-20; UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 40; LEROI-GOURHAN, André, *The Dawn of European Art*, pág. 19-21.

[94] RUSPOLI, Mario, *Lascaux, Un Nouveau Regard*, pág. 171.

[95] CLOTTES, Jean, *Return to Chauvet Cave*, pág. 157; LEROI-GOURHAN, André, *The Dawn of European Art*, pág. 9; BELTRÁN, Antonio, *Altamira*, pág. 69.

[96] Ver capítulo 1.4.2, pág. 89-90.

[97] Pensamos no trabalho de Katharina Grosse (n. 1961) como uma intervenção em que o espaço é pensado como um território contínuo.

[98] BELTRÁN, Antonio, *Altamira*, pág. 28; UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 41; GIEDION, Sigfried, *L'Eternel Présent - La Naissance de l'Art*, pág. 57.

[99] No caso de Chauvet põe-se a hipótese de ser uma equipa de pessoas a trabalhar em conjunto devido à homogeneidade das representações. CLOTTES, Jean, *Return to Chauvet Cave*, pág. 149.

plástica e expressão[100] (fig. 3). O grau de acabamento das representações é muito variável, sendo vulgar não existir uma descrição completa das figuras[101]. Existe uma preocupação em representar através dos aspetos mais identificáveis, assegurando um reconhecimento imediato quer do motivo quer da ação que está a decorrer. A partilha de um mesmo espaço na superfície da rocha não reflete uma descrição naturalista da realidade, uma vez que nem todos os animais partilhavam o mesmo território[102]. A parede funciona, deste modo, como uma súmula, decorrente de observações efetuadas, que pretende resolver através do desenho a relação com essa realidade.



3 - autor desconhecido, *Animais*, c. 32.000-30.000 AP, Chauvet, pigmento sobre rocha

No desenho parietal e zenital paleolítico interessa-nos apenas considerar a representação utilizando pigmento sólido ou pigmento líquido[103]. O pigmento sólido era um material de registo que funcionava por atrito sobre a rocha. O pigmento líquido, para a realização de marcas lineares, era aplicado através do uso de pincéis rudimentares construídos com pelos de animais ou fibras vegetais[104]. O pigmento líquido para a produção de mancha podia utilizar igualmente o pincel, sendo posta a possibilidade de a boca ou um osso oco, através do sopro, poderem ter servido como pulverizadores para o preenchimento de zonas de cor uniforme[105]. Estes processos de aplicação dos pigmentos são intuídos por experiências realizadas recentemente, nas quais se tentam replicar os métodos utilizados quer para o mapeamento dos processos históricos quer para a produção de réplicas que poupem as grutas ao desgaste provocado

[100] UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 74.

[101] UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 59.

[102] UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 39.

[103] Não nos interessa considerar a incisão por não se relacionar diretamente com a componente prática.

[104] BAHN, Paul G. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 25, pág. 477; LEROI-GOURHAN, André, *The Dawn of European Art*, pág. 12-13; RUSPOLI, Mario, *Lascaux, Un Nouveau Regard*, pág. 170; UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 58.

[105] RUSPOLI, Mario, *Lascaux, Un Nouveau Regard*, pág. 170.

pelas visitas[106]. As cores interagem por sobreposição das camadas produzindo transparências[107] especialmente visíveis nas zonas de cor contínua. O desenho e a pintura paleolíticos utilizavam como pigmentos o dióxido de manganês ou carvão vegetal e animal (preto), ocres (amarelos, vermelhos, castanhos), óxido de ferro (vermelho)[108]. A água era o veículo utilizado habitualmente, admitindo-se que gordura animal ou vegetal possa ter sido usada pontualmente[109].

Dos vários modos de realização do desenho interessa considerar três grupos distintos[110]: a figura desenhada com linha de contorno; a figura desenhada com linha de contorno e linhas internas; a figura desenhada com linha de contorno conjugada com trama de linhas. Em alguns casos encontram-se linhas internas e tramas de linhas sobrepostas a manchas de cor continua. A trama de linhas a que nos referimos consiste numa acumulação de traços paralelos que produz uma zona visualmente contínua semelhante a uma mancha. No desenho e na pintura paleolíticos interessa reter a ubiquidade da linha por ser o elemento gráfico que resolve a grande maioria dos problemas de representação. Mesmo nas representações através de silhuetas de cor contínua existe a necessidade de acrescentar pormenores que dependem de um registo linear. É o caso de Lascaux em que, mesmo nas representações realizadas com silhuetas de cor contínua, existe o recurso à linha para a configuração de orelhas, chifres ou caudas[111]. A mancha de cor auxilia as linhas na intenção de representar um objeto funcionando como um complemento das marcas lineares. Devido à qualidade rugosa do suporte, o traçado destas linhas não se relaciona com um gesto fluido mas sim com a gestão do atrito entre o bloco de pigmento sólido ou o pincel e as superfícies das paredes e tetos. A qualidade gráfica das linhas que são produzidas, de um modo

---

[106] CHAUVET, Jean-Marie, DESCHAMPS, Eliette Brunel e HILLAIRE, Christian, *La Grotte Chauvet*, pág. 62-68; BELTRÁN, Antonio, *Altamira*, pág. 161-166.

[107] BELTRÁN, Antonio, *Altamira*, pág. 84.

[108] BELTRÁN, Antonio, *Altamira*, pág. 73; LEROI-GOURHAN, André, *The Dawn of European Art*, pág. 12; BAHN, Paul G. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 25, pág. 477; UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, *L'Art Paleólithique*, pág. 57; CLOTTES, Jean, *Return to Chauvet Cave*, pág. 45-46 e 157.

[109] BAHN, Paul G. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 25, pág. 477; BELTRÁN, Antonio, *Altamira*, pág. 73.

[110] Mario Ruspoli (1925-1986) propõe sete grupos para classificar todas as diferentes representações encontradas em Lascaux. Os três grupos que indicamos propõem uma simplificação de natureza prática. RUSPOLI, Mario, *Lascaux, Un Nouveau Regard*, pág. 170-171.

[111] RUSPOLI, Mario, *Lascaux, Un Nouveau Regard*, pág. 110-111, 123 e 141.

obrigatoriamente lento, vai depender do número de repetições do mesmo gesto e da capacidade técnica do executante em garantir uma leitura geral como se de um gesto único e contínuo se tratasse. O desenho, neste caso, é um processo que se relaciona com antecipação, uma vez que a progressão das linhas não acompanha de um modo imediato a ideia que se pretende configurar sobre a parede. A linha é construída através de uma sobreposição de traços coincidentes, ou seja, a partir de uma repetição de gestos, por apenas deste modo ser possível ter uma presença visual sobre o suporte. A linha não é o resultado de um gesto isolado mas de uma insistência de gestos que reafirmam a intencionalidade de um registo, apenas possível através do percorrer paciente da geografia da parede.

1.2.2 - Egito - O Desenho como Regra

No antigo Egito[112] escrita e pintura eram designados pela mesma palavra[113] e, não surpreendentemente, desenho e pintura eram encarados como entidades relacionadas e interdependentes. O desenho aprendia-se simultaneamente com a prática da escrita (demótica) e com a representação dos símbolos (hieróglifos)[114]. A pintura mural era uma atividade coletiva onde os executantes da escrita, do desenho e da pintura tinham posições hierárquicas diferentes embora a sua formação técnica fosse comum. O escriba que definia a silhueta final sobre o desenho prévio era considerado o mais importante dos intervenientes uma vez que estabelecia a composição definitiva[115]. Na pintura a linha estava presente na delimitação de uma silhueta, no contorno de uma área de cor e no enquadramento de uma cena[116]. Quando na pintura egípcia existe a ausência da linha esse facto informa-nos sobre a sua incompletude, como acontece quando se

---

[112] Consideramos o período c. 2575-1075 a.C., que corresponde ao intervalo entre as IVª e XXª dinastias, considerando a produção pictórica realizada neste intervalo de tempo como correspondendo a uma relativa homogeneidade de práticas que se podem reconhecer como identitárias. TURNER, Jane, *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 776-777; SCHAFFRAN, Emerich, *Peintures Egyptiennes*, pág. 3.

[113] WILKINSON, Richard H., *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Painting and Sculpture*, pág. 10.

[114] EGGEBRECHT, Arne (ed.), *L'Égypte Ancienne: 3000 Ans d'Histoire et de Civilization au Royaume des Pharaons*, pág. 347.

[115] JAMES, T. G. H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 897.

[116] KISCHKEWITZ, Hannelore, *Le Dessin au Pays des Pharaons*, pág. 9.



4 - autor desconhecido, *O Rei Toutmés III Amamentado pela Árvore Sagrada* (detalhe), c. 1500-1450 a.C., Tebas, têmpera sobre parede.

verifica a inexistência da marcação final das silhuetas e pormenores internos. Por outro lado, nas manifestações mais depuradas, em que as figuras são reduzidas a esqueletos lineares (fig. 4), ocorre pelo menos a pintura do suporte, ou seja, as zonas de cor contínua servem de base para o desenho. Apesar da grande autonomia do desenho dentro da arte egípcia, não se pode considerar de modo algum que este é independente da pintura, havendo uma relação profunda de complementaridade entre linha e zona de cor contínua.

A escrita hieroglífica, que era aplicada maioritariamente em edifícios oficiais e religiosos, contém cerca de 800 carateres que estavam consolidados no final da IIª dinastia (c. 2780-2635 a. C.) do Antigo Império[117]. Fora do contexto oficial era utilizada uma escrita mista, hierática, que combina ideogramas com fonogramas, ou seja, imagens e sons que encontram uma tradução gráfica através do desenho[118]. O conhecimento destes signos-imagens e signos-sons, uma vez que faziam parte da aprendizagem comum da representação assim como da escrita, permitia aos artistas o domínio de um vasto repertório visual através da sistemática simplificação das formas[119]. Apesar da representação final ser esquematizada, ela teve como base a observação direta da realidade, visível nos esquissos realizados em paredes e *ostraca*[120], onde se verifica uma continuada procura de uma solução gráfica simultaneamente depurada e descritiva, onde a eficácia e a clareza da descrição era independente da

---

[117] TAIT, W. J. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 10, pág. 1-6; PECK, William H., *Dessins Egyptiens*, pág. 19-21; WESTENDORF, Wolfhart, *L'Égypte Ancienne: 3000 Ans d'Histoire et de Civilization au Royaume des Pharaons*, pág. 347; WOLDERING, Irmgard, *Égypte: L'Art des Pharaons*, pág. 21.

[118] WILKINSON, Richard H., *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Painting and Sculpture*, pág. 10; WOLDERING, Irmgard, *Égypte: L'Art des Pharaons*, pág. 22.

[119] PECK, William H., *Dessins Egyptiens*, pág. 33-34.

[120] *Ostracon* (singular), *ostraca* (plural), placas de calcário. TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 23, pág 623; ANDREU, Guillemette, *Les Artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, pág. 168.

fidelidade descritiva da realidade representada[121]. O facto de ser necessária essa aprendizagem segundo moldes tão restritos advinha do facto de o estatuto do artista egípcio ser equivalente ao do artífice, simples executante de um trabalho realizado em equipas hierarquizadas. No entanto, o domínio deste vasto número de formas preestabelecidas permitiu, quando o contexto se tornou favorável, a exploração de novas soluções de representação através de variações do repertório de base.

A pintura egípcia ocorria em paredes e tetos, construídos ou cavados na rocha, de edifícios reais, religiosos e fúnebres. A superfície podia ser utilizada ao natural (no caso de calcário de boa qualidade) ou coberta com gesso, barro ou lama com armação interna de fibras vegetais[122]. A pintura era realizada apenas após a secagem da preparação da superfície das paredes, aproximando-se do princípio de *fresco a secco*[123]. Fazia-se um desenho prévio a vermelho que de seguida era corrigido a preto por um artífice com uma posição hierárquica superior[124]. De seguida eram preenchidas as zonas de cor. A pintura era finalizada com linhas de contorno e internas[125]. As cores eram obtidas a partir de pigmentos naturais locais: preto a partir de carvão vegetal e animal ou fuligem retirada da parte inferior dos utensílios de cozinha; branco a partir de gesso, giz e cal; vermelho, amarelo e castanho a partir de ocres; azul e verde a partir da azurite e malaquite, respetivamente, ou a partir do cobre submetido a altas temperaturas[126].

---

[121] PECK, William H., *Dessins Egyptiens*, pág. 43; BAUD, Marcelle, *Le Caractère du Dessin en Égypte Ancienne*, pág. 40-43.

[122] VALBELLE, Dominique, *Les Artistes de la Valée des Rois*, pág. 16-17; MEKHITARIAN, Arpag, *La Peinture Égyptienne*, pág. 28.

[123] JAMES, T. G. H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 898; BOULANGER, Robert, *La Peinture Égyptienne et l'Orient Ancien*, pág. 24; SCHAFFRAN, Emerich, *Peintures Egyptiennes*, pág. 8.

[124] KISCHKEWITZ, Hannelore, *Le Dessin au Pays des Pharaons*, pág. 15.

[125] PECK, William H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 791 e JAMES, T. G. H. in pág. 897; SMITH, William Stevenson, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, pág. 244-254; MEKHITARIAN, Arpag, *La Peinture Égyptienne*, pág. 30; SCHAFFRAN, Emerich, *Peintures Egyptiennes*, pág. 8; PECK, William H., *Dessins Egyptiens*, pág. 32-33; MALEK, Jaromir, *Egyptian Art*, pág. 132-133; EGGEBRECHT, Arne, *L'Égypte Ancienne: 3000 Ans d'Histoire et de Civilization au Royaume des Pharaons*, pág. 407; SCHAFER, Heinrich, *Principles of Egyptian Art*, pág. 71.

[126] JAMES, T. G. H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 898; MEKHITARIAN, Arpag, *La Peinture Égyptienne*, pág. 32-34; LHOTE, André, *Les Chefs-d'Oeuvre de la Peinture Égyptienne*, pág. 32; BOULANGER, Robert, *La Peinture Égyptienne et l'Orient Ancien*, pág. 27; KISCHKEWITZ, Hannelore, *Le Dessin au Pays des Pharaons*, pág. 24; PECK, William H., *Dessins Egyptiens*, pág. 30; WESTENDORF, Wolfhart, *L'Art de l'Egypte et du Moyen-Orient*, pág. 14; SMITH, William Stevenson, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, pág. 255-256; WESTENDORF, Wolfhart, *L'Égypte Ancienne*, pág. 10.

Como ligantes eram utilizados clara de ovo, cola vegetal ou animal, goma arábica e cera de abelha em base aquosa[127]. No caso do desenho prévio poderia ser utilizada apenas água uma vez que seria coberto por uma camada mais consistente de pintura[128]. Como materiais riscadores eram utilizados pincéis feitos com fibras vegetais obtidas das nervuras centrais de folhas de palmeiras, assim como ramos com uma das extremidades desfiada[129] capaz de reter tinta suficiente permitindo desenhar e pintar.

A execução da pintura obedecia a regras específicas estabelecidas pelo cânone oficial[130] e garantiu uma relativa continuidade visual durante as sucessivas dinastias. Essas regras de proporção eram transmitidas à geração seguinte através da cópia de modelos preestabelecidos. O cânone era perpetuado pela utilização de uma grelha[131] que garantia a consistência das proporções na representação de qualquer elemento[132], quer na representação direta sobre parede, quer no processo de ampliação para o suporte da parede, a partir de esquissos feitos em *ostraca* com quadrícula sobreposta[133]. A sua marcação era realizada utilizando um fio embebido em tinta que era batido contra o suporte da parede, ou com pincel quando a marcação era parcial e se limitava a segmentos de reta ou pontos[134]. A grelha desempenhava uma segunda função ao ser utilizada na organização da narrativa de algumas pinturas murais, através da marcação de linhas horizontais e verticais, como modo de construção do painel decorativo.

Numa prática de pintura estabelecida segundo regras estritas, as cores associadas às linhas, tal como acontece às cores associadas a áreas pintadas, estavam regidas por obrigações e significados específicos. Durante o Antigo Império (c. 2575-2150 a. C.) estava estabelecido que o primeiro esboço era desenhado a vermelho e o desenho de

---

127 WESTENDORF, Wolfhart, *L'Art de l'Egypte et du Moyen-Orient*, pág. 14.

128 SMITH, William Stevenson, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, pág. 257.

129 JAMES, T. G. H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 898; KISCHKEWITZ, Hannelore, *Le Dessin au Pays des Pharaons*, pág. 24; PECK, William H., *Dessins Egyptiens*, pág. 30; SMITH, William Stevenson, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, pág. 256.

130 MEKHITARIAN, Arpag, *La Peinture Égyptienne*, pág. 30; LHOTE, André, *Les Chefs-d'Oeuvre de la Peinture Égyptienne*, pág. 29 e 35-36.

131 Para uma descrição mais pormenorizada consultar o capítulo 1.4.3, pág. 94-95.

132 ROBINS, Gay in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 799-801.

133 PECK, William H., *Dessins Egyptiens*, pág. 26.

134 LHOTE, André, *Les Chefs-d'Oeuvre de la Peinture Égyptienne*, pág. 31.

correção, que lhe era sobreposto, a preto. Por outro lado, a linha de acabamento para zonas de cor clara seria vermelha e para zonas de cor escura seria preta[135]. Estas regras foram lentamente abandonadas, especialmente em contextos menos formais, como aconteceu na decoração não oficial. As linhas quer dos desenhos preparatórios quer de acabamento foram progressivamente executadas com todos os pigmentos disponíveis, contribuindo para uma expressividade maior da pintura e uma presença mais variada do desenho.

Consideramos que o apogeu da pintura egípcia aconteceu no período que corresponde ao Novo Império, entre as XVIIIª e XXª dinastias[136], interessando-nos particularmente a produção ocorrida na aldeia operária de Deir el-Medina, a cerca de 1,5 quilómetros de Tebas[137]. Nesta povoação, fundada no início da XVIIIª dinastia, habitavam os artesãos, que se designavam por equipa do Túmulo[138], que participavam nas decorações reais de Tebas, Deir el-Bahari, Vale dos Reis e Vale das Rainhas[139]. Associada à aglomeração habitacional desenvolveu-se uma necrópole onde, sem existir a imposição de uma decoração oficial, se exploraram novas possibilidades da pintura e do desenho[140]. Três fatores contribuíram para que a experimentação ocorresse com uma informalidade sem precedentes na pintura pictórica egípcia. O primeiro deles refere-se à quantidade de artistas concentrados num mesmo local, potenciando a troca de informações, incluindo contribuições plásticas de outras zonas geográficas[141]. O segundo fator refere-se à abundância de *ostraca* que podiam ser utilizadas sem uma responsabilidade material visto serem um suporte disponível localmente, mais económicas do que os papiros usualmente reservados para documentos oficiais e religiosos. A importância do *ostracon* foi semelhante à do papel na renascença italiana,

---

135 PECK, William H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 791 e JAMES, T. G. H. in pág. 904; SMITH, William Stevenson, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, pág. 257 e 265.

136 C.1540-1075 a. C. VANDERSLEYEN, Claude in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 776-777.

137 Localização aproximada da atual cidade de Luxor. MALEK, Jaromir, *Egypt: 4000 Years of Art*, pág. 7.

138 ANDREU, Guillemette, *Les Artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, pág. 43.

139 MALEK, Jaromir, *Egyptian Art*, pág. 331-334; ANDREU, Guillemette, *Les Artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, pág. 19.

140 A maior parte das pinturas murais que se conservam correspondem ao reinado de Ramsés II (c. 1279-1213 a. C. ANDREU, Guillemette, *Les Artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, pág. 29.

141 VALBELLE, Dominique, *Les Artistes de la Valée des Rois*, pág. 48.



5 - autor desconhecido, *Ápis*, c. 1540-1075 a. C., Deir el-Medina, pigmento sobre calcário, 11,3x14,4 cm

uma vez que desempenhou a mesma função de suporte para a experimentação e divulgação de ideias entre artistas (fig. 5). No *ostracon* eram realizados esquiços, tentativas de aprendizes corrigidas em simultâneo pelos mestres ou desenhos de preparação, por vezes com grelha, para decorações murais[142]. Esta facilidade de acesso ao ato de desenhar permitiu uma prática constante que obrigatoriamente conduziu ao encontro de novas soluções formais. O terceiro fator é, tal como o anterior, circunstancial, uma vez que está relacionado com a qualidade material das paredes a decorar. O calcário na zona de Tebas era demasiado friável o que implicou o abandono do tradicional trabalho em relevo em favor das decorações murais. Nas ornamentações realizadas nos túmulos privados a pintura foi adotada como método alternativo de decoração[143], permitindo a exploração da representação de um modo mais expressivo e espontâneo, visto que a pintura não passava por tantas etapas na sua realização. Esta liberdade adveio igualmente da relação direta entre a produção de desenhos em *ostraca*, que encontraram a possibilidade de uma versão quase imediata sobre o suporte das paredes dos túmulos particulares, onde as regras de representação não eram obrigatoriamente observadas. A regra da utilização da linha vermelha para desenho prévio e linha preta para desenho definitivo foi abandonada sempre que necessário, encontrando-se casos em que o branco e o ocre foram utilizados para o primeiro esbosso e a linha vermelha ou castanha para os contornos de acabamento[144]. Com a rapidez da realização da decoração, a

---

[142] ANDREU, Guillemette, *Les Artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, pág. 168; EGGEBRECHT, Arne, *L'Égypte Ancienne: 3000 Ans d'Histoire et de Civilization au Royaume des Pharaons*, pág. 409-410; ROEHRIG, Catharine H., *Hatshepsut: From Queen to Pharaoh*, pág. 119-120; KISCHKEWITZ, Hannelore, *Le Dessin au Pays des Pharaons*, pág. 20 e 25.

[143] Nas construções reais e religiosas a qualidade da pedra selecionada permitiu a continuidade do trabalho de decoração em relevo. WOLDERING, Irmgard, *Égypte: L'Art des Pharaons*, pág. 132; WESTENDORF, Wolfhart, *L'Art de l'Egypte et du Moyen-Orient*, pág. 15; VALBELLE, Dominique, *Les Artistes de la Valée des Rois*, pág. 27-28.

[144] BOULANGER, Robert, *La Peinture Égyptienne et l'Orient Ancien*, pág. 24; ANDREU, Guillemette, *Les Artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, pág. 63.

qualidade da execução tornou-se menos cuidada, facto comummente visível no desencontro entre linha de contorno e zona de cor delimitada.

Apesar da informalidade, uma vez que existe uma aparente displicência no acabamento de muitas pinturas, encontrada na produção de pintura de Deir el-Medina, não podemos esquecer-nos que muitos dos trabalhos não se encontram terminados. Existe alguma discussão sobre este facto, uma vez que a interrupção do trabalho de decoração justificada pela morte prematura do cliente não é aceite por todos os estudiosos[145]. No entanto, a incompletude de muitas das pinturas confunde-se com a liberdade que o desenho conheceu na sua participação na pintura e na sua experimentação informal sobre *ostraca*. A informalidade, neste caso, é um fator de importância capital numa representação que se exprime a partir de um conjunto de regras que se desconstroem para alcançar um vocabulário mais alargado. Deir el-Medina permitiu um campo de experimentação onde o desenho se libertou de constrangimentos oficiais e pôde explorar as suas possibilidades de modo a alcançar a sua expressão máxima. A conjugação do caráter inacabado das pinturas e da exploração das capacidades expressivas da linha permitiram estabelecer um vocabulário plástico novo para a pintura.

1.2.3 - China - O Desenho como Pintura

Do conjunto das várias propostas da pintura chinesa interessam-nos os contributos de determinados pintores que ocorreram espaçadamente entre os séculos X e XVIII[146]. Apesar do afastamento temporal entre eles, a sua unidade formal demonstra uma capacidade de produção de pintura que permite a eliminação da fronteira entre desenho e pintura[147], alicerçada na definição chinesa dicionarizada onde pintura é

---

[145] LHOTE, André, *Les Chefs-d'Oeuvre de la Peinture Égyptienne*, pág. 36; MEKHITARIAN, Arpag, *La Peinture Égyptienne*, pág. 22.

[146] A grafia dos nomes orientais traduzidos tem variações consideráveis. Por facilidade de entendimento mais generalizado optámos, sempre que possível, pela tradução inglesa indicando as outras grafias principais alternativas.

[147] ILLOUZ, Claire, *Les Sept Trésors du Letré: Les Matériaux de la Peinture Chinoise et Japonaise*, pág. 41.

definida como o desenho das fronteiras, ou seja, dos contornos (*kou-leh*)[148]. Os pontos comuns entre todos eles consistem na utilização da linha desenhada com tinta da China, pura ou diluída, como elemento estruturante da representação, onde o pincel garante simultaneamente unidade interna da linha e capacidade de variação[149]. Por outro lado, todos eles, em menor ou maior grau, são praticantes da pintura espontânea (*xieyi* - escrever ideias), que a partir de várias tentativas falhadas chega ao resultado final pretendido[150]. A aparente espontaneidade dos trabalhos é, deste modo, possível a partir de múltiplos ensaios que garantem uma afinação do gesto de mão e das linhas. Este apuramento permite aceder a uma representação que corresponde a um ideal de rarefação de elementos que, simultaneamente, garante a sua eficácia. É, em primeiro lugar, importante entender os cinco principais fatores que permitiram que uma determinada linhagem artística se pudesse manter ativa durante um período tão alargado de tempo, enquanto outras conceções de pintura contemporâneas lhe eram contrárias.

O budismo foi introduzido na China no século I[151] e a sua variante Chan, equivalente ao Zen japonês, iniciou-se durante o século VI[152]. A sua repercussão nas artes consistiu na valorização da espontaneidade, na austeridade e simplicidade dos procedimentos e no trabalho solto do pincel, sendo visível mesmo em pintores não associados ao budismo. Na pintura Chan a representação é apenas sugerida exigindo ao observador a sua contemplação para ser totalmente usufruída. O ato de pintar consiste em disponibilizar pistas visuais que o observador utiliza para construir e completar uma imagem final personalizada. Deste modo a incompletude da representação é desejada, uma vez que esta permite a libertação e estímulo da mente[153] incluindo o observador na construção da imagem.

---

[148] CAHILL, James, *La Peinture Chinoise*, pág. 11; CHENG, François, *Vide et Plein: Le Langage Pictural Chinois*, pág. 70.

[149] CHENG, François, *Vide et Plein: Le Langage Pictural Chinois*, pág. 43.

[150] Briessen (1906-1987) opta pela grafia *hsieh* yi. BRIESSEN, Fritz van, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*, pág. 180-182.

[151] SULLIVAN, Michael, *The Book of Art: Chinese and Japanese Art*, volume 9, pág. 23.

[152] SØRENSEN, Henrik H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 782-783.

[153] SULLIVAN, Michael, *The Book of Art: Chinese and Japanese Art*, volume 9, pág. 12.

O conceito de pintor letrado foi proposto no século XI por Sushi (1036-1101)[154], por oposição ao pintor académico profissional associado à corte, definindo a sua ação como passatempo elevado realizado após o emprego, expressando a individualidade através de uma visão pessoal. Pretendia-se que o pintor letrado combinasse pintura, poesia e caligrafia através do desenvolvimento da sua cultura geral, elevação da sua moral, interpretação interior e intelectualizada da realidade e expressão dos seus pensamentos através da arte. A sua pintura procurava ser rápida através da valorização do esboço, sendo a ideia mais importante do que uma descrição detalhada da realidade[155]. O seu público era constituído pelos seus pares, ou seja, as suas pinturas circulavam num universo restrito em que os observadores eram igualmente produtores de imagens.

A monocromia foi apresentada por Wang Wei (699-761)[156] que, através do seu trabalho pictórico, libertou a pintura de uma necessidade de semelhança com a realidade e aproximou-a da sugestão poética. A pintura monocromática apresentava-se como alternativa à desnecessária concessão ao realismo através do uso da cor[157]. A sua proposta manifestava-se através da linha e aguadas a partir da tinta preta que, ao anularem a variável cor, facilitavam o afastamento intelectual face à realidade. Para esta transformação foi fundamental o princípio de tinta quebrada (*haboku*)[158], onde cada linha, através da velocidade e manejamento do pincel, era registada de modo a introduzir áreas de branco no seu interior. Esta técnica garantia o aumento da expressividade plástica das linhas transformando-as em elementos com gradação tonal[159]. O seu contributo foi apropriado quer pelos pintores associados ao Chan quer pelos pintores letrados. A redução dos elementos pictóricos ao essencial e a capacidade de trabalhar com gradações a partir da tinta preta adequavam-se ao conceito filosófico dos primeiros e à rarefação metodológica dos segundos.

---

[154] WHITFIELD, Roderick in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 30, pág. 29-31.

[155] WICKS, Ann Barrott in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 818-819; CHENG, François, *Vide et Plein: Le Langage Pictural Chinois*, pág. 11.

[156] A sua autoria não é confirmada sobre nenhum trabalho existente e apenas os relatos escritos confirmam a sua importância, funcionando como mito fundador da renovação da pintura chinesa.

[157] CAPON, Edmund, *Chinese Painting*, n.p.

[158] CAHILL, James, *La Peinture Chinoise*, pág. 29.

[159] BRIESSEN, Fritz van, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*, pág. 118.

O bambu como tema autónomo dentro da pintura paisagista surgiu no século XI, durante a dinastia Song (960-1279)[160], como especialidade dos pintores letrados e como tema ideal para ser desenvolvido através da monocromia. A estrutura simples do bambu possibilitava que a técnica caligráfica pudesse ser utilizada para a sua representação, sendo esse o fator que permitiu a sua adoção como tema popular por parte dos pintores não profissionais. Esta quantidade reduzida de elementos a representar permitia que o trabalho do pincel encontrasse uma expressividade potencializada. O termo *hsi-mo* (brincar com tinta)[161] está relacionado com a pintura de bambus como caraterizador do trabalho liberto de constrangimentos estéticos. O bambu encerra um valor simbólico profundo na cultura chinesa uma vez que a sua ductilidade está associada ao espírito resistente e inquebrantável, particularmente evidente na sua adoção como símbolo opositor à ocupação mongol durante a dinastia Yuan (1279-1368)[162].

O conceito de vazio, teorizado por Wang Wei (699-759) e Wu Daozi (680-740)[163], consiste na presença de um espaço da superfície pictórica não preenchido mas que é ativo na resolução da representação. O seu princípio, semelhante ao do espaço negativo ocidental, difere deste ao conceber o vazio como complemento do tema, podendo ser potenciado por este ou complementar a representação por associação de ideias. A área ocupada pelo vazio pode ser maior do que o objeto representado permitindo que a composição inclua um espaço de respiração próprio que é necessário contemplar com a mesma atenção que se dedica ao tema descrito. Esta possibilidade de trabalhar com o não preenchido permite igualmente incorporar o inacabado como extensão do conceito de vazio uma vez que ele permite justificar graficamente a não ocupação total do suporte e reforçar a sugestão em detrimento da representação.

Para além destes cinco fatores referidos acima, é necessário destacar outras caraterísticas igualmente importantes que contribuem para a configuração da pintura chinesa. O trabalho sobre papel é considerado tão definitivo como sobre seda, ao contrário do caráter preparatório e desvalorizado que o papel tem tradicionalmente no

---

[160] SWANN, Peter C., *La Peinture Chinoise*, pág. 151; BICKFORD, Maggie in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 804.

[161] SULLIVAN, Michael, *The Book of Art: Chinese and Japanese Art*, volume 9, pág. 75.

[162] BICKFORD, Maggie in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 805.

[163] CHENG, François, *Vide et Plein: Le Langage Pictural Chinois*, pág. 40.

ocidente[164]. Não existindo uma hierarquização entre suportes, a distinção entre desenho e pintura não é valorizada. A formação de um pintor chinês inicia-se com a prática da caligrafia num processo evolutivo, paralelo ao ocidental, em que se começa com a prática do desenho[165]. A aprendizagem da caligrafia permite mais rapidamente encontrar uma expressão individual que pode depois ser utilizada na pintura[166]. Para além do suporte papel também o uso do pincel é transversal à escrita e à pintura sendo, deste modo, natural a incorporação de texto nas representações, uma vez que a caligrafia e a pintura partem dos mesmos meios materiais. É relevante que um número significativo de pintores chineses tenham sido simultaneamente poetas. Este facto contribuiu fortemente para a interação entre texto e imagem de um modo orgânico elevando o conteúdo intelectual das pinturas, estimulando uma aproximação formal entre texto e representação. A linha passa a depender sobretudo de gestos em detrimento de sinais gráficos, ou seja, a diversidade das inflexões do pulso e da mão e a variedade instrumental do pincel, que funciona como ativador da tinta, ajudam a registar o movimento sobre o papel. O suporte papel, ao contrário da seda, não necessita de preparação prévia estimulando, deste modo, a espontaneidade da ação do artista. É igualmente útil reter a conceção chinesa de pintura *à la prima* embora se utilizem vários ensaios até obter o que se considera como trabalho final. Por este motivo a pintura espontânea que aqui é considerada recorre raramente quer ao desenho prévio, sob a forma de tinta muito diluída que desaparece debaixo da camada posterior, quer a hesitações, uma vez que se pretende o registo da pureza do gesto[167]. Estas caraterísticas constituem a proposta mais radical da pintura chinesa, uma vez que no ocidente a prática da pintura está assente num processo que começa pelo planeamento do trabalho e tem continuamente presente a possibilidade de corrigir e modificar o resultado final.

O ocidente, até finais do século XIX, parece ter sido incapaz de incorporar, de um modo geral, a dinâmica do gesto caligráfico oriental e sobretudo o trabalho de pincel como ferramenta única no seu *modus operandi*. A utilização da caneta de cana, pena ou

---

[164] ILLOUZ, Claire, *Les Sept Trésors du Letré: Les Matériaux de la Peinture Chinoise et Japonaise*, pág. 10.

[165] KAO, Maysching in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 7, pág. 148.

[166] RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 285.

[167] BRIESSEN, Fritz van, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*, pág. 181-182.



6 - Claude Lorrain, *Rio Tibre Visto do Monte Mario*, c. 1640, tinta e aguada sobre papel, 18,5x26,8 cm



7 - Rembrandt Harmensz van Rijn, *Uma Mulher Jovem a Dormir*, c. 1654, tinta e aguada sobre papel, 24,6x20,3 cm

aparo não permite uma linha tão rica em variações nem tão longa por incapacidade dos respetivos depósitos conterem uma quantidade de tinta semelhante aos pelos de um pincel. Por outro lado, o trabalho de aguadas funciona de um modo orgânico com o pincel, uma vez que basta mergulhá-lo em água para obter um tom diferente de tinta. O desenho de Claude Lorrain (c. 1604/05-1682) (fig. 6) feito integralmente com pincel, caso raro na sua obra, demonstra um domínio da técnica da aguada mas utilizada de um modo tonal ao invés de através de marcas lineares. Do mesmo modo, o desenho de Rembrandt (1606-1669) (fig. 7), apesar de aparentar uma apropriação de técnica e estética chinesas, corresponde a uma solução gráfica pessoal, uma vez que não há provas documentais que comprovem que alguma vez tivesse tido a oportunidade de observar desenhos chineses[168]. A produção gráfica de ambos é abundante mas o uso exclusivo do pincel para a produção de desenhos foi apenas episódica. A partir do final da década de 1940, Matisse realizou vários desenhos com pincel conseguindo juntar a sensibilidade ocidental com a oriental, quer pela utilização da tinta da China quer pela utilização do fundo branco como complemento do desenho. Matisse (fig. 8) utilizou o fundo de um modo semelhante a Zhu Da (1625-1705) (fig. 1, pág. 24), uma vez que o

[168] SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*, pág. 91.



8 - Henri Matisse, *Dálias e Romãs*, 1947, tinta da China sobre papel, 76,4x56,5 cm

branco do suporte depende sempre do desenho para ganhar um significado, para ser ativado, nunca mantendo a sua neutralidade inicial[169]. Esta estratégia já era usada anteriormente nos seus desenhos a aparo e cana, mas apenas nestes desenhos, em que a tinta da China ganha presença gráfica, é possível entender como a lição oriental está completamente assimilada.

1.2.4 - Itália - O Desenho Sistematizado

No território italiano, entre os séculos XIV e XVI, apesar da alternância entre períodos de paz e disputa entre as várias províncias[170], estabeleceram-se as condições económicas e sociais mínimas que, combinadas com uma posição geográfica privilegiada, assim como o regresso definitivo do Papa à cidade de Roma em 1420, permitiram a renovação das artes em alternativa ao gótico que se tinha consolidado como estilo internacional. Foi de importância vital a unificação da língua em todo o território da península, aproveitando o prestígio que o dialeto toscano ganhara com as obras de Dante Alighieri (c. 1265-1321), tornando possível uma uniformização da comunicação entre as várias cidades produtoras de arte, facilitando a divulgação e troca

[169] ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, pág. 1.

[170] GARIN, Eugenio, *La Renaissance: Histoire d'une Revolution Culturelle*, pág. 8.

de ideias[171]. O novo sentido estético[172] não teve uma repercussão permanente[173] e lutou sempre com o ressurgimento da influência bizantina[174] (oriente) e gótica[175] (norte) tidas como visões tradicionais, para além da nova estética que se desenvolvia simultaneamente no norte da Europa[176]. Podemos considerar o que se designa por Renascença[177], neste caso no território da atual Itália, como uma manifestação de individualidades mais do que um movimento coletivo, onde cada centro artístico desenvolveu a sua produção heterogénea, uma vez que as várias propostas artísticas não refletiram um gosto único[178]. Temos de considerar a circulação dos próprios artistas assim como das ideias para evidenciar a impossibilidade de uma produção estanque a contribuições externas. Esta situação foi evidente mesmo na cidade de Florença, bastando considerar o trabalho de Leonardo e Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564) para verificar como o mesmo meio cultural pôde produzir duas obras tão próximas nas suas preocupações humanistas mas tão distintas visualmente[179]. No interior dessa variedade existe uma sucessão de artistas que permite identificar uma visão da pintura que a questionou a partir da sua execução e formalização. Ou seja, embora a formação, o trabalho em contexto de ateliê e as técnicas fossem transversais, uma vez que existia

---

171 A publicação em italiano *volgare* permite o acesso ao saber livresco a quem não domina o latin ou o grego. A partir do fim do século XV a imprensa substitui a cópia manual que permite a edição mais barata e o acesso a uma maior audiência. JONHSON, Paul, *Art: A New History*, pág. 206; GARIN, Eugenio, *La Renaissance: Histoire d'une Revolution Culturelle*, pág. 87-88, 90.

172 O novo modelo surge como uma revisitação da antiguidade clássica. BURKE, Peter, *La Renaissance en Italie*, pág. 13-14.

173 HARTT, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, pág. 94 e 249.

174 HARTT, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, pág. 27; BYRON, Robert e RICE, David Talbot, *The Birth of Western Painting*, pág. 105.

175 O Gótico representou, na sua fase final, o estilo internacional e teve o seu tempo de influência sensivelmente entre o século XII e o final do século XV.

176 O trabalho de Robert Campin (c. 1375-1444), Jan Van Eyck (c. 1390-1441) e Albrecht Dürer (1471-1528), imbuído do mesmo espírito humanista, procurava renovar a representação a partir da tradição Gótica. ROETTGEN, Steffi, *Italian Frescoes: The Early Renaissance 1400-1470*, pág. 21-23; FRANCASTELL, Galienne, *Histoire de la Peinture Italienne: L'Art de Venise*, pág. 9.

177 Vasari refere renovação pela primeira vez quando se refere ao trabalho de Cimabue (1240-1302). Jules Michelet (1798-1874) denomina pela primeira vez como Renascença o período histórico após a Idade-Média, que correspondia a uma alteração de paradigma onde as artes se relacionavam profundamente com a razão. VASARI, Giorgio, *The Lives of the Artists*, pág. 13; MICHELET, Jules, 1855. *Histoire de France, Tome VII, Renaissance*. Paris: Chamerot Libraire-Éditeur, pág. LXXXV.

178 Giotto é tido como o artista que anulou a uniformidade na pintura, nomeadamente na representação das figuras humanas, possibilitando a expressão individual. BELLOSI, Luciano, *Giotto et son Héritage*, pág. 48-50; FRANCASTELL, Galienne, *Histoire de la Peinture Italienne: L'Art de Venise*, pág. 7.

179 Miguel Ângelo propõe uma visão idealizada onde a cópia da natureza não corresponde ao objetivo máximo, podendo o desenho através da linha afirmar-se como elemento construtivo e participativo, ao mesmo tempo que o seu caráter caligráfico corresponde a uma marca autoral. BURKE, Peter, *La Renaissance en Italie*, pág. 174-175.

uma uniformização dos procedimentos, a sua materialização encontrou uma expressão singular num número restrito de pintores, que entenderam a técnica como uma possibilidade de renovação a partir dos pressupostos assentes na tradição. Basta-nos referir três exemplos (da fase inicial, fase intermédia e fase final respetivamente) para evidenciar a variedade de propostas que um mesmo ambiente cultural foi capaz de produzir no intervalo de cerca de três séculos. Giotto (c. 1266-1337) fez as primeiras pinturas de transição, não definitiva, do Bizantino e do Gótico para o novo gosto naturalista, tornando a representação menos rígida através de um uso mais solto da linha e da pincelada, afastando-se da representação estereotipada e genérica que se praticava até então[180]. Piero della Francesca (c. 1415-1492), artista envolvido nas investigações sobre perspetiva, desenvolveu a pintura a fresco a partir da representação com uma forte presença da linha de contorno, visível no rigor e despojamento das figuras e dos espaços arquitetónicos. Miguel Ângelo transformou a pintura num campo de experimentação plástica através do uso personalizado das técnicas de fresco, conseguindo libertar a representação da rigidez técnica aproveitando a presença da linha para originar efeitos visuais decorrentes da aceleração da execução da pintura[181]. Todos eles fazem parte de uma linhagem de artistas que adotou o desenho na sua manifestação linear, a partir de estratégias artísticas distintas, como participante no resultado final da pintura.

O trabalho destes artistas desenvolvia-se a partir da resposta a encomendas oficiais, religiosas e privadas, estando permanentemente sujeito à supervisão e aprovação do cliente, não sendo possível considerar a produção de pintura como uma investigação pessoal independente e estanque. Gradualmente a posição do artista foi reivindicada como superior à do mero artífice, uma vez que a sua educação e trabalho eram desenvolvidos com métodos científicos que abarcavam conhecimentos sobre várias áreas do conhecimento, pressupondo que o trabalho intelectual era superior ao trabalho manual[182]. Consequentemente, a prática artística transforma-se em atividade liberal libertando-se dos grémios que regiam as várias profissões manuais. Esta posição

---

[180] HARTT, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, pág. 51; FRANCASTELL, Galienne, *Histoire de la Peinture Italienne: Du Byzantin a la Renaissance*, pág. 39-40.

[181] HARTT, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, pág. 19.

[182] BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, pág. 48; GARIN, Eugenio, *La Renaissance: Histoire d'une Revolution Culturelle*, pág. 255.

foi consolidada com a criação da Academia de Desenho em Florença em 1562 por Vasari e da Academia de S. Lucas em Roma em 1593 por Federico Zuccari (c. 1540/1541-1609)[183], oficializando o ensino das artes. A qualidade autoral do trabalho desenvolveu a capacidade de gerir a tensão entre autoridade do encomendador e a visão pessoal do artista, atribuindo uma maior liberdade criativa ao mesmo tempo que criou uma nova valência mediadora dentro da prática artística.

A partir do século XV, através da publicação de tratados e circulação de manuscritos, sedimentam-se os conceitos que permitem consolidar metodologias de trabalho que tornam o desenho um elemento estruturante mas subsidiário e visualmente não participante da pintura[184]. A hierarquização das tarefas dentro dos ateliês tornou necessária, de acordo com a destreza de cada colaborador, a possibilidade de aceder a conhecimentos técnicos compilados que garantissem uma homogeneidade de procedimentos. Embora a elaboração de tratados não seja uma invenção da Itália de *Quattrocento*, o seu conteúdo alterou-se significativamente face às publicações anteriores. Se considerarmos os escritos de Plínio, o Velho verificamos que as indicações técnicas têm um caráter vago e não constituem verdadeiros manuais de desenho e pintura. Os livros de padrões ou modelos da Idade Média, sendo o exemplar mais conhecido o de Villard de Honnecourt (séc. XII-XIII), constituíam um repertório visual a seguir mas não desenvolviam uma verdadeira metodologia com uma proposta teórica de suporte[185]. A produção de manuais especializados ou livros com uma preponderância específica no tema da arte[186] foi inaugurada, no território europeu[187], por Cennino Cennini (1370-1440) em c. 1400, seguida por propostas de Alberti em

---

[183] A academia de S. Lucas foi fundada em 1577, mas apenas com Zuccari passou a oferecer atividade formativa. BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, pág. 57; BURKE, Peter, *La Renaissance en Italie*, pág. 74; ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): Uma Época de Desenho*, pág. 61 e 125.

[184] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice,* pág. 62; BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 188.

[185] JACOBY, Beverly Schreiber in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 219.

[186] Não consideramos os tratados de arquitetura, como o de Vitrúvio (séc. I a.C.), por terem uma temática específica que não se relaciona diretamente com a prática do desenho e da pintura como atividades autónomas.

[187] No território chinês a produção de manuais de arte remonta ao século VI com a publicação de *Seis Princípios da Pintura*, prefácio da obra *Classificação de Pintores* de Xie He (séc. V), transformando-se em obra independente e influente. BUSH, Susan H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 821.

1435, Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Leonardo e Vasari em 1550[188]. Fora do território italiano, seguindo os mesmo modelos, foram publicados os contributos de Dürer em 1528 e de Francisco de Holanda (1517-1585) em 1549. Embora a abordagem aos temas fosse por vezes pouco metódica, existia a preocupação de estabelecer uma prática artística de caráter universal com um princípio de escola[189]. Nestes volumes descrevem-se métodos de aprendizagem e prática, metodologias de trabalho a partir do registo de testemunhos recolhidos pelos autores, técnicas específicas aplicadas a fases intermédias de trabalho e estabelecem-se genealogias de artistas. Decorreu de todas estas propostas teóricas a separação entre desenho e pintura, através de uma identificação precisa de cada fase de trabalho, afirmando a importância do primeiro apenas em relação aos objetivos da segunda. O desenho era classificado como ferramenta essencial para a construção da pintura mas não tinha um papel autónomo como expressão artística, encontrando um público apenas dentro dos círculos artísticos que os conservavam, copiavam e colecionavam[190]. A pintura era construída a partir do desenho mas desejava-se a invisibilidade dessa participação. Com a valorização crescente do *chiaroscuro* e do *sfumato* a partir do século XV, foi eliminada qualquer visibilidade do elemento linha que marcaria a circunscrição das formas anulando a ilusão volumétrica e naturalista procuradas[191].

Embora o desenho fosse considerado central para a prática artística, a sua visibilidade no resultado final da pintura foi apenas possível através de um suporte específico que permitia escapar às exigências técnicas e de acabamento dos suportes móveis (tela e madeira). A pintura realizada segundo a técnica de fresco sobre parede, devido às qualidades materiais do estuque, obrigava a uma execução rápida pensada para uma jornada de trabalho, *giornata*, que dependia de procedimentos próprios que

---

[188] Os textos de Cennini, Ghiberti e Leonardo foram publicados postumamente mas conheceram circulação e repercussão na comunidade artística da época. CENNINI, Cennino, *The Book of the Art;* BAGOLIN, Luiz Armando, *Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti: Análise e Tradução*; KEMP, Martin, *Leonardo on Painting*.

[189] Não é por acaso que Vasari está associado à abertura da primeira academia de artes em território europeu.

[190] JACOBY, Beverly Schreiber in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 223.

[191] ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, pág. 65; KEMP, Martin, *Leonardo on Painting*, pág. 15-16; PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 50-56.

garantiam a sua correta execução[192]. Por outro lado, podemos considerar a distância de observação como a outra caraterística que estabelece a diferença face aos suportes móveis. Por norma, o fresco está localizado a uma altura considerável que dificulta, ou mesmo impede, a observação a olho nu de detalhes minuciosos. Este facto permitiu o desenvolvimento de uma pintura que é mais esboçada do que detalhada, uma vez que são as grandes áreas de cor ou linhas de contorno que podem ser observadas ao longe. Verifica-se que alguns dos processos auxiliares de construção da pintura não são cobertos por camadas de tinta posteriores, por se considerar que não teriam presença visual. Consequentemente, o acabamento torna-se menos cuidado e o resultado final da pintura, pelo menos sob uma leitura contemporânea, adquire um caráter pouco envelhecido e atual. O caráter inacabado, ao contrário do que observámos no capítulo 1.2.2, não é circunstancial mas deriva de um entendimento sobre as condições de observação da pintura, que foram exploradas por alguns artistas como modo de permitir uma exploração individualizada dos elementos visuais a partir de uma execução mais expressiva. No entanto, algumas manifestações mais delicadas do desenho são de difícil observação a olho nu e apenas temos acesso a estas através da deterioração das camadas superiores do estuque, da não conclusão do trabalho, de intervenções de restauro ou de uma observação através de uma aproximação física (andaimes) ou visual (lentes).

A importância do papel no desenvolvimento do desenho e pintura na Itália renascentista é comparável à situação que foi descrita para o *ostracon* em Deir el-Medina. A sua origem chinesa remonta ao início do século II pela mão de Cai Lun[193] (c. 48-121), chegando à Europa no final do século XII através da cidade espanhola de Xàtiva[194], sendo referenciado pela primeira vez em território italiano através da fábrica da Fabriano em 1276, e difundido pelos territórios francês e alemão a partir do século XIV[195]. O papel permitiu o acesso a uma superfície de registo mais económica do que o pergaminho, facilitando, com o seu embaratecimento progressivo durante o século

---

[192] ROETTGEN, Steffi, *Italian Frescoes: The Early Renaissance 1400-1470*, pág. 12; MEISS, Millard e PROCACCI, Ugo, *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*, pág. 45.

[193] Pode ser utilizado Ts'ai Lun como grafia alternativa no ocidente. HUNTER, Dard, *Papermaking: History and Technique of an Ancient Craft*, pág. 4; ILLOUZ, Claire, *Les Sept Trésors du Letré: Les Matériaux de la Peinture Chinoise et Japonaise*, pág. 10.

[194] Cidade sob domínio árabe na atual província de Valência; HUNTER, Dard, *Papermaking: History and Technique of an Ancient Craft*, pág. 473.

[195] HUNTER, Dard, *Papermaking: History and Technique of an Ancient Craft*, pág. 474-475.

XV[196], a prática do desenho através de manifestações menos formais. A existência de folhas preenchidas com todo o tipo de desenhos de estudo e de desenhos preparatórios atesta esta prática, que passou a ser corrente nos procedimentos de trabalho[197]. Por outro lado, a reunião de várias folhas em forma de caderno, prática aconselhada por Cennini e Leonardo[198], possibilitou o registo do que se vê no exterior, permitindo acrescentar imagens ao repertório a ser utilizado no contexto do ateliê. Os livros de modelos medievais foram substituídos por cadernos de apontamentos que veiculavam, para cada ateliê, os modelos a seguir pelos aprendizes[199]. O desenho preparatório deixou de acontecer exclusivamente na superfície do suporte final da pintura para ser praticado à escala 1:1 sobre papel antes de ser transposto para a parede[200]. Com a complexificação da relação entre encomendador e artista, surgiu a necessidade de produzir desenhos de apresentação, *modelli*, que proporcionavam o acesso por antecipação ao que iria ser o trabalho acabado, ao mesmo tempo que permitiam a angariação de novos clientes através da mestria demonstrada pelo grau de acabamento desses desenhos[201].

A técnica da pintura a fresco é, quanto a nós, essencial para compreender a importância das experiências levadas a cabo pelos artistas italianos na incorporação do desenho. A pintura sobre tela ou painel de madeira recorria a técnicas de execução que não estimulavam uma abordagem dinâmica da pintura de um modo semelhante ao que o papel estava a permitir ao desenho. A pintura com a técnica de fresco é complexa na sua preparação mas exige rapidez na execução, uma vez que está dependente do estuque fresco para a fixação dos pigmentos à superfície e da decorrente impossibilidade de correção[202]. A pintura a fresco funciona como um diário que nos informa sobre uma construção da pintura em que o elemento linha está presente sob diversas manifestações, quer sejam de preparação, construção ou acabamento. A conjugação entre técnica e

---

196 BARKAN, Leonard, *Michelangelo: A Life on Paper*, pág. 36.

197 ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, pág. 94.

198 CENNINI, Cennino, *The Book of the Art*, pág. 23; KEMP, Martin, *Leonardo on Painting*, pág. 199.

199 JACOBY, Beverly Schreiber in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 219; BURKE, Peter, *La Renaissance en Italie*, pág. 67.

200 Antes do século XV o desenho preparatório era feito sobre o suporte final da pintura. JACOBY, Beverly Schreiber in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 214; JONHSON, Paul, *Art: A New History*, pág. 250.

201 JACOBY, Beverly Schreiber in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 215-216 e CAPPEL, Carmen Bambach in volume 21, pág. 762 e 766.

202 MEISS, Millard e PROCACCI, Ugo, *The Great Age of Fresco: Gioto to Pontormo*, pág. 23.

velocidade permitiu ao desenho uma contextualização dentro da pintura, uma vez que este permitia resolver todas as fases de trabalho, transformando-o numa ação central e transversal.

1.2.5 - 1874 a 1970 - O Desenho entre Nenúfares e Banda Desenhada

Após cerca de dois séculos, em que a pintura assumiu maioritariamente uma responsabilidade mimética face à realidade, onde a obra de Caravaggio (1571-1610) teve um protagonismo e ascendente consideráveis[203], o século XIX reuniu as condições que permitiram ao desenho voltar a assumir um papel participativo no resultado final da pintura. Em 1848 a Europa foi percorrida por uma vaga revolucionária que expôs a insatisfação face aos regimes estabelecidos e, com eles, as suas simpatias estéticas. Em França os ecos da insatisfação encontraram na geração de 1863, com Édouart Manet (1832-1883) e Camille Pissaro (1830-1903) como membros destacados, a plataforma que permitiu a alteração gradual dos pressupostos artísticos. A geração seguinte, com Claude Monet (1840-1926) à cabeça, consolidou o desejo de mudança e independência face ao sistema de seleção e prémios do *Salon*[204] assim como da arte académica a ele associada, introduzindo o experimentalismo formal como estratégia artística[205]. Esta alteração de paradigmas foi despoletada, em parte, por uma visão crítica do ensino artístico, onde os artistas em formação não encontravam uma instrução adequada às suas ambições. O ensino dentro da estrutura das academias, herdeiro das academias italianas e com grande impacto nos séculos XVII e XVIII, tornara-se numa estrutura restritiva que não admitia uma visão da produção artística fora dos cânones definidos como corretos e desejáveis[206]. A antiguidade clássica, centrada no desenho de modelo nu como referente formativo, com Miguel Ângelo e Rafael (1483-1520) como ideal

---

[203] JONHSON, Paul, *Art: A New History*, pág. 310-316; HOCKNEY, David, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, pág. 184.

[204] REWALD, John, *The History of Impressionism*, pág. 79-80.

[205] ISAACSON, Joel, *The Crisis of Impressionism 1878-1882*, pág. 12, 14 e 42.

[206] FRASCINA, Francis, BLAKE, Nigel, FER, Briony, GARB, Tamar e HARRISON, Charles, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, pág. 60-62.

formal a seguir[207], não correspondia às aspirações dos jovens artistas que pretendiam uma relação mais estreita entre a sua pintura e o *zeitgeist*. O século XIX torna possível frequentar escolas e ateliês independentes, por vezes dirigidos por artistas ligados às instituições oficiais e ao *Salon*, que proporcionam o desenvolvimento de ideias personalizadas assentes num ensino rigoroso mas maleável[208]. Estes locais de ensino estabeleceram uma plataforma que permitiu aos seus alunos formarem grupos de reflexão que partilhavam as mesmas preocupações, quer relativamente às suas funções sociais quer em termos de expressão das suas visões pessoais, como reação à perpetuação de um modelo que identificavam como inadequado na resposta ao tempo em que se inseria[209].



9 - Alexandre Cabanel (1823–1889), *La Naissance de Vénus*, 1863, óleo sobre tela, 130x225 cm

A aceleração tecnológica ocorrida no século XIX proporcionou o desenvolvimento, a partir dos princípios da *camara obscura*[210], da criação de uma imagem-objeto, que iria alterar por completo a relação com as imagens e a função que estas desempenham. Em 1839 foi patenteado o processo fotográfico por Louis Daguerre (1787-1851) e em 1841 Henri Fox Talbot (1800-1877) registou a possibilidade de reprodução de uma imagem através do uso de negativo[211]. O aparecimento da imagem fotográfica obrigou a uma reconsideração sobre a função da pintura, no sentido de repensar a sua validade como prática artística e a sua legitimidade como produtora de imagens. Esta situação promoveu, de forma simultânea, duas vias de pensamento antagónicas sobre o que deveria ser a pintura. Por um lado os artistas académicos com ligações ao *Salon* produziram pinturas em que a imagem pretendia mostrar mais do que

---

[207] GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Las Lecciones del Dibujo*, pág. 344; ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho, *Francisco Vieira Lusitano*, pág. 53, 60-61, 66 e 77.

[208] Monet estudou com Charles Gleyre (1806-1874); Matisse com William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) e Gustave Moreau (1826-1898). ISAACSON, Joel in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 21, pág. 862 e WATKINS, Nicholas in volume 20, pág. 821, respetivamente.

[209] BELL, Julian, *Mirror of the World: A New History of Art*, pág. 328.

[210] NUNES, Filippe, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, pág. 107-108; CABEZAS, Lino in GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Máquinas y Herramientas de Dibujo*, pág. 269.

[211] SOUGEZ, Marie-Loup, 1996. *História da Fotografia* (reedição, 2001). Lisboa: Dinalivro, pág. 48-50 e 89-92.

a fotografia (fig. 9, pág. 59), demonstrando uma capacidade técnica extraordinária sem sentido crítico quanto à validade do conteúdo das imagens[212]. A segunda via consistiu na noção de que a pintura deixava de ter uma obrigação documental, função que a fotografia poderia passar a desempenhar com maior eficácia. Este esvaziamento da função da pintura abriu lugar a que a sua prática passasse a servir uma vontade individualizada, que se exprimia unicamente através do compromisso intransigente com uma visão particular[213].

É importante contextualizar a alteração do caráter da pincelada uma vez que esta permitiu o crescente gestualismo, que culminou na transformação da pintura numa superfície coberta de modo descontínuo através da pincelada como marca linear[214]. Esta transformação ocorreu de modo consistente, embora pontual, a partir do século XVI com a obra de El Greco (1541-1614), Rubens (1577-1640), Velásquez (1599-1660), Rembrandt, Goya (1746-1828), Turner (1775-1851), Gustave Courbet (1819-1877) e Manet. Os seus trabalhos apresentaram propostas de renovação a partir da pintura de modelação de volumes onde se pensa em termos de cor, tonalidade, massa e modelação. Em todos eles a aplicação material da tinta sobre o suporte não pretendia uma semelhança à custa do apagamento das marcas autorais do manejamento do pincel, mas antes um acesso visual ao processo de execução da pintura[215]. É precisamente esta transformação da pintura em território de individualidade técnica e expressividade do gesto, que permitiu um encaminhamento para a progressiva desconstrução do ato de pintar e da modificação da aplicação da tinta. Com a geração de Monet a pintura encontrou um outro modo de fazer, em que a realidade era uma referência dúctil adaptável a uma visão personalizada e onde a pintura não funcionava como a duplicação da realidade mas como uma alternativa[216]. A partir do momento em que se considerou a realidade como um ponto de partida e não como um objetivo, estabeleceu-se a

---

[212] BELL, Julian, *What is Painting? Representation and Modern Art*, pág. 58.

[213] Rapidamente a fotografia passa a ser utilizada como imagem de base para o desenho e pintura, sendo-lhe reconhecida a função de apresentar a realidade objetificada sobre uma superfície utilizável como tema. PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 281.

[214] BELL, Julian, *What is Painting? Representation and Modern Art*, pág. 16-17.

[215] BELL, Julian, *What is Painting? Representation and Modern Art*, pág. 113-114.

[216] FRANCASTEL, Pierre, *L'Impressionisme*, pág. 21; BELL, Julian, *What is Painting? Representation and Modern Art*, pág. 69; DIAS, Fernando Rosa, *Representação: Fonte Inesgotável de Polémica e Práxis*, pág. 105.

possibilidade de a pintura se transformar numa entidade que propusesse uma visão independente que apenas tivesse como referente a agenda de cada artista, inserida ou não num grupo que partilhava os mesmos princípios. Enquanto nos momentos históricos analisados anteriormente, a prática era inserida numa ideia genérica, aceite transversalmente, do modo de fazer pintura, a partir de 1874 oficializou-se definitivamente a ideia de que a investigação era individualizada e progressivamente em isolamento, visto ter sido aberta a possibilidade do seu desenvolvimento se efetuar geograficamente deslocado dos centros de produção de arte[217]. Herdeiro de uma crescente autonomia na produção artística, o século XIX estabeleceu a independência como o território para a produção de um corpo de trabalhos, de investigação e singulares, que só deste modo poderiam ser íntegros porque não contaminados por vícios do meio artístico. A fuga da cidade para encontrar os temas na natureza, iniciada com a escola de Barbizon (c. 1830-1870), justificava-se com a procura de um ambiente onde as ideias pudessem desenvolver-se fora da sobrecarga de informação crítica e visual. Esta forma de ascetismo e encontro com a interioridade artística obteve com o desenho[218] a forma ideal de repensar a pintura[219], uma vez que a linha se relaciona diretamente com o pensamento através do seu parentesco com a escrita confessional[220].

Em 1874 foi apresentado *Soleil Levant (Marine)* (fig. 11, pág. 62) na primeira exposição impressionista, realizada no ateliê do fotógrafo Nadar (1820-1910)[221]. O ruído crítico gerado em torno desta pintura centrou-se no seu aparente estado de inabilidade técnica e falta de acabamento, argumento recorrente na crítica hostil ao trabalho de Monet[222]. Apesar de a história ter assumido que *Impression, Soleil Levant* (fig. 10, pág. 62) teria sido a pintura referida por Louis Leroy (1812-1885) no seu texto

---

[217] Esta situação é semelhante à que acontecia com alguns artistas chineses que, após os anos de formação em que partilhavam uma mesma religião e objetivos preestabelecidos, partiam para locais remotos onde desenvolviam o seu trabalho. SULLIVAN, Michael, *The Book of Art: Chinese and Japanese Art*, volume 9, pág. 91-92.

[218] Ou como iremos ver no caso de Monet, há um reencontro com o desenho. Ver capítulo 2.2, pág. 108.

[219] MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, pág. 73.

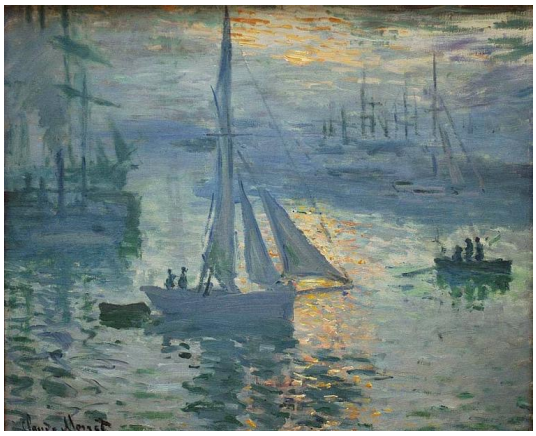
[220] KUPKA, Frantisek, *La Création dans les Arts Plastiques*, pág. 45-46.

[221] WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*, volume 1, pág. 69; REWALD, John, *The History of Impressionism*, pág. 312.

[222] GRANDAZZI, Josette, BIRON, Alice, *Claude Monet 1840-1926*, pág. 320; ISAACSON, Joel, *The Crisis of Impressionism 1878-1882*, pág. 20.



10 - Claude Monet, *Impression, Soleil Levant*, 1872, óleo sobre tela, 48x63 cm



11 - Claude Monet, *Soleil Levant, (Marine)*, 1873, óleo sobre tela, 50x61 cm

de abril de 1874 no Le Charivari[223], existem alguns autores que avançam a hipótese de que esta apenas teria sido apresentada na quarta exposição do grupo em 1879[224]. Qualquer que tenha sido o trabalho apresentado, ambas são ousadas na sua proposta de representação, através da qualidade caligráfica do registo que se constrói através de marcas lineares isoladas e agrupadas. O objetivo de fixar sensações fugidias, a par das questões relativas à luz, parece encontrar nesta pintura a resposta adequada através da utilização de um desenho esboçado. A velocidade de registo que um desenho maioritariamente linear permite, aparenta ser mais adequado aos objetivos da fixação de imagens passageiras, ao contrário de algumas opções que transformaram a pintura impressionista num novo academismo[225]. *Impression, Soleil Levant* antecipou o conjunto das *Nymphéas* em quarenta anos, ao mesmo tempo que oficializou quer o inacabado como possibilidade estética quer a marca gráfica visível, e é paradoxal que as suas premissas não tenham encontrado uma reverberação mais cedo no conjunto da obra de Monet. O seu pensamento estava centrado na representação atmosférica através de efeitos óticos em que a marca linear parecia não ter lugar. No entanto, ao analisar o corpo do seu trabalho compreende-se que o gesto caligráfico esteve sempre presente, embora camuflado pelo trabalho de sobreposição de várias camadas que, de certo modo, anulam a leitura visual dessas marcas. Monet seria sensível aos comentários sobre a

[223] REWALD, John, *The History of Impressionism*, pág. 318.

[224] REWALD, John, *The History of Impressionism*, pág. 316 e 339.

[225] Referimo-nos a alguns trabalhos de Monet em que o acabamento é laborioso e cuidado (série das catedrais), assim como ao trabalho de Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e Edmund Cross (1856-1910), que transformaram a pintura impressionista numa atividade regida por um sistema de construção rígido.

falta de acabamento dos seus trabalhos, tendo em conta o gosto da crítica e do público, refletindo a preocupação sobre a relação entre o tempo empregue na execução da pintura e o seu valor comercial. Refletindo estas preocupações, os trabalhos que foram instalados na L'Orangerie, do conjunto das *Nymphéas* de entre 1914 e 1926*,* tinham um nível de acabamento elevado. Será com a reavaliação da década de 1950, a partir dos trabalhos inacabados ou abandonados do conjunto das *Nymphéas*, curiosamente por parte de um defensor do expressionismo abstrato, que a natureza caligráfica da obra de Monet será recuperada como uma via possível[226].

A partir do Impressionismo[227], e durante a primeira metade do século XX, inicia-se uma aceleração de movimentos artísticos que, apesar de produzirem um conjunto de propostas pictóricas coesas, se tornam tendencialmente efémeros por se encerrarem demasiado nas suas premissas, dando origem a deserções, cisões e ao fim dos próprios grupos. No entanto, esta situação permitiu construir bases de lançamento para cada nova geração de artistas que, após o desmembramento dos grupos, encontraram um percurso individual. A motivação para a formação de um novo grupo residia num ímpeto revolucionário, assente numa comunhão de ideais estéticos comuns, em que já não era o academismo que se pretendia contrapor mas antes superar as propostas dos movimentos anteriores através da originalidade estética. Esta voracidade pela novidade, em complemento com a produção de manifestos onde se identificavam os propósitos a alcançar, cria uma plataforma para um novo academismo que cedo se revela desinteressante para artistas com visões mais particulares ou independentes. O Fauvismo[228], apresentado ao público em 1905 e destronado da sua posição de vanguarda em 1908 pelo Cubismo, não se transformou num academismo, apenas constituiu uma plataforma de apresentação para uma geração que se distribuiu um pouco por todas as escolas e grupos artísticos surgidos de seguida[229]. Matisse foi o fundador e membro

---

[226] GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, volume 3, pág. 257-258 e volume 4, pág. 3-11.

[227] FRANCASTEL, Pierre, *L'Impressionisme*, pág. 11 e 65.

[228] Matisse, numa carta a Charles Camoin (1879-1965), diz que o Fauvismo veio abalar a tirania do Divisionismo, tornado normativo com os seguidores de Seurat e Signac. MATISSE, Henri, *Escritos e Reflexões Sobre Arte*, pág. 82.

[229] Georges Braque (1882-1963) adere ao Cubismo, André Dérain (1880-1954) adota um academismo que torna o seu trabalho menos radical. PÉREZ-TIBI, Dora in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 10, pág. 842.

mais destacado, anteriormente praticante do Impressionismo Analítico que cedo abandona como consequência da sua análise crítica, continuando a sua investigação por uma via progressivamente mais concetual onde as relações entre cor e linha, desenho e pintura serão permanentemente questionadas. O Surrealismo, com a publicação do seu manifesto em 1924, transformou-se rapidamente num novo academismo sob a tutela de André Breton (1896-1966), que em 1935 expulsou Giacometti do movimento por este ter retornado à figuração com base na observação direta da realidade[230]. Esta purga acaba por funcionar como um estímulo que permite a Giacometti reequacionar a sua produção e recuperar o desenho como peça central da sua prática. A abstração academizou-se, tornando-se dogmática na década de 1960 através da crítica de arte[231], estabelecendo um paralelo com o que acontecera no século XIX, uma vez que a partir da limitação formal estabelecida pela *inteligenzia* se produziu o terreno onde se construiu a contracultura que recuperou a figuração, nas suas diversas configurações, como uma possibilidade. Philip Guston (1913-1980) simbolizou, com a sua exposição em 1970 na Galeria Marlborough[232], a resistência ao academismo da abstração ao entender que as imagens, produzidas pela sua geração e por si próprio, já não constituíam uma proposta válida face à envolvente cultural, sendo necessário reencontrar uma relevância para o ato de pintar[233]. A sua figuração, aparentemente primária, por derivar da cultura popular e infantilizada, assumia-se como uma plataforma genérica onde era possível desenvolver uma investigação pictórica extremamente individualizada.

Podemos considerar que o território da revolução iniciada em 1874 é o da individualidade, do espaço segregado e do inacabado como estética. O artista forma-se dentro de um grupo mas desenvolve o seu trabalho em isolamento físico. O movimento parte do centro urbano, Paris e New York maioritariamente, para o local reservado onde

---

230 HOHL, Reinhold, *Alberto Giacometti*, pág. 106.

231 GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, volume 4, pág. 131.

232 Guston sofreu um boicote profissional como consequência da sua opção figurativa. MAYER, Musa, *Night Studio: A Memoir of Philip Guston*, pág. 154-155; BOTELHO, Manuel Viana, *Percursos Paralelos: Um Projecto Pessoal de Pintura e uma Análise da Obra de Guston*, pág. 318-321.

233 Quando Guston disse que equilibrar um azul e um vermelho deixou de ser importante, estava implícita a ideia de que a abstração lidava com questões demasiado alheadas da realidade. SLIFKIN, Robert, *Out of Time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*, pág. 65; ASHTON, Dore, *A Critical Study of Philip Guston*, pág. 150 e 155-156.

se pode processar e desenvolver a informação recolhida durante os anos formativos. Existe uma rarefação na opção pelo sítio onde se produz o trabalho quer seja o jardim (Monet, Paul Cézanne (1839-1906) e Vincent van Gogh (1853-1990)), o quarto de hotel (Matisse), o ateliê (van Gogh, Giacometti e Guston) ou as casas de infância (Cézanne e Giacometti). A pintura é desenvolvida através de uma temática restrita centrada em temas que são próximos e familiares aos artistas. Deste modo, o tema perde o caráter central e torna-se um veículo para que a pintura e o desenho se possam desenvolver centrados no entendimento material e formal da sua execução. Através de uma rarefação dos elementos da pintura, a partir da sua atomização sobre o suporte, assim como uma crescente visibilidade da tela, o processo criativo ganha protagonismo visual e assume a responsabilidade de resolver concetual e formalmente a pintura. A combinação de todos estes fatores, que consideramos serem essenciais no legado que ainda hoje estamos a explorar como artistas, encontra-se nas obras dos casos de estudo que iremos analisar na segunda parte.

1.3 - O Desenho como Tema da Pintura

Embora o ato de desenhar seja um tema relativamente abundante no desenho, o mesmo não acontece na pintura sendo mais comum encontrar representações da ação de pintar ou citações de pinturas próprias ou alheias. Esta aparente separação entre as representações, da ação de desenhar como tema para o desenho e da ação de pintar como tema para a pintura, é contrariada por alguns exemplos que, apesar de serem pontuais, constituem um questionamento da pintura a partir do seu centro. Como iremos observar através dos exemplos selecionados[234], o ato de desenhar e o próprio desenho quando representados na pintura permitem questionar a matéria da pintura, uma vez que a representação de um desenho em pintura parece aproximar-se de uma entidade que não lhe pertence ou, pelo menos, propõe para a pintura uma realidade alternativa próxima do desenho. O desenho como tema da pintura interessa-nos no sentido em que a pintura ao representar o desenho recorre a uma gestualidade própria do desenho,

[234] Não considerámos útil uma análise exaustiva de todos os exemplos por ser desnecessária e não acrescentar valor argumentativo.



12 - Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le Jeune Dessinateur*, 1737, óleo sobre tela, 80x65 cm



13 - Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le Jeune Dessinateur*, c. 1759, óleo sobre madeira, 21x17 cm

manejando o pincel em movimentos lineares que produzem linhas com tinta. O desenho como tema mantém as caraterísticas visuais que lhe são próprias, respeitando maioritariamente a cor do material riscador e da superfície representados. Podemos afirmar que o verdadeiro tema, quando a pintura representa o desenho, é a linha, uma vez que é esta que garante o elo visual entre ambos. Interessa pensar nesta presença específica do desenho representado na pintura como um desenho em si, ou seja, que o modo de representar um desenho seja apenas possível através da realização de um outro desenho. Consideramos que a representação de um desenho através da pintura é uma duplicação ou versão desse desenho. Do mesmo modo, entendemos que um desenho que é duplicado com os materiais da pintura é ainda um desenho, ou seja, a pintura converte-se em desenho através da representação dos seus elementos gráficos[235].

Chardin (1699-1779) nas duas versões de *Le Jeunne Dessinateur* (fig. 12 e 13) representa o ato de desenhar sem nunca nos mostrar a ação do material riscador, seguro pela mão, sobre a superfície do suporte. Na primeira versão vemos o desenhador a observar o desenho, aparentemente numa fase de progressão do trabalho, numa pose e olhar pensativos de quem avalia o resultado de uma sessão de trabalho. Na segunda

[235] É operativo ter presente que Kandinsky (1866-1944) escreveu que a presença da linha na pintura, embora no contexto da abstração, tem um efeito transformador. KANDINSKY, Vassily, *Point and Line to Plane*, pág. 110.

versão o desenhador é representado em ação, mas o ponto de vista que nos é permitido observar impede-nos de ver o desenho a ser realizado, deixando-nos apenas a possibilidade de imaginar a partir da metade superior da folha que é visível para além do corpo curvado sobre a folha. É interessante que em ambas as pinturas, Chardin tenha optado por não representar o lado heroico da ação de desenhar, à semelhança do que acontece nas representações dos pintores a trabalhar numa tela. Ambos apresentam o desenhador como um artista concentrado no seu trabalho, rodeado dos utensílios da sua especialidade, isolado na procura de aperfeiçoamento. A abordagem naturalista de Chardin apresenta os desenhos como se fossem concretizados com carvão sobre papel azul e sépia sobre papel branco, respetivamente, aumentando a sensação paradoxal de não ser claro que se o que observamos é ainda desenho ou se passou a ser pintura porque é feito com tintas de óleo.



14 - Eduard Daege, *A Invenção da Pintura*, 1832, óleo sobre tela, 176,5 x 135,5 cm

Eduard Daege (1805-1883) representa o mito da filha de Butades (fig. 14), tema popular da pintura de salão desde finais do século XVIII[236], em que o ato de desenhar equivale à retenção da memória do amado que se vai ausentar. A silhueta é um prenúncio da morte uma vez que o seu desenho permite, se o destino for contrário à vontade dos amantes, recuperar a memória daquele que está ausente[237]. É curioso que as representações deste momento fundacional não apresentem exatamente a linha que se desenha mas o que vai ser ou foi desenhado, isto é, a silhueta definida pela sombra projetada sobre a parede. Neste caso está representada a pulsão do desenho, uma vez que não nos é dado ver qualquer elemento do desenho, apesar de o vermos a ser executado e de sabermos o que está a ser representado. O desenho é apresentado como simulacro da realidade, permitindo recuperar uma memória ou substituir o que está

[236] BELL, Julian, *What is Painting? Representation and Modern Art*, pág. 11-12.

[237] ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, pág. 60; PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 408.



15 - Henrique Pousão, *Esperando o Sucesso*, 1882, óleo sobre tela, 131,5x83,5 cm

ausente através da retenção do elemento gráfico linha na forma identificável do perfil de uma cabeça.

Henrique Pousão (1859-1884) em *Esperando o Sucesso* (fig. 15) mostra-nos a representação de um desenho prévio em desenvolvimento na tela. Sobreposto a este vemos outro desenho sobre papel que o rapaz segura na sua mão. O desenho é apresentado na sua forma erudita e na sua forma de baixa cultura. O primeiro descreve a relação tradicional da pintura que parte do desenho que a ensaia. O segundo estabelece o diálogo irónico, entre o rapaz e o observador, através de um desenho caricatural que parece questionar o valor do desenho como produção exclusiva dos artistas, ao apresentar uma proposta vinda do modelo que o desenho em fundo representa. Ao sobrepor os dois universos, Pousão propõe um comentário sobre formas específicas de desenho que conhecem uma distinção quanto à sua legitimação como formas válidas de expressão gráfica, uma vez que um desenho feito por um artista partilha o protagonismo com um desenho realizado por um amador. Por outro lado, permite que desenhos com linguagens diferentes criem uma dinâmica própria dentro da pintura, propondo um segundo tema, o do desenho, para além do rapaz.

Philip Guston em *Paw* (fig. 16) representa uma mão que desenha com um lápis ou pau de carvão sobre uma superfície indefinida. A linha é desenhada do modo menos convencional, uma vez que a mão parece afastar-se do corpo sendo o comprimento do braço, ausente da imagem, a possibilidade máxima de extensão da linha de que vemos o início. A linha é aqui relacionada com o corpo do artista, como resultado das suas caraterísticas e limitações físicas e motoras. Em *Studio* (fig. 17) vemos



16 - Philip Guston, *Paw*, 1968, acrílico sobre madeira, 76,2x81,3 cm



17 - Philip Guston, *Studio*, 1969, óleo sobre tela, 122x105 cm



18 - Philip Guston, *The Line*, 1978, óleo sobre tela, 180.3x186.1 cm

um pintor que, com um pincel, desenha um retrato com linha preta sobre tela. Este desenho dentro da pintura não se exprime a partir de uma estratégia distinta, mas aproxima a realidade que o rodeia do seu universo, logo remetendo toda a pintura para o território do desenho linear, apesar da sua configuração ser constituída maioritariamente pela cor. Guston parece querer tecer um comentário literal sobre a possibilidade de a pintura poder ser construída a partir da gramática visual do desenho. A esta intenção programática não será alheio o facto de este trabalho ter feito parte da exposição de 1970[238]. Em *The Line* (fig. 18) o desenho é remetido para uma intervenção divina ou metaforicamente associado à ideia da sua possibilidade como ação do homem apenas quando a força da fé sobre-humana o permite. A outra leitura possível é a que diz respeito à sensação de atravessamento por um furor sobrenatural no momento em que se está a trabalhar, descrita por muitos artistas como o fenómeno que permite vencer as dificuldades da execução e alcançar resultados extraordinários[239]. Guston demonstra em todos os trabalhos a possibilidade de não haver uma alteração de linguagem entre a pintura e o desenho, ou seja, a marcação da linha parece já ser uma possibilidade de pintura, uma vez que acontece no seu interior tanto visual como materialmente.

---

[238] Consultar capítulo 2.7, pág. 132, para detalhes. SLIFKIN, Robert, *Out of Time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*, pág. 43.

[239] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 40.



19 - Michaël Borremans, *The Mill*, 2003, óleo sobre tela, 26,4x32,5 cm

The Mill (fig. 19), de Michaël Borremans (n. 1963), apresenta o ato surreal de um homem que desenha nas costas de uma mulher. O desenho funciona como um veículo de transmissão de uma ideia adquirindo um caráter tão esboçado como o personagem que o desenha. O desenhador é uma figura inacabada como resultado da incompletude intencional da pintura, enquanto que o esboço tem as caraterísticas intrínsecas de um desenho rápido. A ideia subversiva que interessa reter a partir deste trabalho reside na proposta de que o desenho pode partilhar com a pintura o mesmo grau de incompletude, ou seja, ambos podem encontrar um terreno visual comum através desse estado.

Em *Schwarzheide* (fig. 20), Luc Tuymans (n. 1958) reproduz um desenho preexistente que executou como desenho preliminar. É relevante que a pintura reproduza de um modo fidedigno o desenho através de uma linguagem que lhe é própria. A representação é feita através de linhas pretas e manchas verde escuras sobre um fundo de tela preparada. Tuymans não só reproduz o desenho original como evoca o seu suporte original ao eleger uma tela amarelecida pelo sol que mimetiza a cor do papel[240]. *Our New Quarters* (fig. 21) parte de uma imagem fotográfica[241] mas concretiza-se através de uma gramática própria do desenho. A relação dos seus elementos com o fundo é própria do desenho sobre papel, uma vez que a representação parece flutuar sem que exista uma relação específica entre cor do fundo e o que é representado, para além de uma escolha do verde como entendimento do que serve melhor a pintura. A aparente displicência da execução de ambas as pinturas obriga a uma reavaliação do que entendemos por pintura, por nos propor um paradoxo sobre a natureza destas representações, contrariando o uso tradicional do desenho preparatório ou da imagem matriz em que da pintura resultante se espera um aperfeiçoamento ao nível da execução ou acrescento de informação visual. Tuymans mantém o caráter

[240] HELFENSTEIN, Josef, *Premonition, Luc Tuymans, Dessins*, pág. 42.

[241] TUYMANS, Luc, *Luc Tuymans*, pág. 112.



20 - Luc Tuymans, *Schwarzheide*, 1986, óleo sobre tela, 60x70 cm



21 - Luc Tuymans, *Our New Quarters*, 1986, óleo sobre tela, 80x120 cm

inacabado ou esboçado no resultado final das pinturas, confrontando-nos com uma conceção de pintura que não está dependente de uma manifestação de virtuosismo, do mesmo modo que não se exige obrigatoriamente essa demonstração de esboços sobre papel.

A partir dos exemplos referidos interessa reter a capacidade transformativa que o desenho pode exercer a partir do interior da pintura, embora constituindo apenas o seu tema. Vimos que ele resiste à alteração das suas caraterísticas mesmo quando construído com os materiais da pintura, ou seja, o desenho ao manifestar-se dentro da pintura resiste a transformar-se permanecendo desenho. Verificamos que, mesmo nas representações com um caráter mais realista, o desenho se mantém visualmente inalterado ou próximo do original. Por outro lado, o desenho pode funcionar, dentro da pintura, como uma presença que se assemelha a uma janela paradoxal, permitindo a intrusão de um universo regido segundo regras distintas. Esta insurreição do desenho face à pintura que o representa evidencia, desde logo, a capacidade do desenho contaminar e alterar o que está em seu redor. Em última análise, podemos considerar a linha como uma entidade com um elo tão forte ao universo do desenho, que a sua integração na pintura encontra sempre um certo nível de insucesso, uma vez que provoca inevitavelmente uma subversão da natureza da própria pintura.

1.4 - Desenho Latente e Desenho Visível

Neste capítulo pretendem-se identificar as manifestações de desenho que participam da leitura final da pintura, mesmo quando esse não é o objetivo da sua realização, ou seja, quando o acesso a esses desenhos é feito a partir de diversos graus de transparência da pintura, estados de incompletude ou degradação, ou da impossibilidade técnica de apagar por completo o rasto do processo de trabalho. Esta taxonomia será possível através da análise de exemplos que percorrem os momentos da história de arte mais significativos, permitindo detetar canais de continuidade que revelam variações a partir da mesma tipologia. Interessam-nos particularmente as presenças latentes ou involuntárias pelo seu poder de sugestão, permitindo uma releitura e reapropriação de modo a participarem em estratégias artísticas contemporâneas. De igual modo, interessa reexaminar pinturas que integram elementos gráficos visíveis que constituem exemplos de desenhos integrados visualmente na pintura. Apesar de se pretender uma verificação do maior número de diferentes manifestações de desenho não é nosso propósito a sua enumeração exaustiva, apenas pretendemos considerar os exemplos que melhor ilustram a nossa proposição. A pertinência desta análise tem como objetivo a possibilidade da sua apropriação e releitura durante o desenvolvimento do projeto artístico.

1.4.1 - Linha

Assumimos a linha como o elemento de base do desenho[242]. Alguns autores consideram a linha como um ponto em movimento[243], mas parece-nos mais conveniente considerar o ponto como uma linha que tem apenas o seu início registado graficamente. Este raciocínio é vantajoso quando pensamos na linha como um gesto da mão que é registado sobre uma superfície, considerando que esse gesto possa dar origem a linhas

[242] Beverly Jacoby define desenho como a marcação de linhas numa superfície. TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 212.

[243] KEMP, Martin, *Leonardo on Painting*, pág. 15; KANDINSKY, Vassily, *Point and Line to Plane*, pág. 57.

com tamanhos e configurações diferentes, ou seja, contínuas e descontínuas em todas as suas variáveis.

Para a realização de uma linha, no contexto da pintura, consideramos o registo direto sobre o suporte e o registo por transferência a partir de um desenho preexistente. A linha realizada diretamente no suporte da pintura tem associadas duas possibilidades: marcas provisórias e marcas definitivas. As marcas provisórias relacionam-se com fases preparatórias e tendem a ser ocultadas pelas fases posteriores de trabalho. Estes traços provisórios podem ser realizados através de um desenho à mão levantada, seguindo ou não um modelo, ou serem construídos com o auxílio de procedimentos que permitem transferir para o suporte um desenho matriz. Os desenhos resultantes podem ser esquemáticos, delinear silhuetas que servem como referência, ou podem indicar toda a composição com graus diversos de pormenorização. As marcas definitivas são concebidas como presenças que, de um modo geral, acontecem nas fases finais como elementos que permitem resolver a imagem, quer pela marcação clara de um contorno ou elemento, quer por clarificarem o significado das manchas de cor. Dentro dos procedimentos que permitem ao desenho habitar o suporte da pintura é importante referir mais pormenorizadamente quer o desenho prévio[244], quer o uso do cartão[245], uma vez que são processos que permitem entender com maior profundidade o modo como a pintura pode depender do esqueleto que o desenho lhe constrói.

Desenho prévio (*underdrawing*) é definido por Jane Turner como um desenho feito, antes da aplicação das camadas posteriores, diretamente sobre o suporte da pintura ou transferido para esta mais tarde[246]. O desenho prévio estabelece parte ou toda a composição funcionando como uma guia de trabalho, que desaparece com as sucessivas camadas de tinta ao longo do desenvolvimento da pintura. O seu caráter varia desde o esboço rápido até ao desenho que define todos os pormenores da pintura a ser

---

[244] Preferimos esta tradução não literal uma vez que se pretende englobar neste conceito toda a manifestação do desenho que acontece sobre o suporte da pintura nas fases iniciais de trabalho, ao mesmo tempo que não se pretendia a utilização de um vocábulo estrangeiro.

[245] Optámos pela tradução direta do italiano seguindo indicação da bibliografia consultada. ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): Uma Época de Desenho*, pág. 48-49.

[246] AINSWORTH, Maryan Wynn in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 31, pág. 577-578.

desenvolvida. A sua execução pode recorrer a materiais secos (carvão, giz, grafite) ou líquidos (tinta e aguadas)[247].

Existe um tipo de desenho prévio (*sinopia*), específico do contexto da produção italiana renascentista, feito na primeira camada do fresco (*arriccio*), que não participa do resultado final do trabalho, uma vez que é totalmente coberto pela segunda camada final do fresco (*intonaco*) que suporta a pintura[248]. A sua utilização ocorreu na produção de frescos desde meados do século XIII até à sua substituição gradual pelo uso do cartão em meados do século XV[249]. Apesar da sua invisibilidade concetual, uma vez que era pensado como um desenho para ser ocultado, face às revelações resultantes da degradação, dos trabalhos de restauro ou da retirada dos frescos para salvaguarda patrimonial, a sua existência é uma realidade que interessa considerar como uma outra possibilidade de desenho na pintura.

O cartão (*cartone*) permite a transferência de um desenho preexistente em papel para o suporte da pintura. É uma técnica recorrente desde meados do século XIV sendo referenciado pela primeira vez por Cennini[250], embora o seu uso seja generalizado como prática apenas durante o século XV[251]. O cartão consiste num desenho sobre papel preferencialmente grosso, para permitir uma resistência face à utilização intensa, feito com materiais e técnicas diversificadas, realizado à escala real da pintura. Por norma é utilizado em parcelas que facilitam o seu manejamento[252] e se relacionam diretamente com o trabalho a realizar durante um dia (*giornata*), para além de permitir a reutilização de secções para duplicação de pormenores que podem, inclusivamente, ser utilizados de modo invertido (fig. 22)[253]. A sua utilização está sobretudo associada à pintura de

---

247 RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 304-306.

248 COLALUCCI, Gianluigi in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 28, pág. 778; RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 303-304; ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho, *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): Uma Época de Desenho*, pág. 92; CABEZAS, Lino in GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*, pág. 454.

249 HARTT, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, pág. 21.

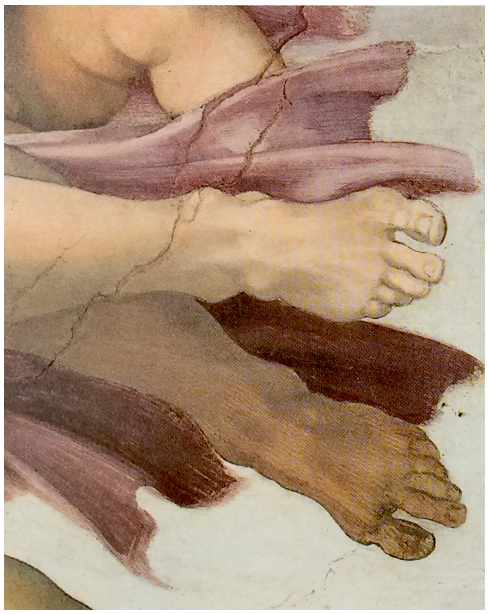
250 CENNINI, Cennino, *The Book of the Art*, pág. 118.

251 Apenas a partir do século XV o papel, essencial para a produção do cartão, passou a ser um material de uso generalizado, devido ao preço se ter tornado mais acessível. BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 186.

252 RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 302-303.

253 Os pés da fig. 22 recorrem ao mesmo cartão através da inversão do papel. BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 348-349.

frescos embora possa ser utilizado sobre outros suportes[254]. O desenho, uma vez transferido para o suporte da pintura, serve como referência para as fazes seguintes de trabalho. A transferência pode fazer-se utilizando dois métodos: a) as linhas do desenho são picotadas sendo a transferência para o suporte da pintura efetuada com pó de carvão ou giz (*spolvero*) contido dentro de uma bolsa, resultando numa transferência por pontos[255]; b) o verso do cartão é esfregado com pó de carvão ou giz, coloca-se o cartão sobre o suporte da pintura e transfere-se por incisão indireta (*calco*) utilizando um estilete, que resulta numa transferência por linhas contínuas[256] sem que a superfície fique sulcada pelo utensílio[257]. Embora se verifiquem presenças simultâneas de ambos os métodos na mesma pintura, de que os frescos de Miguel Ângelo da capela Sistina são um exemplo explícito, a utilização do *spolvero* foi gradualmente abandonada a favor do *calco* a partir do início do século XVI[258]. A visibilidade no trabalho final de linhas marcadas por incisão indireta é, de todos os exemplos, o mais difícil de detetar uma vez que, ao contrário da técnica do *spolvero*, tem uma presença gráfica mais subtil. Apenas em casos em que as camadas de tinta posteriores são suficientemente delgadas é possível identificar a presença destas linhas.



22 - Miguel Ângelo, *A Criação de Adão* (detalhe), c. 1508-1512, fresco, capela Sistina

---

[254] BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 17, 79-80.

[255] A primeira referência ocorre no século X na China mas a sua utilização não se aplica à pintura sobre papel ou seda, apenas a pinturas murais e de estandartes; SØRENSEN, Henrik H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 776 e CAPPEL, Carmen Bambach in volume 25, pág. 378. A sua utilização na europa inicia-se c. 1340; BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. xi.

[256] Esta técnica começou a ser utilizada entre 1460 e 1470; BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. xi, 186 e 438.

[257] Ao contrário da incisão direta, de que não nos ocupamos. BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 35.

[258] VASARI, Giorgio, *Vasari On Technique*, pág. 215; BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 334, 346.

Na análise pormenorizada da linha consideramos três variantes principais: a) linha como elemento puro que estabelece uma representação através do movimento da mão que origina uma marca gráfica; b) linha de contorno que, como define Alberti, é o elemento que circunscreve os limites externos das figuras[259]; c) linha interna, ou dintorno[260], cuja presença permite definir pormenores de uma representação, normalmente circunscrita por uma linha de contorno ou localizada no interior de uma mancha.

a) Linha



23 - autor desconhecido, *Mamute*, c. 25.000-20.000 AP, Pech Merle, pigmento sobre rocha

Na representação do mamute de Pech Merle (fig. 23), a linha de contorno na parte superior do desenho foi combinada com um tratamento mais solto na parte inferior do corpo. Esta solução gráfica permitiu não seguir o que parece ser a regra em grande parte das representações paleolíticas, em que se circunscrevia a figura na sua totalidade[261], definindo a parte inferior da figura caraterizando a textura dos pelos do corpo do animal. Este desenho demonstra uma capacidade de entender a linha como elemento que permite soluções gráficas específicas para cada zona, ou seja, a linha foi adaptada à parte que se pretendia representar, com diferentes comprimentos assim como através do seu agrupamento e direções distintas.

As carpideiras do túmulo de Horemheb (fig. 24) são desenhadas, de um modo sucinto e fluido, recorrendo a linhas de espessura relativamente constante. As linhas foram desenhadas com tinta vermelha de um modo informal, uma vez que as camadas

[259] ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, pág. 65.

[260] CABEZAS, Lino in GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*, pág. 287.

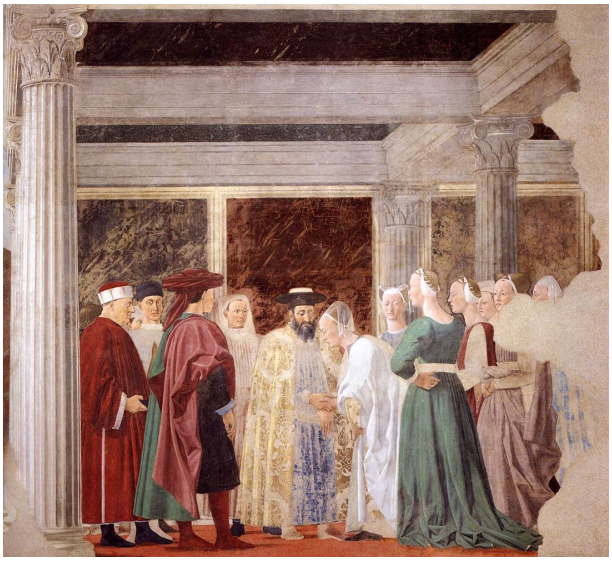
[261] GIEDION, Sigfried, *L'Eternel Présent - La Naissance de l'Art*, pág. 27-29.

de tinta a ser aplicadas posteriormente as ocultariam. Neste exemplo, confirmando a originalidade da produção de Deir el-Medina, as correções foram feitas com a mesma cor, contrariando a utilização tradicional do preto como cor associada à afinação e fase final do desenho. Esta indistinção cromática entre desenho prévio e correção parece indicar a possibilidade de as linhas poderem ser exploratórias, não refletindo apenas uma capacidade de representação assente numa aprendizagem de modelos predefinidos. Este exemplo parece indicar a possibilidade de o desenho prévio poder ter sido questionado quanto à sua função e construção faseada, ou seja, desenho e correção serem realizados pelo mesmo artífice em vez da tradicional hierarquia entre aprendiz (vermelho) e mestre (preto).



24 - autor desconhecido, *Carpideiras*, túmulo de Horemheb (detalhe), c. 1422-1411 a. C., Deir el-Medina, têmpera sobre estuque

Piero della Francesca no *Encontro entre a Rainha do Sabá e o Rei Salomão*, do conjunto de *A Lenda da Cruz Verdadeira* (fig. 25), definiu o desenho dos elementos arquitetónicos através da marcação de linhas retas de várias espessuras. Estas marcações não foram feitas à mão livre, uma vez que o elemento que pretendiam descrever necessitava de uma guia que permitisse a sua correta execução. Estas linhas retas coabitam na pintura com as linhas curvas das figuras humanas sem que exista uma confrontação gráfica entre a construção rigorosa e a marcação à mão levantada, que neste caso é reproduzida recorrendo ao uso do cartão.



25 - Piero della Francesca, *A Lenda da Cruz Verdadeira* (detalhe), c. 1466, basílica de S. Francisco, Arezzo, fresco



26 - Miguel Ângelo, *Deus Separando a Luz das Trevas* (detalhe), 1508-1512, capela Sistina, fresco

A linha pode assumir uma configuração bastante resumida, limitando-se a indicar pontos chave que permitem o desenvolvimento da pintura. É o caso de *Deus Separando a Luz das Trevas* (fig. 26) de Miguel Ângelo, onde se localizam linhas na definição do ombro, pescoço e gola da veste[262]. Neste caso houve recurso ao cartão para fazer a transferência através de incisão indireta de um desenho, permitindo estabelecer uma silhueta incompleta mas com informação visual suficiente para trabalhar a figura. Não se pretendia com este tipo de marcação sumária uma definição final do tema a desenvolver, mas sim uma plataforma que permitisse desenvolver de um modo bastante livre a representação, permitindo ajustes e modificações, detetáveis nas pequenas discrepâncias entre o desenho e a pintura. Estas linhas têm uma leitura muito reduzida, apenas possível com aproximação física ou utilizando lentes, e pretendiam não ser percecionadas por parte dos observadores.



27 - Zhu Da, *Peixes e Rochas*, 1699, tinta da China sobre papel, 135,3x61 cm

No trabalho de Zhu Da (1625-1705)[263] interessa-nos a proposta de uma representação no limite do não figurativo, suportada por uma rarefação de elementos gráficos que se destacam num fundo neutro que é ativado pela ação da tinta e do desenho. Em *Peixes e Rochas* (fig. 27) as massas rochosas são resolvidas graficamente com gestos longos e fluidos de pincel, localizando-se num território tanto descritivo como evocativo,

[262] Como referimos anteriormente as linhas definidas por *calco* são de difícil visualização. No entanto, Bambach apresenta o esquema das diferentes técnicas utilizadas para esta pintura. CARMEN, Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, ilustração XI (n. p.). Consultar igualmente MURPHY, Diana, *The Sistine Chapel, A Glorious Restoration*, pág. 29.

[263] Existem outras grafias para designar este artista: Bada Shanren, Chu Ta, Tchou Ta e Pa Ta Shan Jen. CAHILL, James in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 785 e FONG, Wen in volume 33, pág. 665-666; SULLIVAN, Michael, *The Book of Art: Chinese and Japanese Art*, volume 9, pág. 92; CHENG, François, *Chu Ta 1626 - 1705, Le Génie du Trait*.

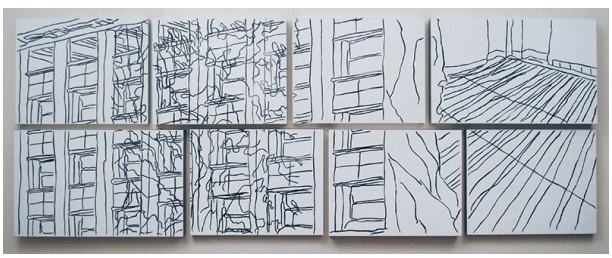
ou seja, existe uma caraterização material ao mesmo tempo que apenas se sugerem as formas e volumes através das silhuetas. Notam-se as várias densidades de tinta que evidenciam o uso de aguadas distintas, que permitem diversidade na qualidade das linhas. O pincel é manejado de modo a explorar a sua capacidade de produzir linhas com espessuras variadas, que permitem ao desenho expressar uma ideia de distância entre as rochas, assim como uma descrição volumétrica através da circunscrição com diferentes densidades de tinta.



28 - Philip Guston, *Rome Garden*, 1971, óleo sobre papel, 50,2x68,6 cm

Existe um recurso recorrente em Philip Guston a uma linha horizontal que define a superfície em que os objetos e personagens estão localizados, que pode igualmente definir um horizonte. Em *Rome Garden* (fig. 28) a linha acumula ambas as funções, uma vez que a linha de horizonte é ao mesmo tempo o limite do plano horizontal onde estão localizadas as formas. Neste caso a linha de horizonte resolve igualmente a relação entre terra e ar ao criar uma fronteira gráfica que separa as duas zonas. Noutros trabalhos a linha resolve a fronteira cromática entre terra e ar ao separar por completo as duas áreas. Esta linha tem geralmente uma configuração rugosa e de espessura irregular e pode ser composta, como é o caso deste exemplo, por mais de uma cor ou variações de valores da mesma cor.

Da produção de Pedro Calapez (n. 1953) interessa-nos considerar o período entre 2000 e 2004, em que o desenho linear figurativo feito com pincel é integrado na sua pintura. *Trabalhos do Olhar 03* (fig. 29) aborda o desenho com linha preta, mantendo deliberadamente o fundo monocromático branco em oposição às linhas que se sobrepõem à tinta fresca, havendo uma interação



29 - Pedro Calapez, *Trabalhos do Olhar 03*, 2000, alkyd sobre alumínio, 124x332 cm



30 - Marlene Dumas, *The Painter*, 1994, óleo sobre tela, 200x100 cm

reduzida entre a cor do fundo e a cor das linhas do desenho. As linhas têm uma aparência de imediatez associada ao apontamento rápido, com um caráter fragmentário pelo desenvolvimento em parcelas que se agrupam sob a forma de políptico. O tema do espaço arquitetónico com a perspetiva acentuada no lado direito introduz profundidade no plano da pintura, alterando a perceção das superfícies dos vários módulos que parecem alternar entre próximo e afastado. Parece interessante nos trabalhos deste período o facto da profundidade ser conseguida através do desenho linear, associado habitualmente a uma expressão gráfica plana que se desenvolve e fica contida na superfície do suporte.

Na pintura de Marlene Dumas (n. 1953) a natureza inacabada dos trabalhos transporta o conceito de esboço, natural no universo do desenho, para o âmbito da pintura. O desenho define e carateriza o que é representado numa formalização que afasta a pintura da fotografia original, de que Dumas parte para trabalhar, uma vez que a sua apropriação da imagem passa por uma reinterpretação através do desenho e da pintura[264]. Em *The Painter* (fig. 30) a figura é esboçada, a grafite e a óleo, sendo depois colorida com várias intervenções de tinta diluída que permitem a leitura do desenho à transparência. A silhueta é definida com linhas de leitura gráfica distinta que resolvem cada secção de um modo autónomo mas com uma noção de conjunto que permite que a imagem resultante seja coerente a partir dessa heterogeneidade.

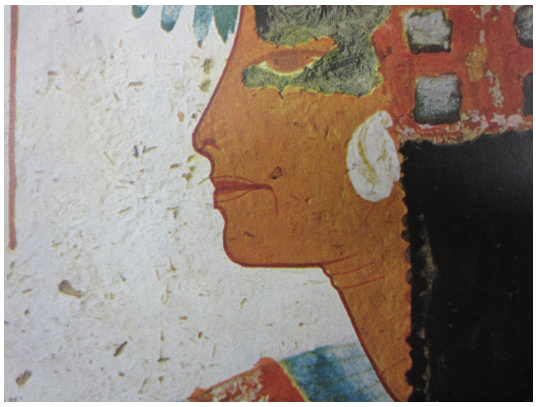
b) Linha de Contorno

No urso da gruta de Chauvet (fig. 31) a representação é realizada através de uma linha de contorno vermelha, em que a alteração de espessura não carateriza nenhuma parte específica da figura. Embora a maioria das representações paleolíticas utilize a

[264] Ver entrevista concedida por Marlene Dumas. WAGSTAFF, Sheena in BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 250-251.



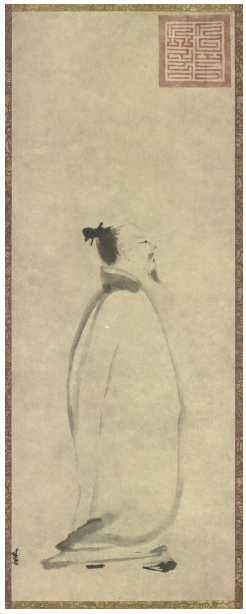
31 - autor desconhecido, *Urso*, Chauvet, c. 32.000-30.000 AP, pigmento sobre rocha



32 - autor desconhecido, *Retrato*, túmulo de Ouserhat, Deir el-Medina (detalhe), c. 1300 a. C., têmpera sobre estuque

silhueta como solução gráfica de base, consideramos esta representação particularmente interessante por recorrer a um número mínimo de elementos e no entanto, apesar de incompleta, veicular de um modo preciso a posição e movimento do animal. Este desenho parece ser o registo decorrente de uma memória do que foi observado e não de um repertório a que se está a recorrer, ou seja, não estamos perante um modelo que se repete mas sim de uma interpretação decorrente de uma experiência individual. A linha, apesar de se poder observar que houve uma marcação prévia ligeira, tem uma segurança que só pontualmente é posta em causa na redefinição do contorno em certas zonas, como no caso da cabeça.

No retrato de uma mulher no túmulo de Ouserhat (fig. 32) a linha de contorno corresponde à última fase da pintura, ou seja, aos acabamentos. A linha de contorno resolve a relação entre a mancha de cor das figuras e o fundo, separando-as de um modo evidente com uma grossura constante e pouco expressiva. Sendo um elemento de acabamento a sua execução é normalmente cuidada, ao contrário das linhas dos desenhos prévios. Existe uma clara diferença, neste exemplo, entre a espessura do contorno e dos pormenores internos, embora esta regra não seja seguida em toda a produção encontrada em Deir el-Medina. A linha de contorno pode ainda desempenhar a função de corretor, uma vez que delimita as formas definitivas que podem não coincidir exatamente com o que foi fixado no esboço inicial (fig. 61, pág. 101).



33 - Liang Kai, *Poeta Li Bai a Caminhar*, s.d., tinta da China sobre papel, 81,1x30,5 cm



34 - Giotto, *Cenas da Vida de São Francisco* (detalhe), capela Bardi, igreja de Santa Croce, Florença, c. 1320-1328, fresco

Liang Kai (1140-1210) definiu o contorno da figura (fig. 33, pág. 81) com uma linha fluida que estabelece de modo claro a inflexão da túnica na zona da cintura e zonas de sombra nas costas e junto aos pés. O que poderia ser resolvido simplesmente com uma maior espessura da linha é conseguido através de alterações da concentração da aguada, mais escura para as zonas de sombra e mais clara para o contorno iluminado. A linha de contorno neste exemplo assume também uma função de descrição tonal a partir das variações da sua densidade.

Em *Cenas da Vida de São Francisco* (fig. 34) Giotto utilizou a linha para definir os perfis dos rostos e das mãos. Embora o tratamento seja semelhante ao exemplo do túmulo de Ouserhat (fig. 32, pág. 81), esta utilização permite destacar estes elementos face ao fundo e panejamentos trabalhados numa lógica de modelação tonal e naturalista. Deste modo a linha de contorno não pretende uma uniformização da representação, mas é utilizada para detalhar e hierarquizar os elementos mais importantes.

Em *O Enterro da Cruz Sagrada* do conjunto de Arezzo (fig. 35), Piero della Francesca utilizou, em certas zonas, os pontos resultantes da transferência do desenho, com o uso de cartão, como elementos de circunscrição final. A linha de contorno foi substituída pelo picotado marcado com o pó, não sendo coberta com uma linha de acabamento. Esta possibilidade existe porque a distância entre o observador e as pinturas permite optar por um grau de acabamento menos cuidado, uma vez que a olho nu é difícil de aceder



35 - Piero della Francesca, *A Lenda da Cruz Verdadeira* (detalhe), basílica de S. Francisco, Arezzo, c. 1466, fresco

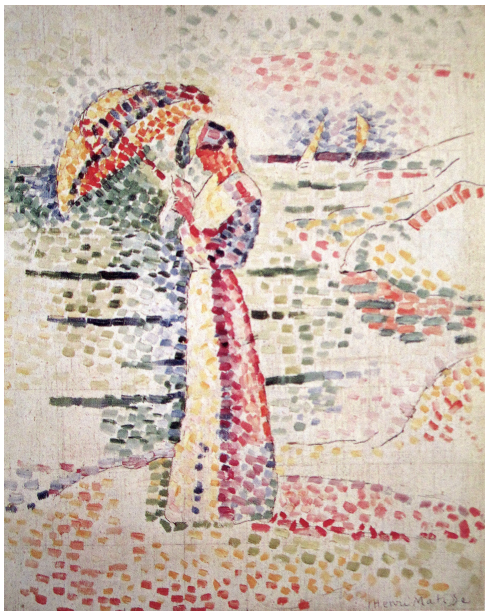
visualmente aos detalhes da execução. Esta linha de contorno marcada através de pontos é muito eficiente na descrição dos detalhes uma vez que torna as linhas visualmente mais ligeiras e texturadas.



36 - Miguel Ângelo, *Ignudi* (detalhe), capela Sistina, c. 1508-1512, fresco

Na capela Sistina (fig. 36) a linha de contorno é utilizada como reafirmação de um contorno definido previamente através da técnica de *spolvero*. Esta necessidade poderá ter surgido uma vez que a altura a que a pintura se localiza poderia não permitir a visualização do contorno definido com pontos e perder, desse modo, expressão visual. Por outro lado, a reafirmação do contorno permite que as imagens tenham um leitura destacada em relação ao fundo quando observadas à distância. Este exemplo corresponde à utilização tradicional do *spolvero*, uma vez que ele não estava concebido como uma marcação definitiva mas sim como um auxiliar de trabalho.

Henri Matisse em *Jeune Femme à l'Ombrelle* (fig. 37) utilizou o desenho prévio, feito com grafite, para definir quer a figura quer o fundo, através de um apontamento sumário que reflete a dimensão reduzida da tela. Este desenho, apesar de esquemático, é assumido como elemento com presença visual no trabalho acabado. As linhas são utilizadas como estrutura para o trabalho de cor de um modo pouco rígido, existindo discordâncias entre os contornos e o preenchimento interior. O desenho prévio cria as condições necessárias para que se reconheçam na cor as formas descritas, ou seja, a linha permite que a cor adquira um significado visual reconhecível.



37 - Henri Matisse, *Jeune Femme à l'Ombrelle*, 1905, óleo sobre tela, 46,2x37,3 cm

André Derain (1880-1954) (fig. 38, pág.



38 - André Derain, *Péniches sur la Tamise* (detalhe), 1906, óleo sobre tela, 80,3x90 cm

84) desenha os barcos com uma pincelada bastante diluída, donde por vezes escorre o excesso, definindo os contornos dos vários componentes. Cada uma destas zonas delimitadas é preenchida individualmente com uma cor, preservando visualmente a linha de contorno. Este desenho sumário assemelha-se a um desenho prévio que é deixado visível, assegurando o reconhecimento do tema representado. Aqui existe a exploração da linha de contorno como definidora do que está em primeiro plano, uma vez que o fundo é trabalhado maioritariamente através de variações tonais e cromáticas.

c) Linha Interna

Nas representações paleolíticas o uso da linha interna é reduzido e pouco desenvolvido graficamente, uma vez que a utilização da mancha colorida a substitui na grande maioria dos casos. No bisonte da gruta de Chauvet (fig. 39) existe a descrição da perna dianteira e ventre através do recurso à linha interna. A sua espessura é a mesma da linha de contorno e parece existir apenas para complementar a circunscrição, ou seja, a sua presença poderia ser anulada mantendo-se intacta a compreensão do corpo do animal.



39 - autor desconhecido, *Bisonte*, gruta de Chauvet, c. 32.000-30.000 AP, pigmento sobre rocha

No retrato egípcio do túmulo de Ouserhat (fig. 32, pág. 81), referido anteriormente, verifica-se a hierarquia entre a linha de contorno e a marcação das formas internas do rosto, com linhas internas mais finas na definição dos lábios e pregas do

pescoço. Isto demonstra que, mesmo no contexto mais expressivo de Deir el-Medina, existiu uma preocupação na definição de pormenores só possíveis de registar através da utilização de pincéis menos espessos que os usados para as linhas de contorno. No âmbito da pintura do antigo Egito, a linha interna, como a de contorno, é executada na última fase da pintura como elemento de acabamento.



40 - Shi Ke, *Patriarca em Contemplação*, s.d., tinta da China sobre papel, 35,3x64,4 cm



41 - Muqi, *Buda Reclinado* (detalhe), s.d., tinta da China sobre papel, 77.1 x 30.9 cm



42 - Shen Zhou, *Poeta numa Montanha* (duas páginas de caderno), s.d., tinta da China sobre papel, 38.7 x 60.3 cm

Shi Ke (séc. X) (fig. 40) define a figura através de uma linha ondulante, segundo o princípio da linha quebrada, que demonstra que o pincel foi manobrado de modo a que a linha se transformasse numa entidade simultaneamente linear e volumosa. O que nos interessa nesta proposta é a inexistência de hierarquia entre contorno e linha interna, ao contrário do verificado no exemplo anterior, verificando-se que as linhas alternam livremente entre exterior e interior da figura. De igual modo no *Buda Reclinado* (fig. 41), Muqi (1210-1269) segue um princípio semelhante de não haver hierarquia de espessura das linhas, propondo uma gramática mais vasta entre linha finas e linhas grossas que se encontram dentro e fora da figura. Shen Zhou (1427-1509) (fig. 42) define os pormenores internos da montanha com linhas que têm a mesma espessura e intensidade dos contornos. A aparente incongruência é resolvida pelo recurso à

mancha, a que as linhas se sobrepõem, estabelecendo a diferença entre os planos, modelando deste modo a montanha.



43 - Paolo Uccello, C*enas na Vida dos Santos Padres* (detalhe), San Miniato al Monte, Florença, 1447-48, fresco

A *sinopia* de Paolo Uccello (1397-1475) (fig. 43) é um desenho sumário que define os pormenores da figura através de linhas internas. O exemplo é claro no modo como a *sinopia* serve para definir zonas de ação para a pintura como se se tratasse de um mapa para colorir. No entanto é fácil de entender que, com a camada de *intonaco* que se sobreporia, a referência visual se perdia parcialmente, tornando o trabalho obrigatoriamente demorado e pouco espontâneo.

No conjunto *O Enterro da Cruz Sagrada* (fig. 35, pág. 82) Piero utiliza a linha picotada para definir tanto o contorno da mão, assim como a distinção entre os dedos e a definição das unhas. Ao contrário de outros exemplos, em que existe uma hierarquia entre a espessura do contorno e do pormenor interno, a linha desenvolve-se de modo contínuo mantendo a sua qualidade expressiva. A sua leitura visual é complementada pela cor subjacente que a modifica através da escala de valores cromáticos, ou seja, a linha picotada altera-se através da cor do fundo onde se desenvolve. Nas zonas de sombra parece estar mais marcada enquanto nas zonas iluminadas se atenua, dissipando o confronto entre pintura tonal e circunscrição das formas.

Pablo Picasso (1881-1973) em *L'Arlequin Assis* (fig. 44) propõe um trabalho falsamente inacabado[265] que permite ver uma *sinopia* simulada, que aqui é assumida como acabamento. O que nos interessa nesta proposta é a capacidade de invocação de um processo de trabalho histórico através da visibilidade do desenho, ou seja, o desenho revela-se como estrutura essencial da construção da pintura ao mesmo tempo que a ocupa e substitui. O trabalho em torno da linha interior é demasiado pormenorizado para poder constituir uma verdadeira *sinopia*, remetendo para uma relação paradoxal

[265] PICASSO, Diana Widmaier in BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 192.



44 - Pablo Picasso, *L'Arlequin Assis*, 1923, óleo sobre tela, 130x97 cm



45 - Philip Guston, *Two Heads*, 1972, óleo sobre madeira, 56x66 cm

entre desenho prévio, detalhe e incompletude, uma vez que um trabalho inacabado é associado a uma ausência de finalização que aqui é contrariada pela quantidade de detalhes.

Philip Guston utiliza uma linha construída por segmentos (fig. 45) que oscila entre linha de contorno e linha interna. É curiosa essa utilização uma vez que ela não assume uma função fixa nem a sua espessura é reveladora de nenhuma hierarquia. Sendo Guston um declarado admirador de Piero della Francesca, e tendo observado diretamente as suas pinturas[266], é natural que tenha reparado nos contornos e dintornos picotados como consequência do uso do cartão. Esta citação ao trabalho de Piero por parte de Guston, que não é referenciada em nenhuma da bibliografia consultada, constitui uma aproximação entre os dois universos a partir de um elemento gráfico reinterpretado.

[266] Philip Guston visitou a região de Arezzo em 1949 e 1960. BOTELHO, Manuel Viana, *Percursos Paralelos: Um Projecto Pessoal de Pintura e uma Análise da Obra de Guston*, pág. 595 e 599; MAYER, Musa, *Night Studio: A Memoir of Philip Guston*, pág. 47-48 e 96-98; SLIFKIN, Robert, *Out of Time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*, pág. 26-27.

1.4.2 - Mancha

Leonardo aconselhava a observação das manchas de salitre nas paredes como estimulantes de imaginação[267]. Sandro Botticelli (1445-1510) arremessava esponjas molhadas contra a parede para observar as manchas resultantes como estímulos visuais inesperados[268]. Alexander Cozens (1717-1786) propôs a realização de manchas aleatórias que quando desenvolvidas se transformariam em imagens reconhecíveis de paisagens[269]. A mancha é, deste modo, valorizada como uma plataforma de acesso a um imaginário liberto de constrangimentos, visto que a sua presença, independente de materiais ou suportes, é abstrata e não corresponde a nenhuma descrição simbólica[270], permitindo a intervenção do acaso na produção do desenho e pintura como fixação de uma marca gráfica única e irrepetível[271].

A mancha pode igualmente estar associada à flexibilidade da espessura da linha[272] como uma expansão dentro das regras da representação linear, onde se torna possível a construção de uma zona opaca de cor sem recurso a uma concentração de várias marcas gráficas. Consideramos aqui uma modificação da linha no sentido de ganho de presença gráfica, ou seja, um aumento de espessura tal que deixe de ser considerada apenas linha, ou que possa também ser considerada mancha. O pincel torna-se central na produção desta mancha linear uma vez que a destreza do seu manejamento permite uma maior variedade de sinais gráficos produzidos.

A mancha pode ainda ser produzida através de uma acumulação de linhas, paralelas e perpendiculares entre si, assim como por uma sobreposição com graus distintos de expressividade, que podem variar entre uma trama ligeira até uma mancha opaca, sendo que a leitura individual das linhas depende do espaço de respiração entre

---

[267] KEMP, Martin, *Leonardo on Painting*, pág. 222.

[268] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 156.

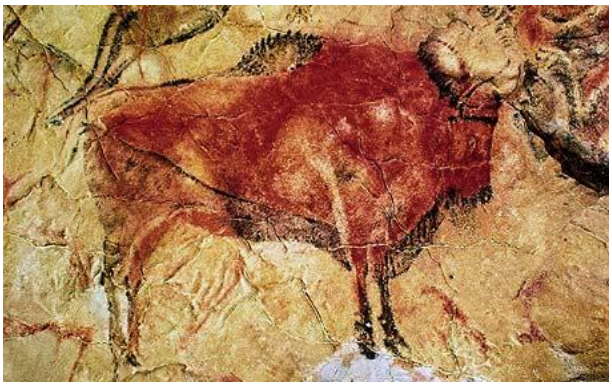
[269] COZENS, Alexander, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, pág. 4-5.

[270] Uma linha horizontal no centro de uma folha de papel pode ser interpretada como um horizonte. Uma mancha remete apenas para ela própria se não coincidir com a silhueta de um objeto reconhecível.

[271] RAWSON, Philip, *Drawing*, pág. 81-82.

[272] GRAY, Nicolete, *Lettering as Drawing: The Moving Line*, pág. 36.

elas. A mancha construída deste modo permite caraterizar volume e luz através da variação da densidade da trama[273].



46 - autor desconhecido, *Bisonte*, Altamira, c. 16.000-14.000 anos AP, pigmento sobre rocha

No peito do bisonte de Altamira (fig. 46) a mancha foi construída com uma trama de linhas, neste caso verticais e paralelas, circunscritas por uma linha de contorno. Repare-se que na zona do ventre foi utilizada uma solução de mancha opaca, evidenciando que a trama resultou de um pensamento sobre a solução gráfica mais eficaz para cada parte do animal.

Na pintura egípcia a construção da mancha através de linhas existe na forma de marca unitária de pincel ou pela associação de linhas paralelas ou cruzadas. No túmulo de Djeserkaraseneb encontramos uma representação de um ramo de tâmaras (fig. 47) em que os frutos foram estabelecidos através de pinceladas lineares curtas de uma grossura tal que se aproximam de manchas. A espessura do pincel neste caso foi



47 - autor desconhecido, *Rapariga com tâmaras*, túmulo de Djeserkaraseneb (detalhe), Deir el-Medina, c. 1422-1411 a. C., têmpera sobre estuque



48 - autor desconhecido, *Caça e Pesca*, túmulo de Menna (detalhe), Deir el-Medina, c. 1422-1411 a. C., têmpera sobre estuque

[273] A gramática do desenho é, neste caso, devedora das experiências em gravura, que permitiram um alargamento das suas soluções gráficas. ROSAND, David, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, pág. 146 e 170.

fundamental porque permitiu produzir manchas com uma passagem única. No túmulo de Menna (fig. 48, pág. 89) a representação da água foi resolvida através da utilização de linhas ziguezagueantes paralelas que construíram uma mancha visual formando um padrão uniforme. Estas linhas têm uma espessura superior às utilizadas para definir os contornos das figuras, como se pode verificar na representação dos peixes. Não existe qualquer desejo de mimetismo com a natureza, apenas a necessidade de encontrar um modo sucinto de representar o elemento água através de uma mancha gráfica. As linhas estão suficientemente próximas para configurarem um padrão uniforme mas mantêm a sua unidade que permite, através do contexto geral da pintura, percecionar claramente o que é representado. Na mesma imagem podemos ver a construção da mancha gráfica através de linhas cruzadas que definem o padrão das escamas dos peixes, através de linhas mais finas do que as linhas de contorno. Aqui existe um desejo de mimetismo mas essa aproximação à realidade é conseguida através de uma estilização do padrão das escamas. A partir destes exemplos podemos considerar que a linha é assumida como elemento abstrato que possibilita a construção de uma mancha apenas reconhecível através do contexto.



49 - Li Kan, *Ramo de Bambu Florido* (detalhe), 1308, tinta da China sobre papel, 37,4x237 cm

Na pintura chinesa o tema do bambu evidencia a técnica e individualidade do artista, uma vez que os elementos a representar são reduzidos, obrigando a encontrar uma gramática visual com caráter caligráfico que garanta o reconhecimento autoral. Interessa-nos sobretudo uma ideia de pintura em que cada elemento do bambu tem uma correspondência num gesto que se traduz através de uma pincelada específica[274], onde as folhas são representadas por manchas oblongas enquanto os ramos são representados por linhas com espessuras variadas. Em *Ramo de Bambu Florido* (fig. 49), Li Kan (1245-1320)[275] representou a planta através de um conjunto de gestos semelhantes de pincel feitos com diferentes aguadas, permitindo uma descrição das distâncias em

[274] RAWSON, Philip, *Seeing Through Drawing*, pág. 27.

[275] Li Kan publicou em 1299 um tratado sobre a representação de bambus. BUSH, Susan H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 6, pág. 824.



50 - Shitao, *Ameixeira e Bambu Sob a Lua* (detalhe), s.d., tinta da China sobre papel, 34x35 cm



51 - Zhu Da, *Peixe*, s.d., tinta da China sobre papel, 30x30 cm

profundidade dos diversos planos das ramagens. A formação cuidada de cada folha e a gradação de intensidades de aguadas conseguiram uma representação realista e atmosférica. Por outro lado, Shitao (1642-1707) (fig. 50) tem uma abordagem diferente onde, apesar de cada gesto de pincel corresponder a uma folha ou segmento de ramo, a tinta é trabalhada de modo a interagir com o papel aproveitando a sua capacidade de absorção. Shitao assume as caraterísticas do suporte como fundamentais para que o acaso participe na configuração das manchas cujos limites se dilatam de um modo aleatório. O efeito atmosférico é em parte conseguido mas longe da ilusão de caráter naturalista de Li Kan.

Zhu Da no seu *Peixe* (fig. 51) propôs uma mancha concebida a partir de linhas que se acumulam de um modo aparentemente aleatório. Isto é particularmente visível na cauda onde se detetam linhas desenhadas rapidamente que se desenvolvem para o dorso, onde a mancha se torna mais indistinta na sua construção. A elasticidade de produção de traços finos e grossos no mesmo gesto permite ao pincel simultaneamente construir uma linha do mesmo modo que desenha uma mancha, como é o caso da barbatana dorsal construída com um gesto em forma de "C". Em Zhu Da o acabamento é uma consequência da ação do pincel. Os limites irregulares da mancha, relacionados com diferentes diluições da tinta, dependem da capacidade de absorção do suporte.



52 - Piero della Francesca, *A Lenda da Cruz Verdadeira* (detalhe), basílica de S. Francisco, Arezzo, 1452-1466, fresco

Na *Batalha entre Constantino e Maxentius* do conjunto de *A Lenda da Cruz Verdadeira* (fig. 52), Piero della Francesca representa duas curvas de um rio através de pinceladas lineares que se assemelham a manchas, devido à sua espessura, como é visível na sombra da fronteira entre água e margem. A linha ao ser executada com um pincel grosso, que permite uma pincelada com espessura, adquire uma segunda identidade. A leitura da linha como mancha depende, deste modo, da sua escala e do contexto em que se insere.

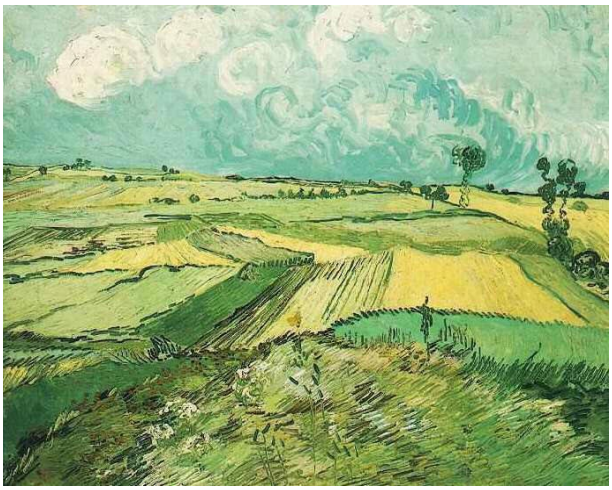
Luca Signorelli (1445-1523) complementou a modelação volumétrica tonal com a marcação de manchas construídas por tramas de linhas paralelas e linhas cruzadas, que definem zonas de sombra e transição entre volumes (fig. 53). Esta utilização da trama, igualmente utilizada por Miguel Ângelo na capela Sistina[276], evidencia um conhecimento e prática do desenho profundos, uma vez que este tipo de registo para simular modulação deve a sua origem a experiências sobre papel. A sua presença tem uma dupla leitura visual que depende da distância de afastamento entre observador e pintura. A curta distância as linhas têm uma leitura gráfica que mantém as capacidades de descrever modulação mas perdem a possibilidade de ilusão mimética. Apenas com afastamento se obtém o resultado desejado de tornar a modulação dos volumes mais contrastada, assim como de veicular uma ideia visual de textura.



53 - Luca Signorelli, *O Último Julgamento* (detalhe), catedral de Orvieto, 1499–1503, fresco

[276] Em *Judite e Holofernes*, as vestes são trabalhadas tonalmente através da marcação de linhas coloridas.

Van Gogh (fig. 54) utilizou a linha colorida como caraterizadora das zonas de cor, como elemento descritivo cromático e como meio de acesso a uma descrição perspética. Todas as linhas, que são simultaneamente pinceladas, têm a cor do que estão a descrever, ou seja, branco para nuvem, verde para vegetação, amarelo para cereal. Na zona do céu, as linhas configuradas em meio círculo descrevem as formas côncavas e convexas das nuvens, quer volumetricamente quer tonalmente. Na descrição das várias zonas do terreno, as linhas descrevem a direção de cada parcela dos campos cultivados assim como a sua cor específica. As linhas ao serem sempre consideradas como um conjunto gráfico constroem uma representação linear que é simultaneamente uma imagem composta por manchas. O que distingue a construção da mancha de van Gogh das tramas de linhas tradicionais, é a sua capacidade de as transformar em elementos descritivos visuais e cromáticos sem que a sua natureza abstrata se sobreponha ao acesso visual da representação, ou seja, o que as tramas descrevem não é anulado pelo modo como são construídas.



54 - Vincent van Gogh, *Campo de Trigo em Auvers sob Céu Nublado*, 1890, óleo sobre tela, 73x92 cm

Numa obra maioritariamente dedicada à abstração, é curioso encontrar em Raoul De Keiser (1930-2012) (fig. 55) um exemplo figurativo que explora a capacidade do pincel produzir linhas com espessuras de grande amplitude. Neste caso, muitas das linhas acabam por se fundir numa indistinção de preto transformando-se em manchas onde não é possível distinguir os elementos constitutivos. Por outro lado, as próprias linhas, devido à sua



55 - Raoul De Keiser, *Araucária do Chile*, 1982, óleo sobre tela, 90x70 cm

espessura, podem ser consideradas manchas. Este trabalho coloca a questão sobre os limites do que entendemos por linha, propondo um campo alargado de pensamento sobre a possibilidade de esta poder simultaneamente ser mancha.

1.4.3 - Grelha

O uso da grelha está maioritariamente associado a uma necessidade de fazer cumprir um cânone aceite como correto, por imposição cultural ou uma vontade individual de representar proporcionalmente a realidade. A grelha tem uma presença na pintura, maioritariamente, através da sua marcação com tinta, carvão ou grafite, associada a três princípios distintos. O primeiro utiliza a grelha para organizar a representação, podendo a marcação numa das direções ser subentendida sem que haja necessidade das linhas estarem definidas. O segundo consiste em cobrir o suporte parcial ou totalmente com uma grelha de modo a auxiliar a correção da representação segundo regras de proporcionalidade preestabelecidas. O terceiro utiliza a grelha como ferramenta que garante a proporção de uma imagem que se pretende transposta, a outra escala, para o suporte final da pintura.

Na pintura do Antigo Egito o uso da grelha cumpre três funções distintas, embora duas delas possam ser consideradas como um desempenho duplo a partir da mesma manifestação da quadrícula. A função imediatamente visível da grelha corresponde à definição de uma estrutura quadriculada, onde a representação se desenvolve em várias células que se agregam de um modo relativamente maleável. A utilização da grelha era relativamente informal, não correspondendo obrigatoriamente a uma grelha completa ou homogénea, uma vez que podia assumir uma configuração completa, ter apenas definidos os eixos verticais ou horizontais ou podia ser indicada por pequenos traços ou pontos[277], como consequência da hierarquização das imagens que estabelecem diferenças de tamanho entre as várias células. A sua principal configuração consiste na marcação de linhas horizontais pretas, que definem uma semigrelha, onde se organizam sequências de imagens que ilustram a progressão de

[277] MALEK, Jaromir, *Egyptian Art*, pág. 132-133; SMITH, William Stevenson, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, pág. 247.

acontecimentos relacionados entre si. O distanciamento entre as linhas horizontais pode ser desigual e ser interrompido ao ser introduzida uma cena que necessite de várias células (fig. 56, pág. 97). A marcação de linhas verticais pode ser efetiva ou ser substituída por quebras de assuntos na mesma linha[278], adquirindo uma leitura visual e concetual dinâmica que depende do espaço ocupado por cada cena representada. Neste segundo caso, a marcação vertical é intuída e tem uma leitura de semigrelha, uma vez que o desenho da quadrícula não está completo.

Para além da função organizativa da decoração mural, a grelha cumpre igualmente a dupla função de garante do cânone[279] e de processo que permite ampliar um desenho preparatório feito em *ostracon* para a parede. Estas duas funções confundem-se, uma vez que a marcação da grelha sobre o suporte final da pintura, para ambos os casos, consiste no mesmo procedimento. Ao contrário da primeira função, esta presença da grelha não tem a intenção de fazer parte do resultado final da pintura, sendo ocultada pelas camadas de tinta posteriores à sua marcação, sendo visível apenas quando a pintura permanece inacabada. A marcação da grelha com esta dupla função carateriza-se pela informalidade no seu desenho, ou seja, encontramos exemplos de uma quadrícula completa assim como de uma marcação sumária que pode resumir-se a pontos equidistantes ou linhas curtas.

A partir do século XV a tratadística sobre arte desenvolve, a partir do velo albertiano, a conceção da grelha como janela quadriculada que permite captar e registar o mundo sem dificuldade[280]. A sua utilização na pintura dos frescos é progressivamente abandonada em favor do uso dos cartões que permitem a transferência das matrizes de um modo mais rápido e reutilizável. O uso da grelha (*rete/graticola/quadratura*), na Itália de *quattrocento*, permite reproduzir uma composição que tenha sido estabelecida num desenho preparatório ou esquisso e que se pretenda ampliada para a tela, painel ou

---

[278] JAMES, T. G. H. in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 898; MEKHITARIAN, Arpag, *La Peinture Égyptienne*, pág. 20-21 e 30.

[279] O cânone das proporções foi alterado ao longo das dinastias; ROBINS, Gay in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 9, pág. 799-801.

[280] Alberti refere o velo, assim como a utilização da grelha, como ferramenta de transferência proporcional de desenhos sobre papel para o suporte final da pintura. ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, pág. 65 e 94; GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Máquinas y Herramientas de Dibujo*, pág. 85-159.

parede[281]. Vasari descreve a utilização da *graticola*, embora considerando ser apenas útil para a representação correta das perspetivas arquitetónicas[282]. Alberti descreve a divisão de um desenho através de uma quadrícula que permite a transferência proporcional para o suporte da pintura[283]. As linhas que definem a grelha marcam-se através de cordas esticadas entre dois pontos, cobertas de pó, que se fazem bater contra o suporte da pintura utilizando a sua tensão[284]. A sua presença é rara uma vez que é apagada ou ocultada no processo da pintura por não ser desejável que à representação esteja sobreposta uma quadrícula, que mesmo a alguma distância poderia ser visível. A utilização da grelha como elemento de ampliação de imagens mantém-se em utilização na preparação de cartões mas não é, na Itália de *quattrocento* e *cinquecento*, expressiva numericamente na sua participação na pintura de frescos.

A utilização da grelha fica progressivamente associada a uma práxis conservadora com os movimentos neoclássicos nos séculos XVIII e XIX, que procuram reencontrar a ordem perdida através da recuperação de um ideal de proporção e composição. Nessa conjuntura, a grelha cumpre a função de ferramenta de ampliação sem se emancipar visualmente. Apenas com as vanguardas do início do século XX a grelha assume a possibilidade de se constituir como tema da pintura, como uma proposta de organização da superfície pictórica em alternativa à representação figurativa, onde deixa de haver lugar para a narrativa[285]. Simultaneamente, no universo da figuração, a grelha perde utilidade como ferramenta dentro de uma prática da pintura que se organiza a partir do impulso, da improvisação, da incorporação de uma construção sensorial e psicológica da representação, do reconhecimento do erro como

---

[281] BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 126-137; GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*, pág. 404.

[282] VASARI, Giorgio, *Vasari On Technique*, pág. 214.

[283] ALBERTI, Leon Battista, *On Painting*, pág. 65 e 94.

[284] Processo semelhante ao utilizado ainda hoje na construção civil em que o fio de pedreiro define o nível a partir do qual tudo é referenciado.

[285] Krauss (n. 1941) não explora a possibilidade da grelha modernista aceder ao esqueleto da pintura e, desse modo, relacionar-se com a história através da citação recontextualizada. KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, pág. 9 e 158.



56 - autor desconhecido, túmulo de Nakht (vista geral de uma parede), Deir el-Medina, c. 1422-1411 a. C., têmpera sobre estuque



57 - autor desconhecido, túmulo de Djeserkaraseneb (detalhe), Deir el-Medina, c. 1422-1411 a. C., têmpera sobre estuque

garante de autenticidade[286] e, finalmente, de uma prática que recorre a ajudas óticas e mecânicas para organizar a composição[287].

No túmulo de Nakht (fig. 56) a composição foi organizada através do estabelecimento de uma grelha, que permitiu a hierarquização das diversas cenas, sendo que as células maiores correspondem às representações mais importantes. A quadrícula não depende de uma marcação de todas as células, sendo que os limites verticais de algumas delas podem ser substituídos por mudanças bruscas entre as cenas ou por elementos da composição que estabelecem essa delimitação. No túmulo de Djeserkaraseneb (fig. 57) encontramos um exemplo da redução da grelha a segmentos de linhas verticais, visíveis dentro da área que corresponde à cabeleira da figura. Esta redução parece indicar que o artista teve presentes as proporções canónicas, revelando maturidade e experiência acumuladas, necessitando apenas de uma referência visual mínima que permitiu desenhar a figura de um modo confiante.

Na figura da Virgem da *Trindade* de Masaccio (1401-1428) (fig. 58, pág. 98) é possível localizar a utilização da grelha definida com pó, ao mesmo tempo que algumas

[286] Algumas experiências são realizadas por artistas de vanguarda como modo de se relacionarem com a história de arte, numa tentativa de encontro com uma genealogia de referência, como é o caso de Matisse (fig. 37, pág. 85).

[287] Referimo-nos à utilização de projetores analógicos e digitais.



58 - Masaccio, *Trindade* (detalhe), igreja de Santa Maria Novella, Florença, c. 1425-27, fresco

linhas são definidas com incisão direta[288]. Este é um dos raros casos de visibilidade deste elemento de construção que, na lógica de construção de imagens da época, não fazia parte de qualquer estratégia artística quanto à sua incorporação visual na pintura. Neste caso, a participação deste elemento no trabalho final não acrescenta valor, antes funciona como um plano abstrato sobreposto à imagem que anula, em parte, a ilusão de profundidade quando observado de perto.

Em *Jeune Femme à l'Ombrelle* (fig. 37, pág. 83) Matisse empregou a grelha para definir a composição, mantendo-a deliberadamente visível no trabalho final. É paradoxal que, numa representação de caráter informal, tenha existido o recurso a uma ferramenta associada à dificuldade de reproduzir de forma ampliada uma composição complexa. O recurso à grelha pretendeu ancorar um trabalho de vanguarda, ainda à procura de aceitação crítica, na tradição histórica, ou seja, funcionando como uma autolegitimação. Face à materialidade ligeira da grafite, a grelha definida no plano de fundo não anula a possibilidade de reconhecer a representação. A grelha mantêm-se como memória visual do processo de trabalho, embora o seu vínculo com a imagem desapareça assim que a sua função é cumprida e a cor assume o protagonismo.

Giacometti fez uso da grelha através de uma apropriação muito particular, que lhe permite desconstruir a sua estrutura rígida de modo a utilizar apenas alguns elementos necessários à construção do suporte do desenho. A grelha de Giacometti é maioritariamente mental, tornando-se visível apenas quando necessário. Esta necessidade de uma estrutura onde o desenho se possa alicerçar prende-se com a convicção pessoal que a delimitação das figuras com linhas exploratórias fluidas não

[288] Masaccio utiliza uma construção mista da grelha de ampliação, uma vez que combina linhas marcadas com pó com linhas definidas por incisão direta que não interessam para o presente estudo; BAMBACH, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, pág. 189.

seria suficiente para construir uma imagem estável no meio da tela[289]. Giacometti concebeu uma reinterpretação do velo albertiano ao definir uma janela onde a imagem se circunscreve. Essa janela não coincide com os limites do suporte, apresentando-se centrada na maior parte dos trabalhos, embora se possa deslocar para uma das margens. Na pintura *Diego Assis dans l'Atelier* (fig. 59) a janela deslocou-se para o canto inferior direito reforçando a descrição da localização espacial da figura. Por outro lado, a circunscrição desta janela aproxima-nos do retratado ao concentrar a sua definição numa área menor do que o plano completo da tela. Vários ensaios abandonados mantêm a sua visibilidade e constroem uma estrutura quadriculada onde a janela final se encaixa, permitindo que a representação encontre uma posição estável na superfície da pintura.



59 - Alberto Giacometti, *Diego Assis dans l'Atelier*, 1950, óleo sobre tela, 73x60 cm

1.4.4 - Hesitação

Definida na renascença italiana como *pentimento*[290], este fenómeno consiste numa correção no decorrer de um desenho ou de uma pintura que reflete uma alteração concetual por parte do artista. A hesitação corresponde a um método de trabalho que parte da indagação e é transversal a todas as fases de trabalho, nomeadamente do desenho prévio, uma vez que é durante a execução deste que se começam a tomar as primeiras decisões, sendo um desenho que anda à procura[291], que acumula sinais num

[289] STOSS, Toni e ELLIOT, Patrick, *Alberto Giacometti 1901-1966*, pág. 29.

[290] A tradução literal é arrependimento. Optámos por hesitação por nos parecer mais operativa e de acordo com processos de trabalho contemporâneos. STEPHENSON, Jonathan in TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, volume 24, pág. 370; GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*, pág. 430.

[291] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 31-35.

processo semelhante à construção em *overlapping*[292]. A hesitação é maioritariamente invisível, uma vez que acontece cedo no processo de construção da pintura, sendo sujeita a uma ocultação generalizada nas fases de trabalho posteriores. A sua visibilidade, na maior parte dos casos, depende do estado inacabado da pintura, de uma transparência não controlada ou de uma ocorrência (degradação, conservação) que permite aceder às primeiras camada da pintura.

No Paleolítico a hesitação está presente sempre que o representado corresponde a um assunto desconhecido, ou seja, quando determinado tema não foi ainda tipificado graficamente, sendo necessário procurar uma solução para a sua representação. Na pintura do Antigo Egito a hesitação está presente como uma fase de trabalho, que consiste em introduzir correções ao desenho prévio antes da aplicação da cor. Na pintura chinesa a hesitação considerada de um modo estrito não existe, mas o gesto tateante está presente, embora seja incorporado de um modo fluido na representação, havendo lugar a uma total unidade entre todos os elementos. Nos processos de trabalho estabelecidos durante a renascença italiana, o arrependimento era incorporado dentro da prática do desenho, não se fazendo extrapolações para a execução da pintura. A sua utilização estava associada ao desenho prévio em todas as suas manifestações, embora também ocorresse durante as fases posteriores da pintura antes das últimas camadas. A sua presença visual não era desejada no resultado final da pintura, apenas sendo visível a olho nu em trabalhos inacabados. A participação da hesitação e do erro no trabalho final tornou-se progressivamente visível e aceite durante o século XIX, a partir do momento em que a conceção de acabado foi alterada e a ideia do que se considera como pintura terminada se expandiu[293]. O erro entra na práxis artística como manifestação expressiva da originalidade do artista[294]. O século XX vem consolidar a hesitação como uma estratégia de trabalho possível, legitimada como uma manifestação individual e alternativa à representação naturalista[295].

---

[292] Desenho que se constrói por acumulação de sinais gráficos. SPEED, Harold, *The Practice and Science of Drawing*, capítulo VIII, n.p.

[293] MILLER, Asher Ethan in BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 132-139.

[294] MARQUES, António Pedro Ferreira, *Desenhar, Saber Desenhar*, pág. 102.

[295] BAUM, Kelly in BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 206-208.



60 - autor desconhecido, *Luta de Rinocerontes*, Chauvet, c. 35.000-30.000 AP, pigmento sobre rocha



61 - autor desconhecido, *Portadores de Oferendas*, túmulo de Ouserhat (detalhe), c. 1300 a. C., Deir el-Medina, têmpera sobre estuque

O desenho da luta dos dois rinocerontes de Chauvet (fig. 60) parece ser o registo de um acontecimento testemunhado por quem o registou, ou a ele transmitido[296], correspondendo a um tema desconhecido. Estamos perante a representação de um evento que não tinha ainda encontrado uma solução gráfica clara, sendo essa inexperiência visível através da acumulação de linhas precisamente nas zonas que constituem uma novidade e um desafio em termos de representação. É evidente a dificuldade encontrada ao representar o encontro das cabeças dos dois rinocerontes, patente na concentração de linhas sobrepostas, no que de resto é uma representação relativamente escorreita sob a forma de silhueta, embora sejam igualmente visíveis pequenos acertos em todo o desenho.

Nos portadores de oferendas do túmulo de Ouserhat (fig. 61), verifica-se que a marcação das cabeças foi corrigida de modo a que as proporções das figuras correspondessem ao cânone. A hesitação é uma consequência do desenho prévio feito a vermelho ter sido considerado incorreto. Neste caso, depois da mancha de cor afinar a forma, o contorno foi reforçado por uma linha de cor ocre escura, que corresponde ao contorno de acabamento. A não conclusão da pintura, que teria sido realizada através de

[296] CHAUVET, Jean-Marie, DESCHAMPS, Eliette Brunel e HILLAIRE, Christian, *La Grotte Chauvet*, pág. 64-65.



62 - Giotto, *Expulsão do Templo* (detalhe), capela Scrovegni, Pádua, 1303-05, pintura a fresco

uma camada de cor para o fundo, permite-nos ter acesso a esta etapa que desapareceria com o acabamento final.

Giotto (fig. 62) permitiu que um desenho, que teve desenvolvimento na pintura acabada, permanecesse visível por transparência. Neste caso corresponde a um desenho de uma mesa em perspetiva que não encontrou sentido na composição final, sendo ocultado pela figura humana. Esta desenvoltura na incorporação do erro decorre da distância de observação que não permitiria a sua leitura visual a olho nu. Interessa-nos particularmente esta atitude de abandono, quer seja intencional ou circunstancial, de integrar desenhos no meio de uma composição, possibilitando o acesso à construção da imagem através do seu diário visual.

Shitao (fig. 63) define os relevos da montanha através da repetição de gestos semelhantes com concentrações de tinta diferentes, ganhando deste modo densidade gráfica. A hesitação existe aqui sob a forma de um acrescento progressivo de informação, como se cada gesto fosse ponderado até atingir a totalidade da montanha.



63 - Shitao, *Poeta Shen Zhou numa Montanha*, s.d., tinta da China sobre papel, 23x28 cm

Parece-nos interessante a utilização da hesitação, não como uma construção a partir da negação do que foi feito anteriormente, mas como método de construção aditivo da representação. A hesitação é trabalhada positivamente, com cada novo sinal gráfico a confirmar o anterior, ao contrário da hesitação ocidental que pretende afirmar a correção da última linha em detrimento das anteriores.

No seu *Autorretrato* (fig. 64) Edgar Degas (1834-1917) incorpora a hesitação através da visibilidade, por transparência, de um desenho prévio. São visíveis as alterações no chapéu que segura com a mão direita e na marcação da manga do seu braço esquerdo. A participação no resultado final é especialmente conseguida no chapéu, uma vez que completa o aparente movimento, representando uma posição no espaço e tempo que este deixou de ocupar.



64 - Edgar Degas, *Autorretrato*, c. 1863, óleo sobre tela, 92,5x 66,5 cm

1.5 - Conclusões

Este capítulo teve como objetivo alcançar uma possível visão global no sentido de entender a relação profunda entre desenho e pintura, localizada em períodos históricos precisos, a partir do binómio linha e pincel. Com base nos exemplos analisados é possível verificar a diversidade de soluções que o desenho encontra para sobreviver à ação ocultadora da pintura. Embora a visibilidade de muitas das suas manifestações seja possível através da incompletude das pinturas, as suas marcas gráficas evidenciam a possibilidade de cor e linha serem universos compatíveis e complementares. Por outro lado, verifica-se que nos períodos históricos analisados existia uma abundância de suportes para a realização do desenho[297] (rocha, pedras, parede, papel), permitindo que essa experiência acelerada tivesse consequências através de uma dilatação da pintura, uma vez que esta absorvia e reinterpretava as informações decorrentes dessa atividade gráfica. Esta visão panorâmica possibilita reunir informação visual que mostra a evolução do gesto do pincel que se tornou progressivamente caligráfico e visualmente atuante. Como consequência, o desenho encontrou

[297] RAWSON, Philip, *Seeing Through Drawing*, pág. 14.

definitivamente, principalmente no interior da pintura ocidental, uma maior expressão autonómica a partir do século XIX.

A taxonomia que efetuámos defende que é possível compatibilizar cor e pintura a partir de uma visão que assume desenho e linha como elementos centrais da representação. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) resumiu de modo eficaz o modo como a linha tornada visível, e em última análise o desenho, pode ser o resultado de uma reflexão a partir da ação de pintar: "A contestação da linha não a exclui de nenhum modo da pintura como, talvez, os Impressionistas acreditaram. Bastou libertá-la, fazê-la reviver o seu poder intrínseco, para desse modo vê-la reaparecer e triunfar em pintores como Klee ou Matisse que acreditaram na cor mais do que ninguém."[298]

[298] "Or la contestation de la ligne prosaique n'exclut nullement toute ligne de la peinture comme peut-être les Impressionnistes l'ont cru. Il n'est question que de la libérer, de faire revivre son pouvoir constituant, et c'est sans aucune contradiction qu'on la voit reparaître et triompher chez des peintres comme Klee ou comme Matisse qui on crus plus que personne à la couleur." (tradução do autor). MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964. *L'Oeil et l'Esprit*, pág. 73.

2ª PARTE - CASOS DE ESTUDO

2.1 - Introdução

Os trabalhos dos pintores que iremos analisar constituem o que consideramos exemplos operativos, uma vez que estão temporalmente mais próximos da contemporaneidade e possibilitam uma apropriação mais direta dos diferentes usos do desenho que se encontram nas suas produções. Este facto não invalida que exemplos mais recuados no tempo não possam ser apropriados, o que irá ser verificado na descrição do projeto artístico, embora as suas propostas sejam menos óbvias na possibilidade de poderem ser incorporadas num corpo de trabalho que pretende mais do que incluir uma citação historicista. O facto de a linguagem e qualidade plástica da obra dos artistas selecionados ser próxima do tempo atual permite uma apropriação das suas propostas de um modo mais imediato e orgânico, visto que os problemas de representação tratados são semelhantes aos desta investigação. É importante referir a existência de canais comunicantes entre a produção destes artistas com momentos históricos anteriores e com a produção dos seus contemporâneos. Embora as propostas pictóricas e gráficas sejam aparentemente independentes umas das outras, existe um fio condutor que permite o estabelecimento de canais comunicantes com contributos passados e estabelece uma continuidade a partir da diversidade de abordagens face a preocupações comuns.

Podemos associar os seis artistas selecionados a uma opção pelo isolamento como estratégia para alcançar uma concentração total na análise dos problemas da sua atividade[299]. Por motivos diferentes, em alturas distintas dos seus percursos, todos eles optaram por trabalhar à margem dos centros de produção de arte. Monet em Giverny, Cézanne em Aix-en-Provence, van Gogh e Matisse no sul de França, Guston em Woodstock. Giacometti, apesar de viver e trabalhar em Paris num ateliê despojado contendo apenas o essencial ao trabalho, passa temporadas na sua terra natal. Para todos

[299] Cennini e Holanda aconselhavam ao isolamento no sentido de alcançar a concentração no trabalho. CENNINI, Cennino, *The Book of the Art*, pág. 24; HOLANDA, Francisco de, *Do Tirar Polo Natural*, pág. 17-18.

eles a rarefação da pintura constitui sempre uma experiência que tem como envolvente uma certa reclusão, como se a liberdade de pôr a pintura em questão através do desenho necessitasse obrigatoriamente de um isolamento físico. Este isolamento acontece em todos eles numa fase em que já existe um percurso que permite uma visão panorâmica sobre a obra realizada e que, por ação de uma introspeção honesta, origina processos de revisão e reavaliação dos resultados anteriores. Esse questionamento através do desenho é semelhante ao processo da escrita diarística, onde se registam ideias para se poder ter sobre elas uma perspetiva mais abrangente. Este paralelismo permite encontrar na marca caligráfica o território comum entre pensamento visual e marca sobre a superfície e, talvez por isso, as obras pictóricas daqui resultantes sejam tão pessoais, simultaneamente estimulantes mas de difícil apropriação.

Para todos estes artistas o desenho é sempre um modo de chegar à pintura. Mesmo nos casos em que o desenho não é uma prática contínua, a pintura acaba por chamar a si estratégias de trabalho que se encontram esboçadas em folhas soltas ou em cadernos. Por outro lado, situações circunstanciais provocam uma epifania que permite que o desenho permaneça presente no trabalho que se desenvolve a partir desse momento. O desenho transforma-se, deste modo, em elemento disruptor ao alterar de um modo gradual e definitivo a prática da pintura, contribuindo para uma rarefação dos elementos que a constroem ao ter maior presença visual. A partir do momento em que o desenho se instala na orgânica da pintura, independentemente do momento em que ocorre na carreira, este toma para si cada vez mais território de um modo irreversível.

O ponto comum dos seis exemplos é a presença da linha como elemento que representa ou permite definir uma representação, com a possibilidade de ser complementada com cor. Nestas propostas de pintura a linha é o garante da possibilidade de representar, como se o rasto do desenho ou das suas práticas fosse impossível de separar do ato de pintar. O desejo de verosimilhança é alcançado ao aproximar a pintura do desenho, de uma ideia de pintura que a afasta de uma semelhança naturalista. Existe também a conceção de que a pintura não tem de duplicar a realidade a não ser que essa realidade seja a do desenho. Quando isso acontece a pintura parece indicar a possibilidade de ser uma outra manifestação de desenho.

É interessante perceber que todos eles trabalham de modo serial sobre determinados temas, normalmente refletindo o ambiente em volta ou pessoas e objetos próximos. Ou seja, ao definir um tema recorrente todos eles têm como finalidade uma concentração da atenção nos problemas da pintura e do desenho através de uma interrogação sobre o ato de fazer. O conteúdo secundariza-se para que a forma se torne o verdadeiro foco da atenção de todo o trabalho.

2.2 - Claude Monet[300] - A Pintura como Ação de Desenho

No caso de Claude Monet interessam-nos os trabalhos feitos no período entre 1914 a 1926, realizados como investigação paralela à encomenda da decoração para o museu da Orangerie[301]. Desse conjunto temos hoje acesso a trabalhos inacabados que, paradoxalmente, serviram para a reavaliação da relevância da sua obra nos anos 1950[302] enquanto que a crítica sua contemporânea muitas vezes lhe criticou a natureza esboçada das suas pinturas[303]. O facto de termos hoje acesso a trabalhos inacabados permite-nos extrair informações visuais dessas pinturas que seriam eliminadas em fases mais avançadas da execução pintura. É precisamente o caráter de esboço que nos interessa no sentido da sua relação com o desenho e com o desenvolvimento da pintura a partir de um trabalho de linhas coloridas. Monet utilizava a tela em branco contrariando a tradição que ditava a preparação com uma camada de tinta preparatória[304]. Esse aspeto do seu método torna-se significativo quando observamos os trabalhos inacabados onde o branco da tela nos remete de imediato para a neutralidade da folha de papel. A superfície da tela apenas preparada é o território para a transfiguração da pintura numa entidade que remete para o desenho a partir da configuração do trabalho do pincel, uma vez que Monet desenvolvia uma pincelada cada vez mais gestual e linear. Cada

---

[300] Na identificação dos trabalhos de Monet considera-se como referência a identificação estabelecida por Daniel Wildenstein (1917-2001) no catálogo *raisonné* - W para pinturas, D para desenho. WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné.*

[301] WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*, volume IV, pág. 79.

[302] TUCKER, Paul Hayes, SHACKELFORD, George e STEVENS, Mary Anne, *Monet in the 20th Century*, pág. 69, 98 e 100.

[303] GRANDAZZI, Josette, *Claude Monet 1840-1926*, pág. 320.

[304] REWALD, John, *The History of Impressionism*, pág. 131.



65 - Claude Monet, *Saule Pleureur*, c.1914-1919, lápis de cor violeta sobre papel, caderno 1 (D123), 255×680 mm

pincelada mantém a autonomia na superfície da tela, quer pelo seu isolamento visual quer pela diferença da sua cor[305]. A pintura transforma-se num desenho caligráfico feito com tinta de óleo sobre tela, pouco diferente dos seus esboços feitos com lápis de cor sobre as folhas dos cadernos. A figuração é garantida no limite da abstração. A definição das formas é conseguida através de linhas de cores mais escuras que estabelecem o contorno do que se pretende representar. Este aspeto da representação através de linhas é estimulante para pensar no desenho como garante da eficácia da pintura, ou seja, a mancha de cor necessita de recorrer a uma circunscrição para que a representação fique concluída.

É curioso que, para um pintor que não recorre de um modo continuado ao desenho preparatório[306], uma vez que se conhecem apenas oito cadernos de desenho para todo o seu percurso[307], seja nesta fase final que se identifiquem vários apontamentos rápidos que correspondem a ensaios de composições de pinturas desenvolvidas (fig. 65). A utilização das páginas dos cadernos é aleatória, não correspondendo a uma ordem cronológica[308], sinal de uma ausência de método como desenhador. No entanto é fundamental entender estes desenhos tardios, devedores das experiências a pastel na estadia londrina que anteciparam a pintura aí realizada[309], como a chave para toda a série de 1914-1926, uma vez que a sua dependência da linha é evidente como mote para a construção da pintura e na transformação da pincelada impressionista numa pincelada caligráfica, longa e ondulante[310].

---

[305] GOODING, Mel, *Painter as Critic, Patrick Heron: Selected Writings*, pág. 136-137.

[306] GANZ, James A. e KENDALL, Richard, *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*, pág. 242.

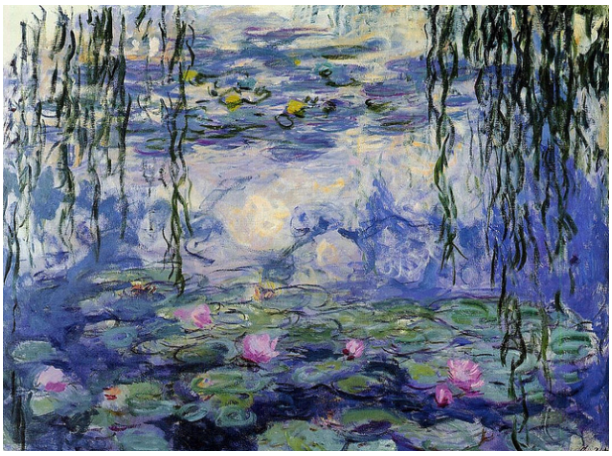
[307] Três destes cadernos correspondem aos anos de juventude de 1856 a 1857, ou seja, apenas cinco cadernos correspondem ao período de maturidade artística; WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*, volume V, pág. 59, 68 e 78.

[308] GANZ, James A. e KENDALL, Richard, *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*, pág. 68.

[309] GANZ, James A. e KENDALL, Richard, *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*, pág. 252.

[310] SPATE, Virginia, *Claude Monet: La Couleur du Temps*, pág. 269-270; GUILLAUD, Maurice, *Claude Monet au Temps de Guiverny*, pág. 162.

Em *Nynphéas* (fig. 66) encontramos a marcação de linhas de contorno que garantem a eficácia da representação ajudando a definir as formas dos nenúfares. Em ambos os cantos superiores a representação das ramagens do salgueiro é garantida através de linhas em vários tons de verde. Sem a marcação destas linhas mais escuras toda a pintura ficaria reduzida a uma abstração. É de notar que este trabalho remete para o início da série, onde o trabalho da linha ainda está associado a uma construção de uma mancha de cor onde a identificação visual das linhas que a constroem fica diluída pela sua sobreposição.



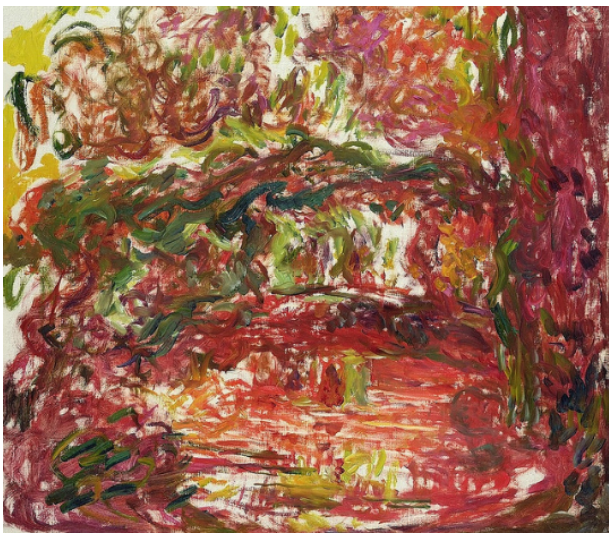
66 - Claude Monet, *Nynphéas* (W1852), 1916-1919, óleo sobre tela, 150x197 cm



67 - Claude Monet, *Nynphéas* (W1902), 1917-1919, óleo sobre tela, 100x300 cm

Nynphéas (fig. 67) corresponde a um trabalho inacabado que permite observar os elementos de construção do desenho numa fase inicial. Tomar um trabalho inacabado como caso de estudo corresponde ao desejo de examinar de um modo mais claro os seus elementos, assumindo que após a morte de um artista toda a sua produção, a partir desse momento, é um trabalho terminado[311]. A pintura representa o lago de nenúfares e alguma vegetação em redor. As linhas são curtas e nervosas assumindo de um modo genérico a cor do que representam. São precisamente as várias cores das linhas que permitem entender o seu sentido e lhes dão um poder descritivo que não teriam num registo monocromático. Esta transformação da pincelada das vírgulas impressionistas para linhas que antecipam o expressionismo está presente, de igual modo, nos desenhos da mesma época, uma vez que alguns deles são desenhados com linhas contínuas de

[311] John House (1945-2012) refere que os problemas de saúde de Monet de 1923-24 terão tido como resultado a sobrevivência de vários trabalhos inacabados, por escaparem às lendárias fogueiras que realizava como medida material e intelectualmente higiénica, estratégia adotada de modo a purificar o seu legado futuro anulando os trabalhos que considerava que não cumpriam os seus parâmetros de exigência. TUCKER, Paul Hayes, SHACKELFORD, George e STEVENS, Mary Anne, *Monet in the 20th Century*, pág. 12.



68 - Claude Monet, *Le Pont Japonais* (W1928), 1918-1924, óleo sobre tela, 89x100 cm

gesto expansivo e com uma aproximação muito livre à figuração (fig. 65, pág. 108). Alguns desses desenhos são feitos com lápis de cor evidenciando a contaminação em ambos os sentidos, mostrando que Monet estava a tomar consciência dos novos movimentos de mão que provocavam a alteração do modo de pintar. Os cadernos funcionaram como ensaios assim como diários de uma investigação em curso.

O exemplo de *Le Pont Japonais* (fig. 68) é importante por corresponder a um trabalho mais elaborado do que o exemplo anterior, mas ainda assim inacabado. As linhas são aplicadas com diversas cores num trabalho de pincel devedor da *free calligraphy*[312]. As linhas são longas e espessas estabelecendo a representação através da sua sobreposição. A relação cromática das linhas não é imediata embora se identifique na pintura uma descrição de plantas com flores em torno da ponte. A informalidade, tanto neste como no exemplo anterior, das linhas com a sua aparente falta de relação com um desejo de descrever constitui a característica mais interessante nestes exemplos. A linha de Monet quando isolada não comporta qualquer significado, no sentido em que não representa nada individualmente, apenas quando em relação com outras linhas no mesmo papel ou tela adquire uma participação na representação.

[312] HOUSE, John, *Monet*, pág. 13.

2.3 - Paul Cézanne[313] - A Pintura Construída com o Desenho

No trabalho de Paul Cézanne interessa-nos considerar o processo de construção das representações a partir da sua produção de aguarelas, que permitem entender a dependência da sua pintura dessas experiências e, consequentemente, do desenho que nelas ocorre. As experiências com aguarela, que tiveram início na década de 1860[314], aceleraram o processo no sentido de tornar o inacabado uma possibilidade de concretização, através da transparência que não oculta as etapas anteriores e de uma conceção da aguarela como meio ideal para desenvolver ensaios[315]. Apesar de existirem linhas de lápis estas tornam-se progressivamente mais pontuais, passando a função da definição dos contornos e linhas principais a ser desempenhada por linhas executadas com aguarelas, maioritariamente de cores escuras. Estes resultados não tiveram um efeito imediato na pintura, uma vez que apenas em finais da década de 1890 Cézanne torna a sua pintura a óleo gradualmente mais transparente permitindo que esta se aproximasse dos resultados visuais da aguarela, passando as linhas de construção a assumir um protagonismo mais transversal na pintura[316]. Esta visibilidade do desenho manifesta-se na pintura a óleo, numa primeira fase, através da existência de linhas de contorno ou linhas que permitem lançar as grandes formas sobre a tela. Na maioria dos casos estas linhas são desenhadas com tinta azul, que tendem a desaparecer com as sucessivas camadas de tinta, embora possam ser reforçadas por sobreposição de novas linhas quando existe a necessidade de definir um contorno. De um modo progressivo Cézanne abandona o desenho linear sumário de contornos para se concentrar plenamente no desenho de investigação, feito com linhas de óleo ou aguarela que se acumulam por sobreposição na procura da forma definitiva. Esta caraterística é

---

313 Na identificação dos trabalhos de Cézanne considera-se como referência a numeração estabelecida por John Rewald (1912-1994) (JR), mais atual que a definida anteriormente por Lionello Venturi (1885-1961), nos catálogos *raisonnés*, tanto para as pinturas como para as aguarelas. REWALD, John, *The Paintings of Paul Cézanne*, volume 1, pág. 6-8; REWALD, John, *Paul Cézanne: The Watercolours*, pág. 9-16.

314 SIMMS, Matthew, *Cezanne's Watercolors: Between Drawing and Painting*, pág. 8.

315 SIMMS, Matthew, *Cezanne's Watercolors: Between Drawing and Painting*, pág. 21-22.

316 Luc Tuymans, na entrevista concedida a Nicholas Cullinan, comenta a transparência como uma caraterística fundamental nos trabalhos menos acabados de Cézanne, em que a fluidez da aguarela traduzida para a pintura a óleo permite os trabalhos mais interessantes. BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena, *Unfinished: Thougths Left Visible*, pág. 254.



69 - Paul Cézanne, *Le Mont Sainte-Victoire au-dessus de la Route du Tholonet* (JR899), 1896-1898, óleo sobre tela, 78x99 cm

particularmente estimulante através da inclusão do erro e hesitação no resultado final do trabalho, tornando os contornos descontínuos na acumulação de linhas que procuram fixar as formas. Nas suas aguarelas e pinturas é com a linha que se garante a representação, permitindo que o trabalho da cor faça sentido, dando-lhe uma estrutura e a possibilidade de serem reconhecidas como uma representação. Em Cézanne o tempo dedicado à execução da pintura, ou o seu abandono, define o grau de visibilidade do desenho, ou seja, quanto mais demorada é a execução maior é a acumulação de sinais gráficos, resultando igualmente numa maior aproximação às experiências com aguarela.

Na pintura *Le Mont Sainte-Victoire au-dessus de la Route du Tholonet* (fig. 69) toda a pintura é percorrida por linhas azuis de acentuação de formas que em certos casos, como é visível a meio da montanha, são parcialmente ocultadas por camadas de tinta posteriores. Em certos casos existe uma remarcação com linha azul, para recuperar determinada definição de forma, observável no perfil da montanha. Na definição das árvores do primeiro plano verifica-se a existência de linhas de procura que não coincidem com a mancha de preenchimento das copas. Este ainda é um trabalho dominado pela cor opaca, onde a linha apenas cumpre um papel tradicional de definição inicial e acentuação final das formas.



70 - Paul Cézanne, *Groupe de Sept Baigneurs* (JR860), c. 1900, óleo sobre tela, 37x45cm

Em *Groupe de Sept Baigneurs* (fig. 70) as figuras são definidas por linhas pretas que procuram fixar as formas e

se acumulam nesse processo. Reconhece-se o trabalho desenvolvido em aguarela em que as linhas assumem uma expressão destacada que não perde visibilidade com o acrescento de camadas de cor. Devido à pequena dimensão do trabalho, as linhas na sua sobreposição sobrecarregam o trabalho e ganham uma preponderância que empurra a cor para o fundo da pintura. Este é um trabalho de transição em que a cor começa a perder opacidade e as linhas começam a protagonizar uma função dominadora sobre a pintura.



71 - Paul Cézanne, *Pot Bleu et Bouteille de Vin* (JR567), 1902-1906, grafite e aguarela sobre papel, 47,6x59,7 cm

Na aguarela *Pot Bleu et Bouteille de Vin* (fig. 71) encontramos o trabalho da linha de investigação plenamente maturado. Existe a acumulação do desenho preparatório a grafite, visível por transparência através das aguadas, com as linhas feitas a aguarela azul na procura da marca definitiva que garanta a representação. No resultado final parece existir uma reverberação de linhas, uma vez que a sua sobreposição não é coincidente, aproximando-se de uma ideia de eco visual. Neste trabalho está fixada não uma representação mas diversas possibilidades a partir das combinações de marcas a lápis e aguarela, ou seja, a acumulação de linhas permite-nos ter acesso a várias versões sobrepostas do mesmo tema. Interessa reter a ideia sobre a impossibilidade de uma linha de contorno pura poder garantir por si só a função de descrever visualmente um tema. A representação é unicamente possível através de uma constante procura que encontra uma conclusão possível através do compromisso com o permanente estado de devir, evidenciado na acumulação gráfica das linhas.

Os dois retratos de perfil do jardineiro Vallier (fig. 72 e 73, pág. 114) confirmam a tendência dos últimos anos da produção de Cézanne na repetição dos temas em aguarela e óleo, reforçando a relação funcional e de contaminação entre ambos[317]. A hierarquia entre linha e cor deixa de existir, dando lugar a uma interdependência no

[317] REWALD, John, *Paul Cézanne: The Watercolours*, pág. 20.



72 - Paul Cézanne, *Portrait de Vallier de Profil* (JR641), 1906, lápis e aguarela sobre papel, 48x32 cm



73 - Paul Cézanne, *Le Jardinier Vallier* (JR954), 1906, óleo sobre tela, 65x54 cm

sentido em que a cor depende do desenho para adquirir significado pictórico e as linhas hesitantes sofrem um processo de confirmação quando a cor redefine o perfil final da figura[318]. É notória a influência da linguagem da aguarela ao transformar a pintura de Cézanne num processo menos sólido no que concerne às formas, com a tinta a ser aplicada de um modo mais transparente e, sobretudo, com a desmaterialização através de contornos progressivamente menos definitivos. A pintura parece pertencer ao universo do esboço como a aguarela, não indicando uma resposta mas apenas uma sugestão de uma possibilidade de fixação do tema. A incerteza do estudo aguarelado é transposta para a tela sem que exista uma alteração da sua condição de provisoriedade da representação.

[318] SIMMS, Matthew, *Cezanne's Watercolors: Between Drawing and Painting*, pág. 27-28.

2.4 - Vincent van Gogh[319] - A Pintura Informada pelo Desenho

Na pintura de van Gogh interessa-nos considerar o corpo de trabalho que corresponde ao período entre 1888-90 em que o seu desenho e a sua pintura se aproximaram através de uma troca mútua de informação[320]. O desenvolvimento que ocorreu no seu trabalho dependeu, em grande medida, da utilização de canetas de cana que aconteceu de modo circunstancial, uma vez que na zona de Arles a qualidade das canas se prestava à construção de canetas com as caraterísticas ideais[321]. Este material riscador obriga a um traço curto uma vez que o seu aparo não armazena tinta suficiente para uma linha longa e continuada. Van Gogh adaptou-se às propriedades desta caneta e desenvolveu um reportório no campo do desenho que lhe foi benéfico no desenvolvimento da pintura[322]. O manuseamento específico a que a caneta de cana exige obrigou-o simultaneamente a alterar a sua linha e a informar o gesto do pincel, ao mesmo tempo que modificou o seu modo de pintar[323]. A pintura passou a constituir-se como um desenho colorido executado com os materiais da pintura, em que a correspondência entre marcas gráficas e pinceladas é evidente[324].

No conjunto de obras sob o título genérico de *Jardim com Flores*[325] existe uma relação de continuidade e contaminação entre os cinco trabalhos, útil na compreensão do método de trabalho adotado durante a permanência em Arles. O conjunto começa[326]

---

[319] Os trabalhos analisados são identificados, para além da ficha técnica, com a numeração segundo os dois catálogos de referência atuais: De la Faille (1886-1959), seguido da letra (F) e Jan Hulsker (1907-2002), seguido das letras (JH). FAILLE, Jacob Baart de la, *L'Œuvre de Vincent van Gogh*, *Catalogue Raisonné*; HULSKER, Jan, *The New Complete van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*.

[320] IVES, Colta, STEIN, Susan Alyson, HEUGTEN, Sjraar van e VELLEKOOP, Marije, *Vincent van Gogh: The Drawings*, pág. 249.

[321] Carta nº600 a Theo van Gogh (1857-1891) de abril de 1888. JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4, pág. 63.

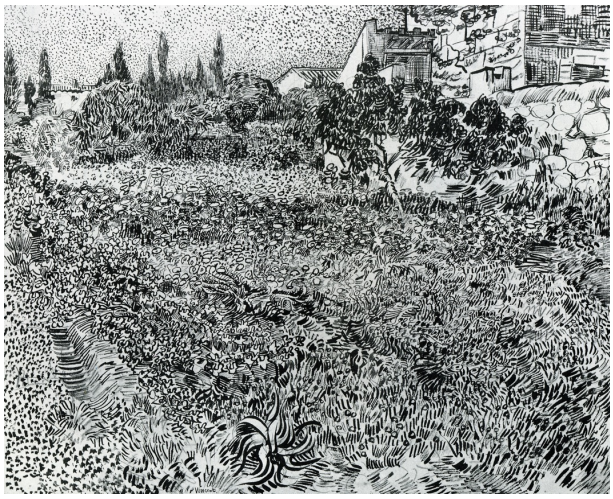
[322] WADLEY, Nicholas, *The Drawings of van Gogh*, pág. 16.

[323] IVES, Colta, STEIN, Susan Alyson, HEUGTEN, Sjraar van e VELLEKOOP, Marije, *Vincent van Gogh: The Drawings*, pág. 146.

[324] IVES, Colta, STEIN, Susan Alyson, HEUGTEN, Sjraar van e VELLEKOOP, Marije, *Vincent van Gogh: The Drawings*, pág. 160-162.

[325] Esta série é realizada durante o mês de julho de 1888 como atestam as cartas nº644 e nº653. JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4, pág. 186 e 206 respectivamente.

[326] A ordem de realização dos cinco trabalhos está documentada segundo numeração de De la Faille. IVES, Colta, STEIN, Susan Alyson, HEUGTEN, Sjraar van e VELLEKOOP, Marije, *Vincent van Gogh: The Drawings*, pág. 249.



74 - Vincent van Gogh, *Jardim com Flores* (F1455/ JH1512), 1888, caneta de cana e tinta sobre papel, 49,5x61 cm

com um desenho (fig. 74) complexo na amostragem de recursos gráficos de que van Gogh dispunha nesse momento, evidenciando uma destreza proveniente de experiências realizadas desde o mês de abril de 1888, data do início dos desenhos com cana[327]. A experiência anterior é especialmente visível, neste desenho, na textura escolhida para o céu, solução encontrada inicialmente nos desenhos a partir de pinturas, exercício de cópia que realizou durante toda a sua carreira. É notória a exploração das possibilidades da cana como produtora de sinais gráficos, assemelhando-se à produção de um catálogo de referência a que podia recorrer em qualquer momento.

O segundo trabalho (fig. 75) considera uma vista semelhante, embora com uma rotação para a esquerda, enfatizando a atenção na vegetação do jardim, uma vez que as experiências de desenho da vegetação são as mais variadas e permitem um vasto campo de experimentação para a pintura. É evidente a importância que o desenho anterior teve para a realização desta pintura, uma vez que o trabalho do pincel mimetiza as marcas da caneta de cana traduzindo-as através de pinceladas a óleo, onde apenas o céu não recria a solução do desenho optando por uma solução mais neutra.



75 - Vincent van Gogh, *Jardim com Flores* (F429/ JH1513), 1888, óleo sobre tela, 72x91 cm

O terceiro trabalho (fig. 76) é um desenho que consiste numa cópia, feita a partir do trabalho anterior, com

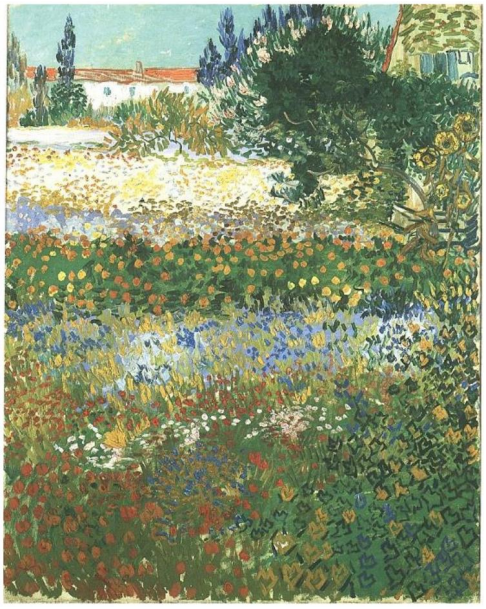
[327] Segundo datação da carta nº600 em que refere o início do uso das canas. JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4, pág. 63.

o objetivo de mostrar o que estava a fazer no campo da pintura[328]. Aqui verifica-se uma simplificação face ao primeiro desenho, uma vez que traduz as pinceladas da pintura que não têm a mesma complexidade do primeiro desenho. Neste segundo desenho são adotadas as soluções gráficas da pintura em que ao gesto do pincel corresponde um gesto da caneta de cana num mimetismo muito aproximado. Este respeito no ato de copiar deve-se ao objetivo específico com que o desenho foi realizado, não pretendendo ser mais do que uma reprodução.



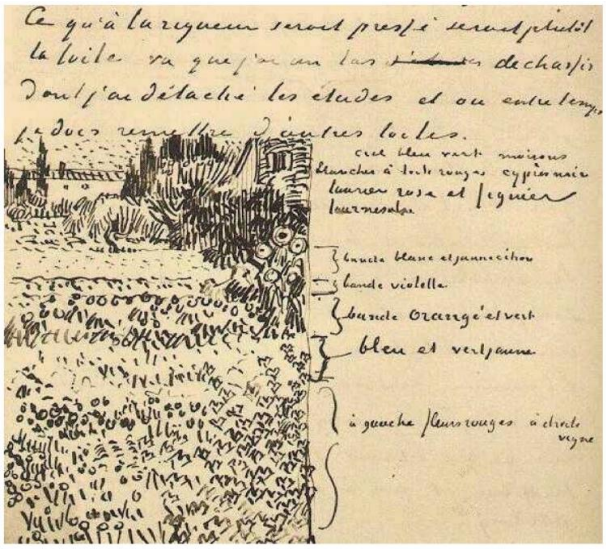
76 - Vincent van Gogh, *Jardim com Flores* (F1454/ JH1532), 1888, caneta de cana e tinta sobre papel, 24x31,5 cm

No quarto trabalho (fig. 77) a orientação passa a ser vertical, concentrando-se numa área mais reduzida do jardim concluindo um movimento iniciado no segundo trabalho da série, de fechar o campo de visão sobre a vegetação. Apesar de ser uma série, van Gogh não se limitou a realizar versões, procurando sempre acrescentar algum elemento gráfico que pudesse fazer sentido na representação da vegetação do jardim. O trabalho de pincel mantém a complexidade da pintura anterior, embora as pinceladas sofram uma alteração na sua configuração mais curta. No canto inferior direito a representação das folhas é resolvida com a marcação do seu perímetro em forma de coração, numa solução devedora dos desenhos anteriores embora utilizada em maior quantidade e com uma presença visual mais acentuada.



77 - Vincent van Gogh, *Jardim com Flores* (F430/JH1510), 1888, óleo sobre tela, 92x73 cm

[328] Na carta nº654 é referido o envio deste desenho/cópia ao pintor John Peter Russell (1858-1930). JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4, pág. 208.



78 - Vincent van Gogh, *Jardim com Flores* (F1844/ JH1511), 1888, aparo e tinta sobre papel, 9,2x7 cm

O último trabalho do conjunto (fig. 78) é um desenho que reproduz a segunda pintura da série. Ao fazer este desenho Vincent pretendeu mostrar ao seu irmão Theo a pintura que tinha acabado de realizar[329]. Este é o trabalho em que a rarefação de elementos é maior o que se justifica pela reduzida dimensão. Apesar da simplificação de elementos gráficos, existe um cuidado em realizar uma imagem que descreva de um modo preciso os ritmos das várias linhas. Este aspeto é especialmente notório nas anteriormente referidas folhas com silhueta em coração ou no cuidado com que descreve os vários planos de vegetação até às árvores do fundo.

2.5 - Henri Matisse - A Pintura como Campo de Experimentação do Desenho

Na pintura de Matisse a investigação em torno do desenho constitui uma plataforma de interrogação sobre a representação. O exercício do seu desenho mantém-se constante ao longo da sua carreira, encontrando estratégias de renovação através de múltiplas linguagens gráficas. O seu trabalho de desenho desenvolve-se ao mesmo tempo que a sua pintura, havendo lugar a uma partilha de informação sem que nenhum dos campos perca as caraterísticas que os definem. Se na sua pintura o desenho assume regularmente o papel tradicional de ferramenta preparatória, por outro lado, assume igualmente o papel de remate, auxiliando na conclusão da representação através do reforço dos contornos e definição dos fundos. É entre estes dois polos que o seu desenho participa na pintura, por vezes assumindo essa aparente contradição entre

[329] Desenho feito na margem da carta nº644. As notas laterais complementam o desenho indicando as cores utilizadas na pintura. JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4, pág. 186.

auxiliar e protagonista. Em Matisse não é possível eleger um período em detrimento de outro, uma vez que toda a sua obra, principalmente a partir do seu período fauvista, é percorrida por uma constante renovação na relação entre os dois meios[330].

A pintura de Matisse, através da presença da linha, reflete a prática do desenho sobre papel como uma constante na sua investigação. A sua estratégia artística procura uma transformação da pintura pelo desenho através da sua presença transversal, assumindo configurações que permitem resolver diversos aspetos da representação pictórica que a cor não resolve na totalidade[331]. Iremos centrar a nossa análise apenas na marcação de linhas através do uso de pincel, apesar do uso de lápis e do cabo do pincel serem recursos conhecidos na sua obra[332]. A presença do desenho na sua pintura acontece através de marcação de linhas, na sua maior parte, de contorno e delimitação de áreas de cor, na definição de texturas e na caraterização material de determinadas zonas da pintura. A análise destas linhas permite verificar que são intervenções de natureza analítica uma vez que a sua execução torna visível as hesitações e as alterações de rumo. A linha, com Matisse, nunca é um dado adquirido mas sim uma profunda reflexão sobre o papel que a linha e o desenho podem ter como complemento da cor[333]. Esta honestidade, face à aparente fragilidade de um trabalho que se desenvolve a partir do tateamento gráfico, é precisamente o que torna a inclusão do desenho na sua pintura um campo tão alargado de informações apropriáveis.

Em *Le Rêve* (fig. 79, pág. 120) a linha define as formas ao delinear os contornos. Os vários estados transitórios que o trabalho conheceu são visíveis nas hesitações na zona debaixo do braço direito da figura ou na sobreposição das linhas de contorno, justificadas pela necessidade de conter zonas de cor em que a fronteira está desvanecida por um trabalho continuado de apagamento e reconstrução. Este modo de utilizar o desenho na pintura é um reflexo do processo de Matisse construir e entender a realização de um desenho, através de uma linha investigadora que encontra o seu sítio

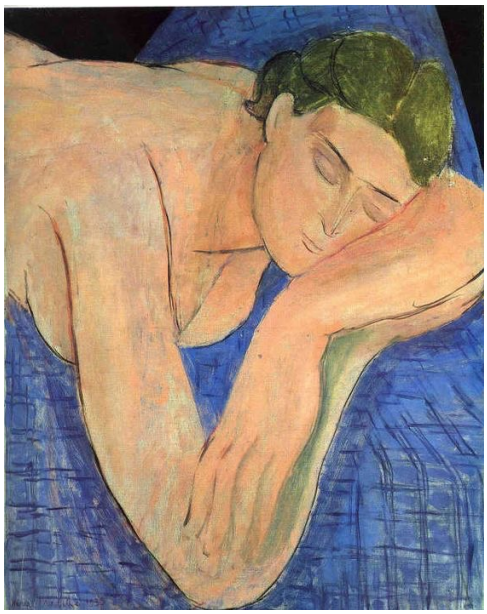
---

330 Matisse terá descoberto a inseparabilidade entre desenho e pintura durante o verão de 1905, que passou em Collioure com Derain. BOIS, Yve-Alain, *Painting as Model*, pág. 21.

331 SCHNEIDER, Pierre, *Matisse*, pág. 569.

332 Esta opção relaciona-se com a premissa que entende que a linha produzida por pincel é a ação que aproxima a pintura do desenho.

333 Numa carta datada de 3 de junho de 1947, Matisse refere que quer realizar uma pintura que reflita uma relação com os seus desenhos através de linhas desenhadas com a maior simplicidade. PEYNET, Marcelin, *Système de la Peinture*, pág. 93.



79 - Henri Matisse, *Le Rêve*, 1935, óleo sobre tela, 81x65 cm

de um modo orgânico entre o olhar e o registo das formas. Nesse sentido, esta pintura assemelha-se a um palimpsesto, evidenciando a possibilidade de o verdadeiro tema na obra de Matisse ser o ato criativo, através do registo da realização da pintura e do desenho como memória visual[334].

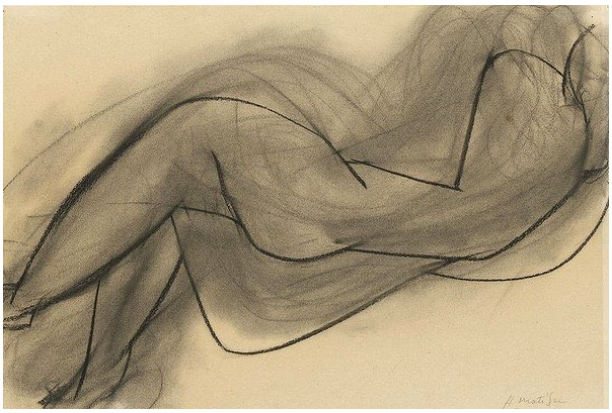
Em *Femme dans un Fauteuil, Fond Bleu et Jaune* (fig. 80) Matisse constrói uma descrição espacial utilizando linhas sobrepostas a manchas de cor. Às quatro cores do fundo são associadas tramas personalizadas no sentido de as caraterizar e definir, sem que haja o recurso a uma linha de contorno. A poltrona é definida por uma trama de linhas paralelas horizontais que negam a verticalidade da composição, reforçada pelas linhas verticais do fundo amarelo. O elemento vegetal recebe um tratamento de linhas curvas que a permite distinguir como elemento natural em contraste com os elementos artificiais (parede, chão, poltrona). O chão é descrito por uma trama de linhas cruzadas que carateriza sumariamente os mosaicos. Todas estas soluções gráficas, que dependem da linha, permitem que a figura se destaque por ser o único elemento que não é tratado com a mesma rigidez e abstração na sua descrição. A linha é, deste modo, trabalhada no sentido de se transformar em entidade abstrata que permite, no entanto, pormenorizar cada elemento da composição utilizando um estratagema semelhante ao do desenho técnico



80 - Henri Matisse, *Femme dans un Fauteuil, Fond Bleu et Jaune*, 1936, óleo sobre tela, 46x38 cm

[334] Esta caraterística é visível nos seus trabalhos após o seu regresso da segunda viagem a Marrocos. ALESSANDRO, Stephanie d' e ELDERFIELD, John, *Matisse: Radical Invention 1913-1917*, pág. 26 e 195; ELDERFIELD, John, *Henri Matisse: A Retrospective*, pág. 237.

em que zonas diferentes recebem um tratamento gráfico distinto. Matisse humaniza esse recurso ao desenhar as linhas à mão livre permitindo que a relação com o tema representado possa ser assimilada de um modo meramente visual rejeitando qualquer pormenor supérfluo[335].



81 - Henri Matisse, *Nu Couché de Dos*, 1944, carvão sobre papel, 42x62 cm

Apesar de estarmos a analisar a pintura de Matisse, é importante entender o que estava a ser ensaiado no campo específico do desenho no sentido de melhor entender os canais de contaminação entre os dois meios. No desenho *Nu Couché de Dos* (fig. 81), Matisse constrói a representação como o registo das hesitações das linhas à procura da forma do corpo[336]. Os erros são apagados embora o seu registo permaneça visível tornando o desenho mais denso com cada correção. A transparência do processo de trabalho resulta num fundo contaminado pelo pó de carvão, que de um modo indireto contribui para unificar fundo e desenho numa mancha orgânica. Por outro lado, a alteração da cor do fundo ajuda a modelar a forma desenhada, uma vez que as suas diferenças de valor permitem uma leitura volumétrica em conjunto com a lógica da representação linear. A visibilidade da hesitação é transposta para a pintura através de áreas de cor e contornos que se ajustam continuadamente. Pintura e desenho, em Matisse, nunca estão perto de se tornarem manifestações semelhantes, mas existe uma forte relação através da práxis que lhes é comum. Não sendo a técnica semelhante, é o processo de trabalho que no final garante a unidade e coerência do corpo de trabalho de Matisse.

Em *Jeune Femme en Blanc, Fond Rouge* (fig. 82, pág. 122), interessa considerar o trabalho em torno da linha hesitante, a acumulação de aproximações à representação, o registo da progressão do trabalho. A tela preparada é assumida como fundo para o desenho feito a óleo, remetendo para uma ideia padrão de desenho linear sobre fundo branco. O branco da tela é assumido como a cor final do vestido, poltrona e papel na

[335] ELDERFIELD, John, *Henri Matisse: A Retrospective*, pág. 17.

[336] PETHERBRIDGE, Deanna, *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, pág. 139.



82 - Henri Matisse, *Jeune Femme en Blanc, Fond Rouge*, 1944, óleo sobre tela, 72x60 cm

decoração do fundo. É interessante o facto de no fundo se reproduzir um desenho que é visualmente semelhante aos desenhos de Matisse. A existência da representação desse desenho dentro da pintura desafia a perceção, uma vez que o que vemos é um desenho prévio sumário, onde se observam correções, e onde a superfície da tela não foi totalmente coberta por tinta. Ao apresentar cerca de metade da superfície por cobrir, e sendo a linha a verdadeira protagonista do trabalho, Matisse coloca-nos perante o paradoxo sobre a sua identidade como pintura ou como desenho.

Intérieur Rouge, Nature Morte sur Table Bleu (fig. 83) resolve o plano de fundo através de uma trama contínua não homogénea, anulando qualquer noção de profundidade. É notória a relação visual com a pintura analisada anteriormente (fig. 80, pág. 122), em que a trama garantia a identidade específica de cada área de cor, embora aqui a trama desempenhe a função de reforçar a bidimensionalidade da pintura. Esta trama de linhas zigezagueantes unifica o plano horizontal do chão com o plano vertical da parede, negando igualmente a hipótese de aceder à profundidade do terraço, anulando qualquer possibilidade de descrição volumétrica do espaço. No entanto, a representação da mesa em primeiro plano, a janela aberta a meia distância com o canto oculto pela mesa e o jardim em fundo conseguem boicotar, em parte, este efeito e permitir uma noção de progressão espacial dentro da pintura. O interesse principal desta solução, apoiada no uso da trama de linhas, relaciona-se com a possibilidade de com um recurso gráfico



83 - Henri Matisse, *Intérieur Rouge, Nature Morte sur Table Bleu*, 1947, óleo sobre tela, 116x89 cm

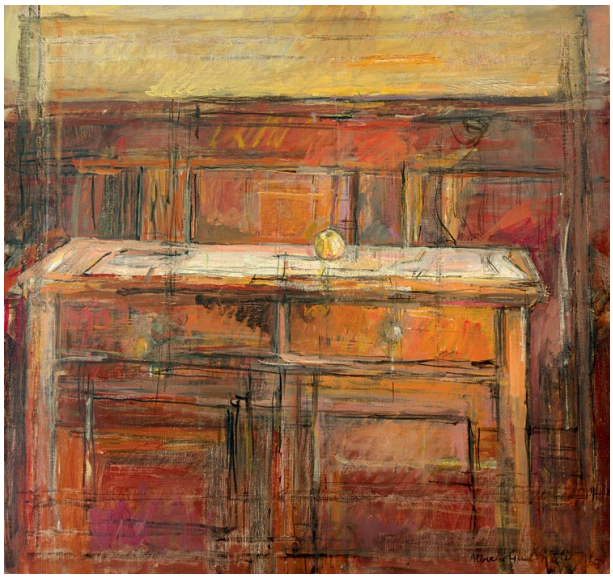
simples poder resolver simultaneamente a representação de vários elementos. Esta solução gráfica remete-nos para a pintura de Deir el-Medina (fig. 48, pág. 89) onde o tratamento da água era resolvido com uma estratégia semelhante embora aí não existisse a união dos planos horizontal e vertical.

2.6 - Alberto Giacometti - A Pintura como Prolongamento do Desenho

Na pintura de Alberto Giacometti interessa balizar dois momentos-chave. O primeiro ocorre em 1937, na sequência da sua expulsão do grupo surrealista dois anos antes, com a realização de três pinturas que contêm, potencialmente indicadas, muitas das soluções que seriam exploradas mais tarde, que se mantêm por algum tempo como um tríptico isolado na sua obra[337]. O segundo momento inicia-se em 1946[338] e constitui uma prática continuada de pintura até 1966, ano da sua morte. Os cerca de onze anos de intervalo entre estes dois momentos não implicam uma conceção ou abordagem diferente da pintura, verificando-se uma continuação natural das experiências de 1937 sem que o hiato seja significativo na forma ou conteúdo. Verifica-se no trabalho de Giacometti a exploração de uma gramática e temática circunscritas a uma agenda artística centrada em temas tratados de forma serial, em diálogo próximo com a sua produção de desenho. Na obra de Giacometti existe uma completa destruição de qualquer ideia de hierarquia entre desenho e pintura, uma vez que apenas suporte e materiais de registo são diferentes. A linha é trabalhada segundo o mesmo princípio interrogador, em que a forma se obtém através de uma averiguação profunda sobre o modo de traduzir a realidade. A utilização da cor é contida e nunca se basta a si própria para definir formas ou volumes, sendo essa função cumprida pela linha. O trabalho é encarado como uma investigação que não tem necessariamente um fim como objetivo. O recurso à dicotomia entre apagamento e reconstrução permite prolongar infinitamente a interação com o modelo e encarar o desenho e a pintura como um diálogo infinito,

[337] BONNEFOY, Yves, *Alberto Giacometti, Biographie d'une Oeuvre*, pág. 254-263.

[338] Apesar de algumas experiências esporádicas, apenas a partir de 1946 a pintura passa a constituir uma atividade regular na obra de Giacometti. FLETCHER, Valerie J., *Alberto Giacometti 1901-1966*, pág. 46.



84 - Alberto Giacometti, *Le Pomme sur le Buffet*, 1937, óleo sobre tela, 72x75,5 cm

como consequência, num registo que acumula sinais gráficos e cromáticos[339]. A representação em Giacometti nunca pretende ser uma afirmação, propondo a validade visual da procura como projeto artístico.

Em *Pomme sur le Buffet* (fig. 84) é explorada a possibilidade de a representação estar indicada por traços de tinta que mimetizam um desenho sobre um fundo de cor trabalhado de um modo relativamente naturalista, embora sem estar demasiado condicionado pelas áreas definidas pelo desenho. Esta não coincidência entre mancha de cor e linha é uma constante na pintura de Giacometti, como se a cor fosse abandonada durante o processo e apenas a linha tivesse a possibilidade de continuar a investigação do tema. Neste trabalho, como nos outros dois do mesmo ano, foi estabelecida a metodologia de trabalho que consistia em reconstruir o trabalho várias vezes até à sua finalização, processo que seria utilizado até ao fim do seu percurso artístico e que constitui a identidade visual mais reconhecível dos seus trabalhos. Neste trabalho, ainda de um modo pouco evidente, a caraterística moldura que define o quadro-janela está apenas sugerida, sobrepondo-se ao tema por transparência sem o interromper ou isolar no plano da pintura.



85 - Alberto Giacometti, *Isabel dans l'Atelier*, 1949, óleo sobre tela, 105x87 cm

Em *Isabel dans l'Atelier* (fig. 85) encontramos o plano de fundo completamente separado do desenho que se lhe sobrepõe. Esta

[339] Numa entrevista concedida a James Lord (1922-2009), Giacometti refere que uma pintura acabava quando já não era materialmente possível acrescentar mais tinta. SYLVESTER, David, *Looking at Giacometti*, pág. 130.

solução é poucas vezes utilizada por Giacometti, visto que as consecutivas correções e apagamentos fazem com que o desenho passe a pertencer ao fundo colorido, como consequência da contaminação entre cor e linhas. Neste trabalho o desenho é retocado pontualmente sem que a sua imediatez seja posta em causa. As manchas de cor do fundo têm pouca relação com o que o desenho descreve, aumentando a discrepância entre fundo e linhas. O desenho parece ocupar um plano transparente, avançado em relação ao fundo, que tem o efeito de criar uma ilusão de profundidade sem relação com a descrição do espaço.



86 - Alberto Giacometti, *La Mère de l'Artiste*, 1950, óleo sobre tela, 90x61 cm

A investigação em torno do uso do desenho como um exoesqueleto encontra um desenvolvimento consistente na pintura *La Mère de l'Artiste* (fig. 86). A figura e o espaço são definidos por linhas que constroem uma estrutura volumétrica como alternativa à realidade. Giacometti encontra aqui a possibilidade de o desenho conseguir atingir uma confluência entre fundo, espaço e objetos, uma vez que o desenho tem a função descritiva enquanto a cor se limita a referenciar a realidade através das cores locais[340]. Nesta pintura a moldura em torno do tema é reforçada através de um cinzento que neutraliza essa área, possibilitando uma concentração da atenção na profundidade do espaço descrito. A criação desta janela permite criar distância entre o tema e o observador, ao mesmo tempo que convoca profundidade dentro da pintura[341]. Esta moldura serve igualmente para conter o desenho, uma vez que a sua dilatação até às margens anularia visualmente os limites da tela[342].

É interessante analisar um desenho para entender o nível de contaminação que Giacometti permite entre o desenho e a pintura. O interesse em observar os desenhos de

---

[340] Charles Juliet (n. 1934), sobre a versão de 1937 de *La Mère de l'Artiste*, escreveu que era uma pintura que devia mais ao desenho do que à pintura. PAGÉ, Suzanne, *Alberto Giacometti: Sculptures, Peintures, Dessins*, pág 156.

[341] KUENZI, André, *Alberto Giacometti*, pág. 75.

[342] SYLVESTER, David, *Looking at Giacometti*, pág. 37.



87 - Alberto Giacometti, *La Mère de l'Artiste à Cuire*, 1951, lápis sobre papel, 36,8x26 cm

Giacometti prende-se com o facto de existir um entendimento sobre as diferenças entre materiais de registo, verificando-se que a resposta dada a cada um deles é simultaneamente particular e apropriável pelo desenho e pela pintura. A base comum assenta no trabalho da linha que encontra estratégias específicas sobre papel ou sobre tela. Na tela o trabalho de apagamento existe como ação da terebentina ou do acrescento de uma nova linha ou camada de tinta que contaminam cromaticamente o fundo. Sobre papel o apagamento existe como ausência provocada pelo efeito da borracha. Apesar da diferença dos processos, todos eles derivam de uma mesma leitura sobre a visibilidade das hesitações e correções, evidenciando o processo de construção da imagem que inclui a supressão de elementos gráficos. É o que podemos verificar em *La Mère de l'Artiste à Cuire* (fig. 87), onde o trabalho em torno da definição dos volumes da figura e espaço é estabelecido tanto pela estrutura de linhas como pela ação de apagar. Podemos verificar as zonas de apagamento que introduzem zonas de respiração no interior da massa de linhas, situação que na pintura corresponde, por norma, à contaminação do fundo por um cinzento como resultado da sobreposição de correções.



88 - Alberto Giacometti, *Diego Assis sur le Divan de l'Atelier, Lisant le Journal*, 1952-53, óleo sobre tela, 92x71 cm

No trabalho *Diego Assis sur le Divan de l'Atelier, Lisant le Journal* (fig. 88) é ensaiada uma estratégia em que o desenho não mantém a sua estrutura de rede independente da mancha de cor. O método de trabalho de correções sucessivas é aqui encaminhado para um resultado em que o desenho é integrado na cor. Ou seja, ao contrário de uma rede que envolve ou se sobrepõe à cor, Giacometti ensaia aqui um

desenho que trabalha a partir de dentro da cor, onde a linha é trabalhada do mesmo modo que a cor, integrando a linha no fundo e perdendo esta a sua independência visual transformando-se em mancha. Neste trabalho não há a marcação dos limites da pintura através da delimitação da janela visual, ocupando a representação a tela até aos seus limites que se tornam visualmente mais maleáveis.



89 - Alberto Giacometti, *Diego à la Chemise Écossaise*, 1954, óleo sobre tela, 81x65,5 cm

Em *Diego à la Chemise Écossaise* (fig. 89) o desenho constrói a figura através de um exoesqueleto que parece envolver e modelar a cor tridimensionalmente[343]. A linha não se limita a desenhar os contornos e pormenores internos mas procura definir os volumes através de uma construção em arame[344] que permite que a figura se destaque face ao fundo menos sobrecarregado de informação. A estratégia é semelhante ao analisado em *La Mère de l'Artiste* (figura 86, pág. 125), embora aqui o fundo não participe da mesma descrição volumétrica, funcionando como plano neutro que permite que a figura avance para fora do plano da pintura.



90 - Alberto Giacometti, *Le Buffet*, 1957, óleo sobre tela, 50x61 cm

É interessante analisar *Le Buffet* (fig. 90), trabalho que retoma aproximadamente o tema da pintura de 1937 (fig. 84, pág. 124), no sentido de perceber a evolução da pintura ocorrida em vinte anos, confirmando que a representação pode apresentar uma proposta diferente a partir da mesma realidade. Nesta segunda

[343] GENET, Jean, *O Estúdio de Alberto Giacometti*, pág. 40.

[344] Dali (1904-1989), no seu segredo nº 22 para o aprendiz de desenhador, aconselhava a construção da figura através do desenho das linhas geodésicas do modelo. GÓMEZ MOLINA, Juan José, *Las Lecciones del Dibujo*, pág. 614.



91 - Alberto Giacometti, *Yanaihara*, 1958, óleo sobre tela, 92x73 cm

versão a cor deixou de ser tão descritiva como no primeiro trabalho, havendo um recurso genérico a um castanho para a cómoda, branco para a natureza morta e ocre para a parede de fundo. Sobre esta base tricolor desenvolve-se o desenho dos objetos, respeitando, de um modo geral, os limites estabelecidos pela cor. O desenho é, simultaneamente, mais presente porque a cor não o oculta mas menos descritivo porque a cor que o complementa não corresponde a uma tradução cromática fiel do que é representado. Para as correções é utilizado o branco que produz velaturas neutralizadoras que funcionam como base para as novas intervenções do desenho. Este é um trabalho atípico uma vez que não evolui, como a maioria, para o cinzento mas para um branco sujo que ilumina progressivamente a pintura.

Em *Yanaihara* (fig. 91) o desenho sobrevive à pintura num dos exemplos mais extremos do trabalho continuado de apagamento na obra de Giacometti, onde o cinzento domina a totalidade da pintura como consequência das várias sessões de trabalho, não como uma decisão formal[345]. Reconhecemos o fundo idêntico ao *Diego à la Chemise Écossaise* (fig. 89, pág. 127), pela indicação sumária da diagonal no canto superior direito, e podemos inferir que as restantes indicações correspondem ao mesmo espaço, embora as referências descritivas sejam reduzidas. Este trabalho relaciona-se claramente com o desenho que analisámos (fig. 87, pág. 126) pelo facto de os apagamentos também aqui surgirem como zonas de respiração. Por outro lado, permitem ao desenho da figura avançar para primeiro plano por contraste com as zonas de cinzento em seu redor.

O exemplo mais radical de aproximação ao desenho é *Caroline* (fig. 92), em que todo o trabalho é construído a partir de uma representação linear com tinta preta sobre fundo de tela apenas preparada. A exceção consiste numa pequena mancha de cinzento claro junto ao lado direito do pescoço da figura como consequência de uma pequena

[345] BONNEFOY, Yves, *Alberto Giacometti, Biographie d'une Oeuvre*, pág. 466.

correção. Sabemos que não é um trabalho abandonado, como em alguns casos de Monet e Cézanne, porque está assinado e datado, confirmando que Giacometti considerou este ensaio rarefeito como uma possibilidade de desenvolvimento da sua pintura[346]. Durante a produção da década de 1960, apesar de um modo menos rarefeito, a sua pintura encontrará cada vez mais espaço para a tela em branco. Interessa-nos, de modo particular, esta conceção de um desenho com linhas pretas a manifestar-se sobre uma tela como se fosse sobre papel, confirmando que o desenho ocorre independentemente de qualquer suporte. O facto de Giacometti utilizar a tinta muito diluída permite entender que o pincel não encontra uma grande resistência em contacto com a tela, o que aproxima este trabalho da experiência do desenho a pincel sobre papel, uma vez que por norma este suporte recebe a tinta de um modo que permite a fluidez das linhas por não oferecer um atrito significativo.



92 - Alberto Giacometti, *Caroline*, 1961, óleo sobre tela, 185x80 cm

O último exemplo, *James Lord* (fig. 93), apresenta zonas de tela não coberta, em que o desenho tem preponderância sobre a pintura, havendo uma rarefação de todo o trabalho de representação, exceto na cabeça da figura onde reside todo o foco. Giacometti assume a tela em branco como o suporte para o desenho que faz com tinta muito diluída com terebentina, visível nos vários escorrimentos. É clara a aproximação visual da pintura ao desenho através da utilização de um suporte em branco que não é totalmente coberto por uma camada de cor. Neste caso a cor atua apenas nas zonas que correspondem às



93 - Alberto Giacometti, *James Lord*, 1964, óleo sobre tela, 117x81,5 cm

[346] Existe uma experiência semelhante de Matisse - *Zorah Assise*, 1912-13, óleo sobre tela, 113,6x78,7 cm - mas que constituiu um acontecimento sem repercussões permanentes na sua obra futura. COWART, Jack, SCHNEIDER, Pierre, ELDERFIELD, John, KOSTENEVICH, Albert e COYLE, Laura, *Matisse in Morocco: The Paintings and Drawings, 1912-1913*, pág. 78-79.

hesitações e à necessidade de neutralizar essas zonas após um erro. Se nos exemplos anteriores estas zonas interagiam com o fundo integrando-se na pintura, neste caso há um aproveitamento visual declarado ao entender que estas zonas de cinzento servem o desenho no sentido de o destacarem face ao branco da tela, como é visível na cabeça da figura. Neste caso a experiência de incorporação do erro é levada à sua expressão mais pura, uma vez que sobre a tela preparada qualquer intervenção é imediatamente visível sem que se possa camuflar através da mistura com uma camada de tinta anteriormente aplicada. Nas suas dezoito versões, das quais James Lord documentou fotograficamente onze[347], temos acesso aos movimentos de acumulação e depuração que Giacometti ensaiou na tentativa de fixar o retrato numa configuração que considerasse aceitável. O facto de os trabalhos, na fase final da sua carreira, sofrerem cada vez mais mutações faz pensar num desejo contínuo de que o desenho se transforme num modo de prolongar a experiência do olhar através da linha, como uma observação fenomenológica da realidade[348]. O inacabado resulta de uma indecisão quanto ao momento em que se considera um trabalho como terminado. Giacometti transforma essa indecisão numa possibilidade de apresentar uma pintura que remete para a incompletude através do desejo de nunca abandonar a investigação da forma através do desenho.

É interessante que a obra de Giacometti nos permita fazer a ponte com a arte egípcia, uma vez que através da repetição das mesmas formas se acede a uma representação que tende a uma descrição visualmente sintética. A sua admiração pela escultura egípcia[349] permite entender a sua procura de uma forma universal de representar a figura, onde a identificação particular é dissipada pelo trabalho hesitante em torno dos contornos e volumes. Apesar de todas as caraterísticas visuais que o separam da proposta egípcia, a sua obra explora a possibilidade de a partir de uma representação tendencialmente genérica poder apresentar uma descrição particular de uma determinada figura. A linha permite a Giacometti a indagação da verdade do modelo e do espaço, embora essa sinceridade não se traduza numa aproximação naturalista. Na sua pintura e no seu desenho encontramos a mesma persistência em

[347] Dez das quais podem ser observadas in KUENZI, André, *Alberto Giacometti*, pág. 188-193.

[348] HOHL, Reinhold, *Alberto Giacometti*, pág. 108.

[349] CASANOVA, Maria, *Alberto Giacometti: El Diálogo con la Historia del Arte*, pág. 44-45.

torno da representação, que se alicerça na linha como modo de alcançar uma estrutura para aceder às formas observadas. O seu desenho não pretende mimetizar ou identificar, apenas confirmar a impossibilidade da fidelidade em relação ao tema. Ao contrário do sentido da célebre frase de Ingres, "o desenho é a probidade da arte"[350], para Giacometti a linha é a manifestação do desenho a partir de uma proposta que reconhece a impossibilidade da pureza de um contorno linear.



94 - Manuel Botelho, *Ameaça Latente*, 2001-2002, óleo sobre tela, 195x130 cm

É interessante observar o trabalho de Manuel Botelho (n. 1950) à luz da obra de Giacometti, uma vez que a sua pintura parece reter algum do trabalho em torno da hesitação e sobreposição de camadas de informação. Em *Ameaça Latente* (fig. 94) há pistas abandonadas em forma de figuras que são ocultadas por uma camada de tinta que lhes retira a presença do primeiro plano, transformando-as em figuras espetrais por debaixo da velatura. As figuras são desenhadas com linhas com várias intensidades, que se sobrepõem na procura da fixação da forma final que parece nunca ser alcançada. Apenas a descrição do espaço, que em Manuel Botelho não existe, se afasta do enclausuramento das figuras na obra de Giacometti. Em Botelho o espaço é o da folha de papel, neutro sem chegar a ser ativado, apenas desempenhando a função de superfície onde se fixam, sem uma regra aparente, os desenhos como se de uma folha de diário gráfico se tratasse. Nesse sentido, a escala da pintura remete para a escala do desenho, ou seja, o modo como a tela é organizada obriga-nos a pensar numa escala mais reduzida, uma vez que se assemelha a um conjunto de esboços sobre uma folha de papel.

[350] "Le dessin est la probité de l'art". (tradução do autor). DELABORDE, Henri, *Ingres, sa Vie, ses Travaux, sa Doctrine, d'aprés les Notes Manuscrites et les Lettres du Maitre*, pág. 123.

2.7 - Philip Guston - A Pintura Renovada pelo Desenho

A relevância do trabalho de Philip Guston, para este estudo, centra-se no conjunto de trabalhos realizados entre 1967[351] e 1980, que correspondem ao regresso à figuração utilizando uma linguagem marcadamente gráfica, devedora da banda desenhada de que tinha sido leitor quando criança[352]. Em 1967, Guston instala-se definitivamente em Woodstock até ao final da sua vida, na que até então tinha sido uma segunda residência, passando a ser o seu refúgio face ao meio artístico com que, gradualmente, se desencantou. Esta situação é reforçada pela violenta reação negativa à sua exposição de outubro de 1970 na galeria Marlborough[353], onde mostrou pela primeira vez a nova direção do seu trabalho. É neste ambiente semirrural que a sua produção figurativa é realizada, com exceção do período entre outubro de 1970 e maio de 1971 que corresponde à sua segunda estadia em Roma[354]. Consideramos especialmente estimulante no trabalho de Guston a sua capacidade de incorporar estratégias próprias do universo do desenho e introduzi-las no campo da pintura. Referimo-nos especificamente à utilização da linha de contorno, linha como meio de representar textura e linha que evolui para a mancha. Estas utilizações encontram-se todas no universo do desenho, de que também foi praticante, e são utilizadas por Guston com os meios da pintura para a realização dessa transposição de um universo para o outro.

Interessa igualmente considerar que para Guston o território da pintura se desenvolveu sobre papel do mesmo modo que sobre painel de madeira ou sobre tela. Sem essa informação face a uma reprodução fotográfica, é difícil identificar estratégias diferentes para os diferentes suportes, o que reforça a relação estreita entre os trabalhos, mesmo os realizados com materiais distintos. É de especial importância a velocidade de execução, mesmo em trabalhos realizados em mais do que uma sessão de trabalho, uma

---

[351] SLIFKIN, Robert, *Out of Time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*, pág. 52.

[352] Guston admirava particularmente o trabalho de George Herriman (1880-1944) com o seu *Krazy Kat* e Bud Fisher (1885-1954) com *Mutt and Jeff* ; MAYER, Musa, *Night Studio: A Memoir of Philip Guston*, pág. 13; AUPING, Michael, *Philip Guston Retrospective*, pág. 65-66.

[353] SLIFKIN, Robert, *Out of Time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*, pág. 29.

[354] MILLER, Peter Benson, *Philip Guston: Roma*, pág. 47.

vez que essa caraterística os faz aproximar visualmente das pinturas a fresco que admirava. Esta indistinção entre pintura e desenho, ou entre carvão, tinta da China, tinta acrílica e óleo, permitiu a Guston fazer uma ponte com os artistas chineses[355], relação que existe a dois níveis distintos. O primeiro aspeto da aproximação reside na indistinção entre desenho e pintura quando se analisam os processos de realização, ou seja, em Guston o trabalho adquire uma continuidade independente dos materiais ou suportes. O segundo ponto de contacto é identificável na qualidade gráfica da pincelada ou manejamento do carvão, que se pode associar a uma natureza caligráfica específica das suas linhas. Não nos referimos aqui a uma semelhança visual entre o trabalho de Guston e o dos artistas chineses, apenas identificamos uma práxis com pontos comuns que se aproxima pelas suas caraterísticas gerais. Guston assume a representação como uma interiorização das formas a partir da repetição, que resulta na possibilidade, tal como Muqui, Zhu Da ou Shitao, de desenhar simultaneamente em referência à memória coletiva de um objeto assim como de representar um objeto específico com caraterísticas individuais.

A pintura de Guston e, sobretudo, a sua capacidade de renovação, dependeu da ação do desenho. Ao longo da sua carreira, o desenho foi sempre a ferramenta que utilizou para se subtrair a um estado de paralisia criativa[356]. Para Guston o desenho significou recomeço, funcionou como meio de questionamento autocrítico essencial ao reencontro com a pintura. A pintura nos doze anos finais da sua carreira foi uma afirmação da qualidade do seu desenho à mão livre[357], assumindo a linha como uma entidade texturada e impura. As cores da sua paleta, como já vinha acontecendo desde a sua fase não figurativa, centraram-se sobretudo no branco, preto e vermelho cádmio[358], recorrendo pontualmente a outras cores. Este programa operacional, semelhante à estratégia de Giacometti, permitiu ao trabalho focar-se na exploração formal a partir de um conjunto reduzido de variáveis.

---

[355] Guston fala da sua proximidade com os artistas chineses dos séculos X e XI, através da repetição como modo de chegar a um automatismo de representar determinada forma. ASHTON, Dore, *A Critical Study of Philip Guston*, pág. 185-186.

[356] DABROWSKI, Magdalena, *The Drawings of Philip Guston*, pág. 10.

[357] KAUFMANN, David, *Telling Stories, Philip Guston's Later Works*, página 7.

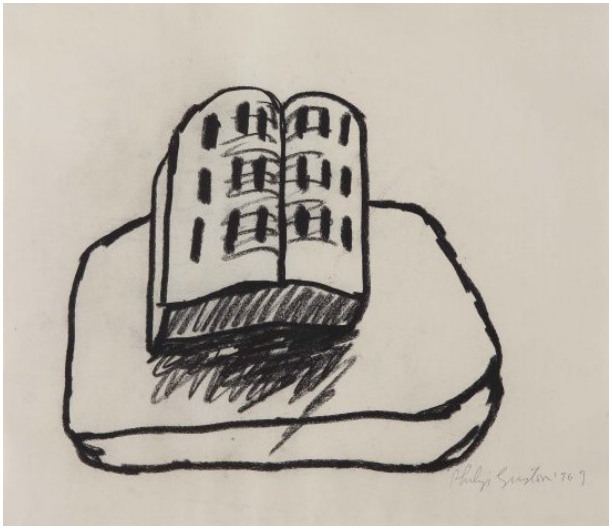
[358] MAYER, Musa, *Night Studio: A Memoir of Philip Guston*, pág. 91.



95 - Philip Guston, *Untitled*, 1968, óleo sobre madeira, 23x30 cm

Untitled (fig. 95), pertence ao grupo de trabalhos que inicia o regresso à figuração, onde o tema é isolado sobre um fundo neutro. A pintura é realizada com as três cores centrais mencionadas, permitindo uma concentração no trabalho da representação e da linha. Há a imediata referência à imagética das bandas desenhadas com a redução da representação a um caráter quase icónico, ao mesmo tempo que se afasta materialmente destas através da textura das pinceladas, diferenças de tom e mistura pontual entre cores. A representação é alicerçada na presença do preto que alude ao desenho e possibilita o reconhecimento do que é descrito. A linha é trabalhada de um modo expressivo havendo a ocorrência de dissonâncias entre forma e contorno.

A análise dos desenhos de Guston é fundamental para compreender a sua pintura no que se refere à relação estreita entre esta e o desenho. No desenho a carvão *Untitled* (fig. 96) podemos observar a construção da linha como um gesto que hesita e reflete sobre a forma que está a representar, negando qualquer automatismo perante uma forma anteriormente desenhada e compreendida. A hesitação e o engano são incorporados no trabalho com uma naturalidade que está associada a uma estratégia de trabalho, incluindo qualquer incidente relacionado com o processo de construção de imagens. Esse acumular de todas as intervenções transforma o que poderia ser um desenho aparentemente simples num desenho que nos remete para uma interrogação sobre a linha como elemento construtor de forma. Enquanto a linha



96 - Philip Guston, *Untitled*, 1969, carvão sobre papel, 45,3 x 52,5 cm

de Matisse é fluida e a de Giacometti cumulativa, a linha em Guston concentra uma energia que provém da sua forte presença gráfica. As formas são definidas com linhas de contorno, as sombras com tramas de linhas com diferentes densidades e configurações. O fundo não sofre qualquer intervenção para além dos elementos associados diretamente ao desenho.



97 - Philip Guston, *City*, 1969, óleo sobre tela, 182,9x171,4 cm

City (fig. 97) recupera o tema do primeiro exemplo e constitui a evolução natural no sentido de uma menor formalidade, possibilitada pelo aumento de escala do suporte. O fundo abandona a sua neutralidade monocromática, apresentando-se como consequência do trabalho continuado de sobreposição de camadas de tinta húmidas. A representação é garantida por linhas de contorno negras e vermelhas, que em algumas zonas circunscrevem áreas em que a mancha de cor correspondente não foi completada. A informalidade na representação, a apresentação do fragmento como possibilidade de descrever o todo e o tratamento das zonas de cor com variações de tom corresponde à gramática visual reconhecível da pintura de Guston.



98 - Philip Guston, *Bad Habits*, 1970, óleo sobre tela, 185,5x198,2 cm

Em *Bad Habits* (fig. 98) interessa-nos particularmente a presença do fundo monocromático, neste caso branco sujo contaminado por cores de que permanecem vestígios após terem sido cobertas[359]. Em toda a produção destes últimos

[359] Na descrição do projeto artístico iremos analisar a problemática do fundo a partir da sua neutralidade ou participação na pintura. Os contributos de Guston e Giacometti são fundamentais para este questionamento sobre a função que o fundo pode desempenhar na sua relação com a linha.

anos existe um trabalho continuado sobre os fundos em que as camadas sucessivas de pintura fresca impedem o fundo de permanecer homogéneo, anulando a sua suposta neutralidade como plano monocromático. Neste trabalho Guston consegue evocar o estereótipo do desenho - linhas pretas sobre fundo branco - ao mesmo tempo que nos mostra que o que aparenta ser apenas um desenho é também uma pintura. Este questionamento é conseguido através da expressão dos próprios materiais da pintura que procuram o que lhe é intrínseco para, paradoxalmente, a aproximar do desenho. A linha é responsável pela maioria dos contornos das figuras e formas restando à cor a função de complementar alguma informação secundária, processo semelhante ao colorir de um desenho.

Roma (fig. 99) tem como base variações tonais de vermelho cádmio no fundo, nos volumes e nas linhas, existindo a presença do preto e do branco para misturas com o vermelho e pequenos apontamentos adicionais. Apesar de a pintura ser realizada em papel não identificamos de imediato uma alteração da aparência visual face aos trabalhos sobre tela. A linha é trabalhada de modo a permitir a sua transformação contínua, alternando entre contorno, dintorno e mancha. Geralmente o trabalho de Guston desta fase não tem preocupações de descrição volumétrica, mas neste trabalho, como em muitos desta série italiana, as linhas de contorno transformam-se em definição de sombra atribuindo volumetria aos objetos. Existe ainda a particularidade de a linha tracejada ser utilizada para a descrição do jorro de água, ou seja, deixa de servir exclusivamente para as silhuetas ou pormenorização dentro de



99 - Philip Guston, *Roma*, 1971, óleo sobre papel, 71,8x101,6 cm



100 - Philip Guston, *Painter's Forms II*, 1978, óleo sobre tela, 190,5x274,3 cm

zonas circunscritas.

Em *Painter's Forms II* (fig. 100), como em muitos dos trabalhos dos últimos anos do seu percurso artístico, a presença do desenho encontra uma variedade cromática simultânea que antes não ocorria. Encontramos a linha feita com vermelho cádmio que define o horizonte, situação recorrente em Guston como resolução do plano de fundo. As linhas de contorno, como as linhas internas, surgem a preto, cinzento e vermelho revelando uma relativa aleatoriedade. Esta profusão de variantes do uso da linha poderá ser justificada pela escala da tela, como em *Bad Habits* (fig. 98, pág. 137), onde a aparente falta de uma hierarquia não compromete o conjunto. Por outro lado podemos ler aqui o desenho a ser verdadeiramente absorvido pela matéria da pintura, uma vez que as linhas deixam de ser predominantemente de uma cor e assumem a sua possibilidade policromática, ou seja, tornam-se pintura.

2.8 - Conclusões

A análise do trabalho de Monet, Cézanne, van Gogh, Matisse, Giacometti e Guston permite entender a presença do desenho na pintura através da linha assumida como unidade de trabalho. Neste caso, percebemos que esta tem a capacidade de modificar a pintura a partir do seu interior, que a sua presença permite abrir a pintura ao desenho, que a tela deixa de ser apenas uma superfície coberta com tinta a que é sobreposta uma representação. Em todos eles acontece o fenómeno de a linha reclamar um espaço de respiração, ou seja, ela exige vazio em volta para que a sua leitura seja evidente. Isto provoca uma reação em cadeia no sentido em que mais linhas exigem mais espaço para essa respiração. Este espaço que a linha necessita para sobreviver visualmente é conseguido através de uma rarefação dos outros elementos, nomeadamente manchas de cor ou fundos totalmente cobertos. Consequentemente, a tela como superfície passa a ser menos sobrecarregada de informação visual, a camada de tinta que a cobre tende a tornar-se mais delgada e transparente. A tela como superfície transforma-se em agente participativo uma vez que deixa de estar oculta por camadas de informação. O branco do preparado, com menor preponderância em van Gogh e Guston, participa da leitura final do trabalho permitindo evidenciar a natureza

gráfica das linhas. Ao participar visualmente como superfície intocada ou rarefeita, material e visualmente, a tela assemelha-se ao papel na sua neutralidade[360]. O protagonismo da linha tem como consequência um acumular de funções para além do garante da representação. A linha deixa de ser exclusivamente preta e abstrata, assumindo a descrição cromática como função acrescida. A emancipação da linha em termos de presença, configuração e cor permite uma outra leitura da pintura construída a partir destas premissas. Na obra destes seis artistas há uma clara transformação da pintura em direção a uma materialidade em tudo semelhante ao desenho. Diríamos mesmo que entre os seus desenhos e pinturas as relações de proximidade se estreitam ao ponto de, em alguns casos, serem inexistentes através de uma convergência total.

[360] Ao contrário dos comentários de Benjamin (1892-1940) sobre a incompatibilidade entre marca gráfica e pintura, por considerar que a segunda não pode ter um fundo neutro como o desenho. BENJAMIN, Walter, *On Painting or Signs and Marks* in *Selected Writings: volume 1, 1913-1926*, pág. 83-85.

3ª PARTE - PROJETO ARTÍSTICO

3.1 - Introdução

Nesta secção do texto pretende-se relatar, do modo mais pormenorizado possível, os vários passos que foram tomados desde o início da componente prática da investigação até ao momento da sua conclusão. Uma vez que esta foi desenvolvida em simultâneo com a componente teórica, existe uma clara contaminação do trabalho de ateliê por parte dos textos lidos, assim como das reflexões consequentes que ocorriam num determinado momento. Essa presença, dos resultados das leituras e da escrita do texto, na pintura que se realizava, foi consciente e constituiu, em grande medida, uma aceleração dos métodos de trabalho uma vez que serviram para ultrapassar alguns momentos de dúvida pessoal e processual. A vantagem de desenvolver o texto em simultâneo com o trabalho prático, advém de todas as fases da investigação permitirem testar, em ambos os sentidos, todas as hipóteses que se vão apresentando. Uma leitura ou um excerto de texto escrito pode desencadear uma vontade de testar uma hipótese de trabalho por explorar. Por outro lado, uma experiência levada a cabo no ateliê pode criar a necessidade de mais leituras ou de corrigir uma ideia avançada na escrita. A mais-valia de um trabalho realizado nestes moldes é a sua completa permeabilidade a toda a informação, teórica ou gráfica, que possa contribuir para o desenvolvimento da ideia principal.

O trabalho de ateliê foi constantemente submetido a pequenos objetivos autoimpostos, que pretenderam uma progressão segura do trabalho, permitindo construir uma base cada vez maior onde alicerçar o desenvolvimento futuro. Não interessava uma experiência de trabalho onde os resultados surgissem sem um contexto que os relacionasse e tornasse cumulativos. A estratégia consistiu em que cada fase de trabalho correspondesse a uma ou duas questões principais, que permitissem ser resolvidas ou, pelo menos, haver uma aproximação a uma conclusão que pudesse ser o ponto de partida para a próxima fase de trabalho. O entendimento da utilidade da progressão, como método aditivo de trabalho, ajudou a perceber, no final de cada etapa, quais as

práticas ou questões que podiam ser descartadas e aquelas que seriam válidas para a continuação do trabalho. Esta preocupação metodológica relacionou-se com o objetivo inicial de querer realizar um corpo de trabalho que, simultaneamente, respondesse aos compromissos expositivos e à finalidade da investigação no contexto da academia.

A descrição das várias fases da componente prática concentra-se apenas em momentos e trabalhos chave, não pretendendo, de modo nenhum, referir todos os trabalhos realizados durante o tempo dedicado à investigação. Esta opção teve como objetivo apenas referir as experiências sentidas como relevantes para o avanço do projeto artístico. Procurou-se respeitar a cronologia dos acontecimentos, tendo como referência um diário de trabalho que foi mantido como registo das impressões e questionamentos que ocorreram durante todo o processo. Não se julgou útil apresentar as notas de trabalho contidas no diário devido à sua informalidade, no entanto o capítulo que se segue respeita o seu conteúdo e a ordem cronológica das experiências realizadas.

3.2 - Descrição

O ponto de partida para o desenvolvimento do projeto artístico remonta ao ano de 2006. Durante esse ano abriu-se uma via de investigação no trabalho de pintura que começou a ser aproveitada na sua plenitude apenas em 2013, mas que estabeleceu uma possibilidade de renovação da pintura desenvolvida até esse momento. Esse novo ramo de investigação refletia a insatisfação face ao método de trabalho adotado até então, que consistia em partir de imagens de arquivo encontradas nos vários suportes físicos e digitais e desenvolver uma pintura que mimetizava essas imagens.



101 - *As I Was Walking in the Woods*, 2006, óleo sobre tela, 38x55 cm

Em *As I Was Walking in the Woods* (fig. 101), exemplo do trabalho que foi desenvolvido entre 2006 e 2013, a pintura obedece a uma linguagem

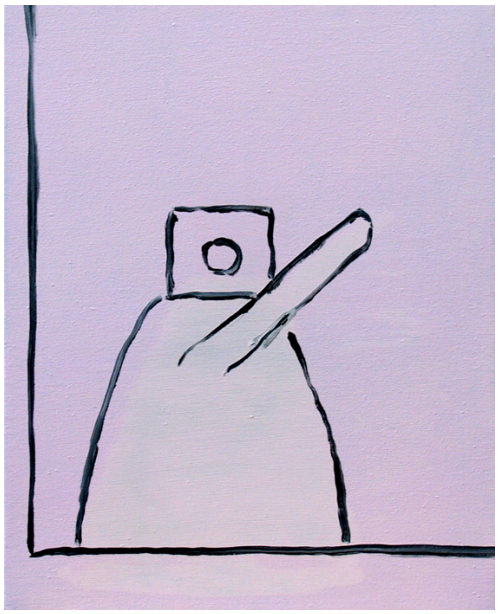
fotográfica, reproduzindo o efeito visual de desfocado e movimento arrastado caraterísticos do universo fotográfico. O recurso a imagens fotográficas que, de algum modo, condicionavam a pintura resultante, tornava o trabalho repetitivo e previsível. A produção de uma pintura que tinha como resultado final uma imagem que remetia para a fotografia, causava mal estar face à mera produção de um simulacro, ou seja, de uma versão da imagem original[361]. Por outro lado, observava-se que entre o desenho e a pintura não existia nenhuma relação formal ou metodológica, havendo a perceção que aí residia um conflito que era necessário compreender e resolver através de uma integração mútua. O facto da produção de desenho se desenvolver paralelamente (fig. 102), sem contaminar a pintura, era paradoxal face a um desejo de produção de um corpo de trabalho que fosse coerente através da complementaridade das partes.



102 - *Retrato*, 2011, esferográfica e aguarela sobre página de diário gráfico, 22x16 cm

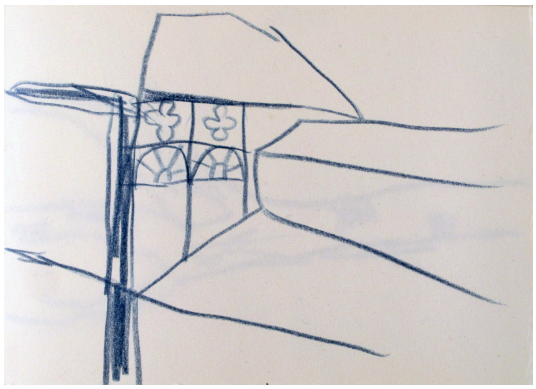
No segundo semestre de 2006 considerou-se a possibilidade de a integração do desenho na pintura ser efetuada a partir do desenho encarado como tema da pintura. Ou seja, ao tratar o desenho como tema a pintura afastar-se-ia de uma qualidade fotográfica, ao mesmo tempo que o desenho se integraria de um modo imediato. É de referir que, nesse momento, não ocorreu pensar em desenho como potencial transformador da pintura, mas sim como um veículo para produzir uma pintura que não fosse subserviente em relação às fontes fotográficas. Em *Sketch of Occupant* (fig. 103, pág. 142) reproduz-se o desenho feito por uma suposta testemunha ocular de um extraterrestre. Este é um trabalho realizado através de observação direta sem recorrer ao projetor. Recorreu-se ao fundo colorido para conseguir um afastamento face à imagem original. É curioso pensar que ao partir da fotografia de um desenho se estivesse a produzir um desenho que reproduzia simultaneamente um desenho e uma fotografia. No

[361] O facto de a pintura ter dimensões diferentes da imagem original, e de ser realizada com outros materiais, não diminuía a insatisfação perante os resultados obtidos.

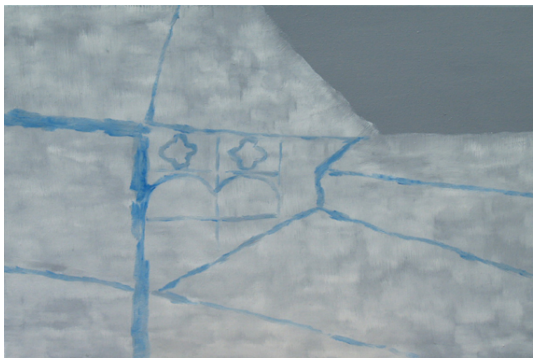


103 - *Sketch of Occupant*, 2006, óleo sobre tela, 41x33 cm

entanto o caráter visual afasta-se por completo de uma imagem fotográfica demasiado descritiva e apresenta uma representação construída na sua totalidade através de linhas de contorno. Curiosamente incorporou-se uma hesitação no resultado final que corresponde à pequena mancha cinzenta no centro da figura. Este facto foi assumido como um acontecimento circunstancial sem relevância para a continuação do trabalho, não contendo nenhuma pista quanto à possível intervenção do erro como elemento integrante da pintura. Já em *Bad Drawing (Thinking of Hawks)*[362] (fig. 104 e 105) traduziu-se o desenho transformando-o numa imagem mais próxima da pintura, uma vez que as linhas são sobrepostas a uma mancha branca que complementa a descrição da estufa representada. A transparência do branco sobre o cinzento do fundo afasta a imagem do desenho original e da sua linearidade, propondo a possibilidade de um desenho ser um ponto de partida que não condiciona o resultado final. Estes resultados distintos permitiram entender que seria importante testar de forma mais



104 - *Bad Drawing*, 2006, lápis de cor sobre página de diário gráfico, 10x14 cm



105 - *Bad Drawing (Thinking of Hawks)*, 2006, óleo sobre tela, 40x60 cm

[362] O título deste trabalho remete para uma entrevista de Howard Hawks (1896-1977) em que ao falar sobre o filme *To Have and Have Not* (1944) queria provar a possibilidade de a partir de um mau livro, neste caso o original homónimo de 1937 de Ernest Hemingway (1899-1961), se poder fazer um bom filme. Neste caso havia o desafio de a partir de um mau desenho experimentar a possibilidade de o transformar numa pintura viável visualmente. COSTA, João Bénard da (coord.), 1988. *Howard Hawks*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e FCG, pág. 158-160.

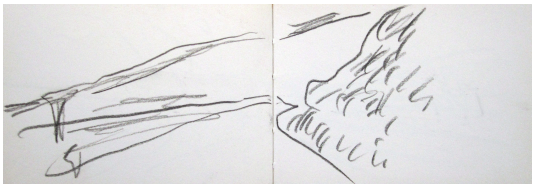
continuada a capacidade de o desenho constituir um tema recorrente para a pintura. Deste modo considerou-se vantajoso o desenvolvimento da série *Autobahn*[363] (fig. 106 a 115, pág. 144), em que as pinturas consistiam em reproduzir, à mão livre, desenhos rápidos feitos em cadernos durante as viagens em autoestrada. Esses trabalhos permitiram aproximar os desenhos feitos nos diários gráficos do trabalho sobre tela experimentando diversas aproximações. O resultado final é uma série de pinturas que respeitam o desenho original ao mesmo tempo que propõem uma versão com outro material de registo, ou seja, o desenho é realizado e transformado através do material da pintura. A série acabou por evoluir para um conjunto heterogéneo de soluções onde, em alguns casos (fig. 111, pág. 144), se perde totalmente a natureza linear do desenho na sua tradução para óleo. Apesar de este conjunto de trabalhos ter permitido integrar o desenho a partir da sua utilização como tema, os seus resultados globais acabaram por, em alguns casos, desviar-se para uma pintura tonal onde não foi evidente verificar que seria através da linha que os resultados poderiam ser mais profundos no diálogo entre desenho e pintura. Embora os resultados conseguidos funcionassem com o tema das autoestradas não parecia haver possibilidade ou que fosse imperativo continuar a experiência com outro tema. Por não se reconhecerem, no final de 2006, as potencialidades indicadas pela série *Autobahn*, esta linha de trabalho foi abandonada em detrimento de outros projetos que surgiram simultaneamente aparentando constituir linhas de investigação mais relevantes. Durante os anos seguintes as imagens de arquivo continuaram a ser utilizadas não refletindo, de nenhum modo, os resultados e as questões que tinham sido abordadas durante aqueles meses.

Em meados de 2011, a utilização de imagens de arquivo parecia de novo não ser possível por mais tempo, uma vez que as pinturas continuavam a reproduzir imagens fotográficas sem que existisse uma proposta para além de uma versão da fotografia original. Esse processo estava esgotado e era necessário encontrar outro modo de desenvolver a pintura que voltasse a motivar as idas ao ateliê. Devido a compromissos expositivos estabelecidos anteriormente a pintura não foi alterada de imediato, mas iniciou-se uma reflexão sobre o que poderia ser a prática da pintura em moldes que a transformassem. Por outro lado, depois de alguns anos em que a relação com o desenho

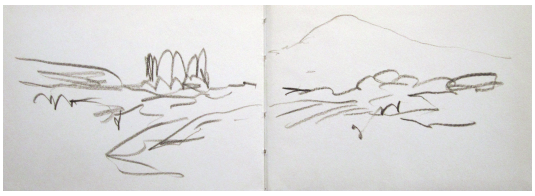
[363] Autoestrada em alemão, em homenagem ao álbum *Autobahn* (1974) da banda eletrónica Kraftwerk.



106 - *Autobahn*, 2006, lápis de cor sobre páginas de diário gráfico, 10x28 cm



108 - *Autobahn*, 2006, lápis de cor sobre páginas de diário gráfico, 10x28 cm



110 - *Autobahn*, 2006, lápis de cor sobre páginas de diário gráfico, 10x28 cm



112 - *Autobahn*, 2006, lápis de cor sobre página de diário gráfico, 10x14 cm



114 - *Autobahn*, 2006, lápis de cor sobre página de diário gráfico, 10x14 cm



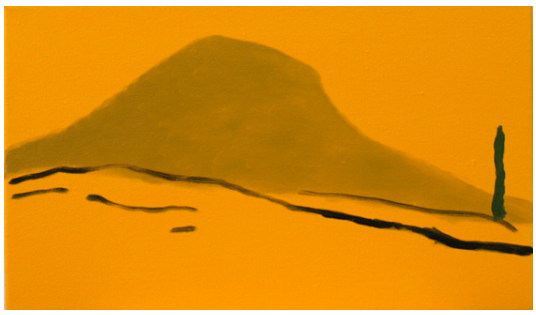
107 - *Autobahn*, 2006, óleo sobre tela, 27x61 cm



109 - *Autobahn*, 2006, óleo sobre tela, 27x61 cm



111 - *Autobahn*, 2006, óleo sobre tela, 27x61 cm



113 - *Autobahn*, 2006, óleo sobre tela, 27x46 cm



115 - *Autobahn*, 2006, óleo sobre tela, 24x35 cm

era problemática, inclusive com o seu abandono por completo durante cerca de três anos[364], o desenho voltara a ser uma prática mantida através de diários gráficos. Este facto voltou a despertar a reflexão sobre a distância entre o desenho e a pintura, estimulando a possibilidade de ensaiar estratégias que permitissem começar a resolver essa relação. A série de 2006 começava a impor-se como uma via de trabalho precocemente abandonada, que poderia ser revisitada e desenvolvida de modo que não se esgotasse em alguns meses. Havia a noção clara que não seria uma continuação linear do trabalho desenvolvido anteriormente, mas existia a intuição que desta vez a exploração do desenho seria mais profunda e diversificada. Foi nesse momento que a ideia de desenvolvimento de um projeto de trabalho suportado por uma pesquisa teórica começou a fazer sentido, devido à necessidade de que todo o trabalho realizado em ateliê partisse da leitura transversal da história de arte, e que constituísse um projeto artístico pessoal inserido na contemporaneidade. Pretendia-se que o resultado do trabalho em ateliê pudesse corresponder a um resumo visual de toda a informação teórica e gráfica consultada.

Quando se deu início ao projeto, era assumido que se queria explorar a presença do desenho na pintura através da transformação da segunda no primeiro, ou seja, existia a noção de que era através da desconstrução da pintura que se poderia chegar a uma aproximação desta ao desenho. Nesse momento estava presente que o desenho teria de acontecer no campo da pintura (óleo sobre tela) para obter os resultados que pareciam necessários à sua renovação. No decorrer das leituras, considerando o contexto histórico mais alargado possível, confirmou-se a existência de manifestações de pintura que localizavam o projeto numa plataforma de diálogo com o passado, responsabilizando, ao mesmo tempo, os esforços a ser desenvolvidos por respeito a esse contínuo, que se reconhecia e a que se desejava pertencer. Por outro lado, a observação da pintura realizada pelos artistas selecionados, como casos de estudo, permitia desde o início observar que era possível retirar informações úteis para o trabalho a desenvolver. Ao reconhecer a presença do desenho na pintura desses seis artistas, tendo em conta os contextos específicos do tempo em que se desenvolveram, compreendeu-se que seria

[364] Entre 2007 e 2010, correspondendo sensivelmente com a mudança de residência para Barcelona. O desenho foi, durante este período, substituído pela escrita diarística.

possível a partir desse legado, que a pintura pudesse encontrar uma integração do desenho que fosse específica do projeto artístico em mãos e válida como proposta contemporânea. Em nenhum momento se contemplou realizar uma cópia ou versão dos trabalhos que serviam como referência visual. Havia, isso sim, um desejo de pertencer a uma sucessão de artistas que assumem o desenho como participante na pintura, ensaiando a possibilidade de continuar as investigações por eles iniciadas. Ou seja, o trabalho que se desenvolveu transformou-se também num tributo ao contínuo histórico identificado e, particularmente, à obra dos seis artistas que se considerou essencial para a reflexão sobre a presença do desenho na pintura.

Importa mencionar os princípios que regeram todo o trabalho de pintura, ou o que se considera como pintura dentro do corpo da produção realizada, uma vez que, como será relatado, a separação entre desenho e pintura se foi esbatendo, o que levou a uma progressiva identificação genérica de desenho para toda a produção dentro do projeto artístico. Os trabalhos realizados a óleo sobre tela foram sempre executados durante uma única sessão recorrendo à técnica de *alla prima*, havendo exceções muito pontuais, quando existiu a necessidade de correção de algum aspeto não totalmente resolvido durante a sessão de trabalho do dia anterior, sendo que estas adições foram efetuadas sobre uma base de tinta ainda fresca. A vantagem desta prática assenta na exploração máxima da capacidade de interação das várias camadas de tinta, a possibilidade de testar as variações da natureza visual das linhas, e um aproveitamento expressivo do inacabado relacionado com a visibilidade do tempo de execução. Este último aspeto é particularmente importante no paralelismo com a produção de desenho sobre papel quando considerada a visibilidade de todas as interações entre suporte e material registador. Como será verificado, mais à frente, este aspeto será fundamental no processo de transformação da pintura em desenho, uma vez que constitui um dos elementos de aproximação das duas práticas.

Quando em 2013 se deu início ao corpo do projeto artístico, decidiu-se voltar à série *Autobahn* (fig. 117, 119, 121, 123 e fig. 125, pág. 148) com o intuito de a continuar, explorando novos procedimentos de trabalho que entretanto tinham sido experimentados e adotados. Este retomar da série permitiu partir de uma base familiar que dava confiança para avançar uma vez que era território que já tinha, em parte, sido



116 - *Autobahn*, 2011, lápis de cor sobre página de diário gráfico, 15x20,5 cm



117 - *Autobahn* #2, 2013, óleo sobre tela, 54x81 cm



118 - *Autobahn*, 2013, lápis de cor sobre página de diário gráfico, 13x21 cm



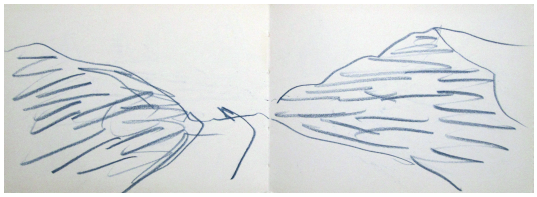
119 - *Autobahn* #6, 2013, óleo sobre tela, 54x81 cm



120 - *Autobahn*, 2011, lápis de cor sobre página de diário gráfico, 15x20,5 cm



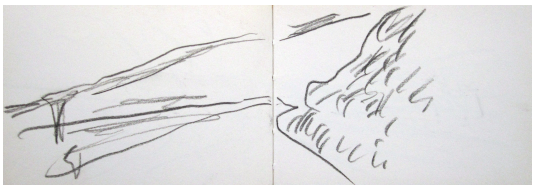
121 - *Autobahn #16*, 2013, óleo sobre tela, 46x65 cm



122 - *Autobahn*, 2006, lápis de cor sobre páginas de diário gráfico, 10x28 cm



123 - *Autobahn #21*, 2013, óleo sobre tela, 60x150 cm



124 - *Autobahn*, 2006, lápis de cor sobre páginas de diário gráfico, 10x28 cm



125 - *Autobahn #24*, 2013, óleo sobre tela, 60x150 cm

explorado. Esta decisão permitia alguma segurança na preparação da exposição *Doc*, que estava a ser pensada para o Teatro Municipal Joaquim Benite em Almada[365]. As imagens de base continuaram a ser os desenhos feitos nos cadernos de 2005-2006 e outros que entretanto estavam a ser realizados (fig. 116, 118, 120, 122, pág. 147 e fig. 124). Tomou-se a decisão dos desenhos serem reproduzidos sobre um fundo colorido, por se considerar que deveria ajudar a estruturar os desenhos, suportando-os na sua escala aumentada. Este efeito foi atingido através de silhuetas coloridas coincidentes com a mancha gráfica do desenho original. A decisão de utilizar uma cor de fundo deve-se igualmente ao referente da série original de que não se pretendia um total afastamento visual. Decidiu-se aumentar a dimensão dos trabalhos, face à série de 2006, uma vez que se queria explorar o caráter gestual dos desenhos originais e entender até que ponto o aumento de escala poderia destruir a leitura visual das linhas. A novidade técnica nesta segunda abordagem à série consistiu em utilizar o projetor digital, que vinha dos anos anteriores de trabalho, como mediador entre as páginas dos cadernos e as telas. Esta decisão relacionou-se com a vontade de reproduzir do modo mais fiel possível as linhas dos desenhos. Nesta primeira fase procurava-se entender a presença das linhas sobre a tela e começar a perceber se haveria alguma escala que fosse mais indicada do que outra, ou se haveria um ponto a partir do qual o desenho perdesse leitura ou ficasse deturpado nas suas caraterísticas fundamentais. O desenvolvimento do trabalho demonstrou que não há escalas incorretas para o aumento das dimensões do desenho, mas que a espessura da linha, essa sim, tem de ser corrigida e afinada para manter a mesma relação de intensidade entre os vários elementos do desenho. Outra informação que veio desta série prende-se igualmente com a escala ao verificar que uma linha feita com pincel, através de uma pincelada, é pintura, ou seja, a partir do momento

[365] O título da exposição remete para o desenho como documento e para a investigação de doutoramento, uma vez que foi a primeira apresentação de material pertencente ao novo projeto artístico em desenvolvimento. A exposição esteve patente entre 18 de janeiro e 23 de março de 2014.

em que a espessura da linha feita com pincel tem no seu interior expressão do próprio pincel aproxima-se do que se entende comummente por pintura. Esta reflexão foi auxiliada pelas leituras sobre pintura chinesa, uma vez que a pincelada com espessura é considerada do mesmo modo desenho e pintura. De igual modo, a referência a uma linha com respiração, ou seja, que no seu interior permita visualizar a cor do suporte ou fundo, remete para a espessura da linha que o pincel produz. Neste ponto estava a ser considerado o caráter expressivo do pincel, quer no universo do desenho quer da pintura, que depende tanto da sua espessura como do seu manejamento. Ainda a partir da escala da pincelada e da linha, percebeu-se que ambas se podem também aproximar de uma mancha, que uma linha curta feita com um pincel grosso é, para todos os efeitos, uma mancha[366]. Todas estas questões que tiveram a sua origem na escala dos trabalhos deram origem a interrogações sobre o tempo. A reprodução de um desenho a uma escala maior, que no original do diário gráfico representa alguns segundos de trabalho, obriga a um exercício sobre a velocidade. A questão que se colocou neste ponto foi a de ser impossível reproduzir a velocidade uma vez que a dimensão obriga a um tempo diferente de execução, e da reprodução com a ajuda do projetor digital requerer atenção ao original. Não pareceu necessário experimentar uma aceleração da execução para reviver o desenho a outra escala, com outro material ou sobre outro suporte. De qualquer modo, esta noção de um tempo diferente obrigou à reflexão sobre a velocidade como uma possibilidade de a pintura poder vir a ser uma espécie de esquisso, uma vez que o desenho que interessava explorar se relacionava com o conceito de incompletude. Mas se a velocidade não pôde ser mantida, o gesto que dá origem à linha encontrou uma tradução a outra escala, havendo uma correspondência entre gesto de pulso (no caderno ou folha solta) e gesto de braço (na tela). Todos estes pontos foram gradualmente intuídos e compreendidos enquanto se realizava a série de trabalhos para a exposição *Doc*, permitindo adquirir conhecimentos para utilizar e testar nos trabalhos seguintes. A partir destas observações compreendeu-se que a série de 2006, embora reproduzindo desenhos, ainda era uma pintura de mancha, ou seja, essa tradução era executada através de um trabalho que não respeitava a lógica da representação linear do desenho. Ao utilizar o projetor digital na nova série de trabalhos, garantiu-se que a linha era

[366] À semelhança do que foi referido no capítulo 1.4.2, pág. 89-90, com o exemplo das tâmaras na pintura de Deir el-Medina (fig. 47).

respeitada e mantida como elemento principal da representação, tentando garantir uma correspondência entre o caráter linear do desenho original e o do resultado final. Por último, a cor ou cores de fundo foram decididas a partir de uma pretensão de entendimento intuitivo da temperatura correta, para que cada desenho atingisse a sua máxima expressão visual. A decisão de haver um fundo e uma mancha sobreposta que coincidia com os limites do desenho, que funcionava como mediadora entre fundo e linhas, possibilitou ao desenho alicerçar-se nessa mancha de cor, mas não permitiu entender qual seria a relação com um fundo sem essa mediação. Ou seja, a relação original entre linha e papel branco não foi levada diretamente para a experiência do trabalho sobre tela. O trabalho permaneceu demasiado confinado a uma abordagem da pintura em que a mancha de cor era um elemento preponderante e essencial. As leituras sobre o trabalho de Alberto Giacometti e Philip Guston permitiram dar início a uma reflexão sobre a possibilidade da existência de vários brancos[367] para os fundos, embora estas pistas só tenham sido totalmente compreendidas e utilizadas mais tarde. De qualquer modo, observa-se nos seus trabalhos que sempre que a mancha ou o fundo são brancos existe uma associação visual imediata com a imagem tradicional de desenho, o que não acontece quando fundo e mancha são de outra cor, remetendo para pintura ou uma situação de impasse semelhante à de desenhos sobre papel colorido. Não houve uma sistematização ou associação literal[368] entre objeto representado e mancha de cor, tendo sido deslocado o foco do trabalho para a tensão entre fundo, mancha e linha. A questão não totalmente resolvida sobre a cor de fundo, na série *Autobahn*, levou a que nos trabalhos seguintes o objetivo fosse precisamente a resolução da tensão entre linha e fundo, assim como a possibilidade de não recorrer à mancha intermédia.

Após a apresentação da exposição *Doc*, houve oportunidade de ponderar sobre o novo material que estava a ser produzido nos diários gráficos. A experiência da série *Autobahn* permitiu, de um modo imediato mas não definitivo, resolver a relação entre essa produção e a pintura, uma vez que, apesar do episódio da série de 2006, todo o trabalho em pintura feito anteriormente não era informado pelos desenhos feitos nos

[367] O facto de se utilizarem papéis cuja cor não corresponde a um branco puro permitiu pensar, a partir das obras de Giacometti e Guston, sobre a qualidade do fundo se fosse tratado como um branco que não correspondesse ao branco de titânio.

[368] Por exemplo: verde para as árvores ou azul para o céu.

cadernos. A referência ao caráter provisório desses resultados tem em conta que a série foi tomada como um ponto de partida pragmático, que assumia que a investigação não iria ser resolvida apenas com essa série. A primeira extrapolação que se pôde fazer foi a de que talvez os cadernos pudessem funcionar como base de trabalho de um modo menos episódico e mais abrangente. Interessava considerar os diários gráficos como objetos que deixassem de estar encerrados em si próprios. Ao folhear a produção de cerca de 20 anos desses cadernos[369], verificou-se que algum material tinha ainda relevância temática e que poderia constituir a continuação natural do processo de trabalho iniciado com *Autobahn*, ou seja, os desenhos dos cadernos poderiam servir como tema da maioria da pintura que fosse feita daí em diante. Ao considerar um desenho como uma imagem utilizável para servir como tema, assumia-se a possibilidade de o próprio desenho poder ser tema da pintura[370], ou seja, a pintura tornada desenho através de uma autocitação. O desenho poderia ser considerado, simultaneamente, como tema, quando assumido como representação de algo, ou como um conjunto de linhas independentes de qualquer significado atribuído pelo que representam. Deste modo, a presença do desenho na pintura poderia passar a ser trabalhada, simultaneamente, nestes dois níveis distintos, existindo a preocupação com a questão da representação e com as caraterísticas das marcas do pincel sobre o suporte. Isto tornou-se progressivamente visível desde a série *Autobahn* de 2013 e passou a ser transversal a todo o corpo de trabalho, mesmo quando as imagens utilizadas como tema eram fotografias, uma vez que se procurava nessas imagens a possibilidade de conversão em desenho, ou seja, pensar a imagem em termos de representação através das marcas do pincel.

Ao tomar os cadernos como ponto de partida para a pintura, voltou-se a pensar na questão do fundo e de como poderia estar mais próximo da neutralidade do branco das folhas dos cadernos, evitando a aleatoriedade, na maior parte dos casos, da escolha de uma cor para o fundo. Sendo o branco do papel raramente coincidente com o branco de titânio, havia uma pista quanto à possibilidade de o fundo ser feito com um branco

[369] Entre 12 de fevereiro e 14 de março de 2015 foram apresentados cerca de 80 diários gráficos na exposição *Without Drawing a Day is Lost* na Galeria Mute em Lisboa. Esta exposição permitiu também passar a considerar os diários gráficos como peças que podem construir um número ilimitado de exposições uma vez que apenas são mostradas duas páginas de cada vez.

[370] Ver capítulo 1.3.

impuro ou não uniforme. Duas hipóteses de investigação se colocaram como possíveis: reproduzir essa aparente neutralidade de um modo direto, mantendo o fundo branco, de forma a mimetizar visualmente a neutralidade do papel do desenho original; encontrar o modo de um fundo colorido poder cumprir a função simultânea de não ser intrusivo, ao mesmo tempo que participa da pintura acrescentando valor visual. Havia igualmente outro dado que parecia interessante abordar na tradução dos desenhos para tela, quando estes continham uma mancha de cor ou trama de linhas coloridas. Estes desenhos permitiam a possibilidade de trabalhar, de novo, a partir de linhas que se sobrepõem a uma mancha que se sobrepõe a um fundo. Sendo a cor, sob a forma de mancha, um elemento original do desenho, a sua reprodução ou recriação sobre tela já não obedecia a uma decisão arbitrária. Interessava entender, tal como no caso das linhas, o modo mais correto de fazer essa migração do papel para a tela. Todas estas considerações foram a base de trabalho para a preparação da exposição *P=D*, apresentada em 2014 na galeria Bangbang em Lisboa[371].

A experiência do desenho estava igualmente a decorrer no ateliê sobre folhas soltas, utilizando todo o tipo de materiais de registo secos e líquidos. Estes desenhos começaram a ocorrer regularmente como ensaios de temas e composições, na procura de imagens que poderiam ser transpostas para a pintura. Estes desenhos funcionaram como ensaios em escala superior à dos cadernos, onde se pôde começar a entender a diferença existente entre a escala dos gestos e de como se poderiam reproduzir diretamente na tela. A principal diferença verificada entre a produção dos cadernos e estes novos desenhos, se se excetuar a série *Autobahn*, consistiu no caráter serial, uma vez que no trabalho de ateliê foi mantido o foco num tema particular que se queria trabalhar e entender, ao contrário dos temas circunstanciais dos diários gráficos. Isto verifica-se nas pinturas que daqui resultaram, onde alguns trabalhos se agrupam por temas comuns refletindo o método de produção dos desenhos. Mais uma vez, apenas mais tarde se entendeu que estavam contidas, nestas experiências, as informações que permitiriam abandonar o projetor digital de imediato e passar a desenhar diretamente na tela. No entanto, nesse momento não existia segurança suficiente para fazer essa

[371] Exposição patente de 12 de setembro a 1 de novembro.

alteração processual, uma vez que ainda não tinham sido testadas todas as variáveis que se consideravam essenciais para essa transição.

Estas experiências de desenho paralelas à pintura tiveram início em janeiro de 2014 com a aquisição de uma planta envasada, que pareceu ser um tema interessante para desenhar, uma vez que as múltiplas vistas possíveis eram adequadas à produção de uma série. Foi a partir de alguns desses desenhos (fig. 126, 128 e fig. 130, pág. 154),



126 - *Plant*, 2014, tinta da China sobre papel, 59,4x42 cm



127 - *Plant*, 2014, óleo sobre tela, 81x65 cm



128 - *Plant*, 2014, pastel seco sobre papel, 59,4x42 cm



129 - *Plant*, 2014, óleo sobre tela, 81x65 cm



130 - *Plant*, 2014, pastel seco sobre papel, 59,4x42 cm



131 - *Plant*, 2014, óleo sobre tela, 81x65 cm

realizados com tinta da China e pastel seco sobre folhas brancas de formato A2, que foi realizada uma série de três telas que reproduziram parte do resultado dessas sessões. Matisse e Ellsworth Kelly (1923-2015) foram referências importantes nesta fase, visto que os seus desenhos lineares de plantas serviram para entender o que se procurava com os ensaios que estavam a ser feitos[372]. Nos desenhos a pastel seco, em que existe uma cor associada à linha, existe uma contaminação de todo o plano branco da folha, verificando-se que a representação parece mais completa pelo simples facto de haver uma cor associada. Neste ponto percebeu-se que, simultaneamente ao uso da linha preta, era interessante encontrar uma equivalência na pintura ao ato de desenhar com cor. Esse ponto ficou parcialmente confirmado nesta fase da investigação e seria desenvolvido mais tarde. No primeiro trabalho realizado sobre tela, a partir de um desenho a tinta da China da planta mencionada, recorreu-se ao uso de uma mancha verde para que o desenho pudesse ter uma base de sustentação, enquanto que para o fundo se optou por deixar a tela por pintar (fig. 127, pág. 153). A cor verde completa mentalmente a representação linear da planta remetendo para a descrição cromática que lhe reconhecemos a partir do estereótipo. A opção da tela não pintada permite uma aproximação processual entre desenho e pintura, uma vez que no desenho o suporte é,

[372] A leitura sobre as suas obras comparadas foi importante como estímulo para este tema. LABRUSSE, Rémi e CHASSEY, Éric de, *Henri Matisse, Ellsworth Kelly: Plant Drawings*.

geralmente, utilizado sem tratamento prévio. Este dado seria essencial em algumas pinturas posteriores em que o desenho foi realizado diretamente na tela, explorando a sua superfície absorvente. Nos dois trabalhos seguintes (fig. 129, pág. 153 e fig. 131), em que os desenhos originais foram feitos com pastel seco (terra de Siena queimada e laranja, respetivamente), pareceu interessante ensaiar quer a reprodução de uma linha colorida quer a noção de um fundo de uma cor que pudesse ter uma presença relativamente neutra. Em ambos optou-se por uma base de amarelo de Nápoles[373], com intensidades diferentes conseguidas através de mistura com branco, trabalhada de um modo não totalmente uniforme, uma vez que interessava a presença de um fundo que não fosse totalmente homogéneo. Nesta altura da investigação considerou-se que um fundo demasiado uniforme e sem uma textura visual poderia transformar a pintura numa superfície sem profundidade, onde o desenho não se conseguisse agarrar ao suporte. Esta consideração foi verdadeira para grande parte dos trabalhos seguintes, resultando num fundo texturado através da marca do pincel ou de uma cor impura. A utilidade destas duas pinturas foi a de permitirem compreender o que se passou a designar, como forma de organizar o pensamento e o trabalho, por cor sabotada, ou seja, uma cor que não é pura e homogénea. Este conceito de cor sabotada seria mais tarde fundamental na experiência com os fundos brancos e a sua interação com as linhas pretas. Se os resultados, quanto ao fundo, pareceram conter pistas concretas para a continuação do trabalho, isso já não aconteceu quanto à cor da linha uma vez que ela só se justificava quando remetida para o desenho original e não como resultado de uma escolha aleatória. A investigação sobre a cor da linha seria retomada a partir de experiências sobre papel com aguarela e acrílico.

No ato regular de folhear os cadernos impôs-se gradualmente, a partir da transparência das folhas de papel que permitem a observação acumulada de vários desenhos, uma hipótese de trabalhar e incorporar o erro na pintura, mimetizando, de algum modo, essa acumulação de informação. Interessava experimentar a possibilidade de sobrepor imagens que pudessem, simultaneamente, citar a experiência visual das folhas de papel sobrepostas e criar uma ambivalência no resultado final. Havia também

[373] Posteriormente houve uma reflexão sobre o facto de se poder considerar o amarelo de Nápoles como uma cor neutra. Poderá ser uma consequência inconsciente das leituras sobre arte parietal. Nesse contexto específico, a cor da rocha é considerada tão neutra como a cor de uma folha branca de papel.



132 - Retrato, 2014, marcadores sobre página de diário gráfico, 28x21 cm



133 - *Retrato*, 2014, óleo sobre tela, 81x65 cm

a curiosidade sobre a possibilidade de resolver trabalhos falhados através da sobreposição de um novo trabalho. Em *Retrato* (fig. 133), uma representação gorada de uma planta foi coberta, após estar seca, por uma camada de tinta branca onde foi desenvolvido um segundo trabalho. O interesse consistia na possibilidade de, através da sobreposição, conseguir mais do que um retrato, ou seja, a representação ser complementada por uma preexistência que lhe alterava o sentido. A imagem no plano de fundo permite uma segunda leitura através da contaminação entre imagens desconexas, embora não exista interação entre a tinta das duas representações. O erro existe num plano recuado por sobreposição de uma camada de tinta, evocando a transparência que se observa em dois desenhos nas páginas de um caderno, permitindo a existência de uma profundidade percecionada através da aparente distância física entre as duas representações. Por outro lado, o desenho original (fig. 132) contem hesitações (ver lado esquerdo do rosto) que foram reproduzidas na pintura. Havia então dois dados a reter quanto à integração do erro: a sua presença por sobreposição de duas imagens, assim como reflexo de um processo orgânico e transparente de trabalho, onde as hesitações são visíveis por consequência do desenho de pesquisa. Este segundo aspeto consolidou-se como consequência das leituras realizadas, onde a hesitação é descrita e documentada com graus distintos de visibilidade em pinturas que apresentam fases distintas de



134 - *Bárbara*, 2014, acrílico e tinta da China sobre papel, 70x50 cm



135 - *Bárbara*, 2014, óleo sobre tela, 65x55 cm

acabamento. Interessava desenvolver este ponto uma vez que poderia permitir uma maior organicidade no modo de organizar e construir a pintura.

No trabalho *Bárbara* (fig. 135) o erro foi trabalhado de modo a fazer parte da pintura, realizado em camadas húmidas sobrepostas. Inicialmente o desenho foi reproduzido à escala real, ocupando a totalidade da tela, mas não parecia acrescentar nada ao desenho original (fig. 134), pelo que se decidiu pelo apagamento desta primeira tentativa. A solução encontrada consistiu em reproduzir o desenho a uma escala inferior e permitir que os rastos da tentativa inicial permanecessem visíveis no resultado final, ou seja, existem duas versões simultâneas do mesmo desenho a escalas e graus de visibilidade distintas. A presença da tentativa falhada permanece, ao contrário do que acontecia em *Retrato* (fig. 133), no mesmo plano do desenho final, não existindo a criação de espaço entre este e o fundo. Neste trabalho foi ensaiada pela primeira vez a possibilidade de a representação não ocupar a totalidade da superfície, permitindo ao fundo um papel de protagonista no equilíbrio da composição através da sua textura visual. Esta relação do representado com o fundo é devedora do desenho, uma vez que, por norma, este ocupa apenas parte do suporte. Em *Shadow Over Tities* (fig. 137, pág. 158) o erro, que não existe no desenho original (fig. 136, pág. 158), foi trabalhado a partir de uma hesitação que foi corrigida na segunda tentativa, ou seja, a versão final está à mesma escala do primeiro ensaio falhado, mais uma vez utilizando o princípio de



136 - *Shadow Over Tities*, 2014, tinta da China sobre página de diário gráfico, 20x19,5 cm



137 - *Shadow Over Tities*, 2014, óleo sobre tela. 60x55 cm

camadas sobrepostas de tinta húmida. Este trabalho foi importante por permitir assumir a hesitação como possibilidade de um cinzento que se introduz na cor de fundo, através da mistura, que é uma consequência do trabalho elaborado a partir de tentativas sucessivas numa sessão única[374]. Ou seja, a visibilidade da hesitação poderia manifestar-se através de uma mancha para além das marcas lineares das experiências anteriores. Por outro lado, surgiu a possibilidade de pensar a cor sabotada, não como cor de fundo decidida antecipadamente mas como fundo intervencionado pela ação do desenho. Estes dois trabalhos permitiram entender que o erro poderia igualmente fazer parte da lógica da tradução dos desenhos para pintura, permitindo um acrescento de informação de um meio para o outro. No decorrer da investigação, iria ser assumido que o erro poderia passar a ser uma consequência da construção do próprio ato de desenhar diretamente na tela sem ajudas óticas, transformando o fundo num palimpsesto semelhante a um diário da construção do próprio trabalho.

No questionamento sobre a relação entre desenho e pintura estava igualmente presente a mancha, quer na sua manifestação opaca quer na sua construção através de acumulação ou trama de linhas. Existia, igualmente, o interesse em utilizar o pincel de um modo semelhante à utilização nos trabalhos realizados a tinta da China sobre papel. O pincel era assim considerado como ferramenta fundamental, uma vez que através da

[374] Foi importante pensar sobre os desenhos a carvão de Matisse, com a contaminação do fundo pelas múltiplas tentativas. Fig. 81, pág. 121.

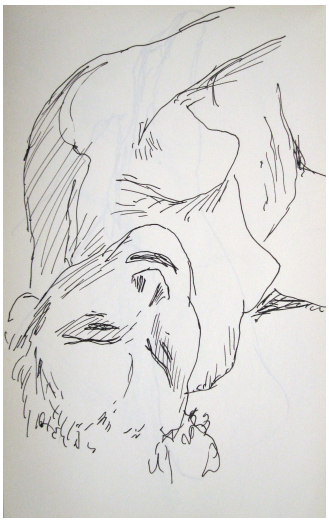


138 - *Plastic Chair*, 2014, tinta da China sobre página de diário gráfico, 20x19,5 cm



139 - *Plastic Chair*, 2014, óleo sobre tela, 55x60 cm

sua manipulação, se poderia passar de uma linha fina a uma acumulação de linhas que se assemelhasse a uma mancha. As experiências realizadas permitiram retirar algumas conclusões sobre o modo de construção da mancha dentro da lógica do desenho feito com os materiais da pintura. A opção entre pincéis redondos ou espatulados, assim como a sua conjugação, ficou clarificada com os trabalhos seguintes. No trabalho anteriormente comentado, *Retrato* (fig. 133, pág. 156), optou-se pela tradução literal da mancha cinzenta construída com linhas. Devido à proximidade e grossura do pincel utilizado a leitura individualizada das linhas ficou anulada. Para *Plastic Chair* (fig. 139), a pintura chinesa foi uma referência para pensar na possibilidade de construção da linha e mancha a partir do mesmo gesto, assim como a utilização da mesma ferramenta. O desenho original (fig. 138), feito a tinta da China sobre uma folha de caderno, continha uma lógica de linha e mancha como consequência do manejamento do pincel chinês. A representação flui de um modo orgânico entre linha e mancha, dependendo exclusivamente do modo como os pelos do pincel tocam na superfície do papel. Na tradução deste desenho para a tela ficou confirmado que, quer a linha quer a mancha, podiam ser construídas utilizando gestos semelhantes com um outro pincel. Neste caso recorreu-se a um pincel espatulado utilizado de modo a tirar partido da sua capacidade de produzir linhas de diferentes espessuras. No entanto, ao contrário da opacidade da mancha no desenho, na pintura a óleo a tinta preta interagiu com o fundo provocando uma mancha irregular que fixa os movimentos que a originaram. Neste caso, o desenho



140 - *Bárbara*, 2013, tinta da China sobre página de diário gráfico, 21x13 cm

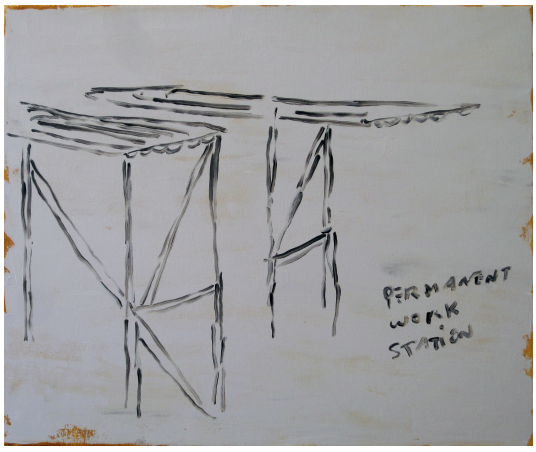


141 - *Bárbara*, 2014, óleo sobre tela, 55x65 cm

convertido em pintura é mais graficamente expressivo que o original, uma vez que tem mais informação caligráfica, ou seja, as pinceladas denunciam a construção da imagem. Em *Shadow Over Tities* (fig. 137, pág. 158) a mancha representada por trama de linhas paralelas foi traduzida literalmente, neste caso sendo complementada pelo fundo contaminado pelo cinzento. A espessura das linhas está ajustada à escala da pintura, garantindo que a trama tem uma escala que permite a sua leitura como zona de sombra. Em *Bárbara* (fig. 141) a experiência da reprodução da mancha consistiu num processo que não se limitou a reproduzir o desenho original a outra escala. No desenho original (fig. 140) as zonas de sombra eram representadas com linha delimitadora preenchida com trama de linhas paralelas. Optou-se por uma tradução mista onde em algumas zonas se manteve a tradução literal (olhos), enquanto noutras decidiu-se transformar a trama de linhas em mancha opaca (costas, braço e peito). Esta opção permitiu entender a possibilidade de afastamento possível face ao modelo de referência, sem sentir que se estivesse a desvirtuar a representação por não a mimetizar na sua totalidade. Sobretudo neste trabalho, entendeu-se que na tela o desenho poderia ter uma segunda manifestação, liberta de constrangimentos face ao ponto de partida fixado pelo desenho sobre papel. Esta constatação permitiu ganhar confiança para as experiências que se seguiram, em que o projetor digital deixou de servir de mediador, como será descrito mais à frente. Nestes ensaios ficou testada a possibilidade de a mancha ser um desenvolvimento orgânico da linha, uma vez que o gesto do pincel é o mesmo, e da



142 - *Permanent Work Station*, 2014, marcador sobre páginas de diário gráfico, 21x26 cm



143 - *Permanent Work Station*, 2014, óleo sobre tela, 50x60 cm

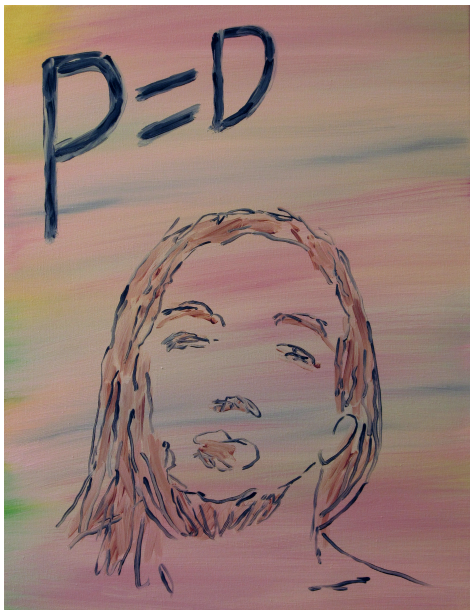
possibilidade de num mesmo trabalho poderem existir, de um modo coerente, manchas construídas por processos diferentes.

As leituras sobre pintura chinesa e egípcia fizeram pensar na possibilidade de integração de texto na pintura, uma vez que a sua construção depende igualmente da linha para a sua configuração. Nos diários gráficos a escrita de frases ou ideias ocorria de um modo natural junto dos desenhos, mas ainda não tinha encontrado uma tradução que parecesse natural em tela. A dúvida centrava-se no facto de uma palavra ou frase transpostas para tela poderem perder o caráter de pulsão que existe numa escrita que acontece numa página de caderno, num processo que nesse contexto é tão intrínseco ao ato de desenhar. Foi natural que surgisse o questionamento sobre a relação entre o que acontecia nos cadernos e o que se materializava nas telas, uma vez que se reconhecia na componente escrita dos cadernos qualidades que deveriam ser aproveitadas para a pintura. Essa integração, a acontecer, poderia permitir igualmente que o lado diarístico de algum conteúdo dos escritos e desenhos pudesse tomar conta da pintura, no sentido de assumir essa produção como uma informação privada tornada visível através da escala. Pareceu interessante experimentar a integração entre imagem e texto fazendo-o dentro da lógica do trabalho em torno da linha, tendo em conta o que ocorria nos cadernos de um modo impulsivo, garantindo que esse gesto não era desvirtuado por uma abordagem que amenizasse o seu caráter por vezes cru e direto.

Em *Permanent Work Station* (fig. 142 e 143) foi reproduzida, pela primeira vez, uma frase escrita existente no desenho como comentário irónico complementar ao



144 - *Tregan Made Beautiful*, 2014, marcador e lápis de cor sobre página de diário gráfico, 20x19,5 cm



145 - *P=D*, 2014, óleo sobre tela, 60x46 cm

pormenor de um estaleiro de obras. A caligrafia não é cuidada e a mancha de texto ocorre sem haver uma preocupação de composição através do seu reposicionamento. Ou seja, apesar de esta experiência ter sido despoletada pelo interesse sobre pintura chinesa e egípcia, a abordagem adotada é ocidental, na despreocupação com a área ocupada pelo texto, qualidade da sua caligrafia e relação com a imagem. Se o desenho reflete uma reação pessoal ao desnecessário prolongamento do tempo que acontece numa obra de construção civil, na tela a imagem e texto conjugam-se com o fundo para acentuar a ideia de precariedade da situação descrita. Neste trabalho, apesar da preocupação central ser o desenho e o texto, a contribuição do fundo para uma acentuação específica do desenho teve aqui um momento revelador, que serviria para a série de pinturas que serão descritas mais à frente, uma vez que a sua cor alude ao ambiente concreto que é descrito pelo desenho. Se em *Permanent Work Station* foi traduzida a frase existente no desenho original, em *P=D* (fig. 145) foi introduzida uma pequena frase cifrada, diferente da existente no desenho original (fig. 144), como continuação do desenho. *P=D*, que se traduz por *Pintura é Igual a Desenho*, constituiu, no momento em que o trabalho foi realizado, quer a conclusão da preparação para a exposição homónima, quer a súmula de todas as experiências e pequenas conclusões que estavam a ocorrer nas sessões passadas no ateliê. Este título funcionou como questionamento e desafio, uma vez que representava uma dúvida e uma possibilidade de desenvolvimento futuro. Nesta

pintura percebeu-se que o texto podia existir em qualquer contexto, quer existisse ou não no desenho original, e que poderia transformar a representação através da complementaridade de significado ou de atribuição de um novo sentido. Estas duas experiências sobre a presença do texto permitiram conceber a possibilidade efetiva deste poder ser parte integrante da pintura, contribuindo para a sua aproximação com o desenho, uma vez que tal como a linha, também a escrita é caligráfica e depende do gesto para produzir esse registo. O texto permitia ainda a possibilidade de inverter a hierarquia dos elementos da composição, podendo igualmente ser lido como elemento central complementado por uma representação. Esta última hipótese continha interrogações interessantes para explorar em experiências futuras.

Após a apresentação dos trabalhos na Galeria Bangbang, ocorreu um momento de introspeção que permitiu decidir o rumo que a investigação deveria tomar. Tal como para Guston, o desenho serviu, dentro da lógica do projeto artístico, para questionar e antecipar o que poderia acontecer na pintura. Decidiu-se que seria proveitoso desenvolver algum trabalho sobre papel à luz dos últimos resultados da pintura, permitindo que alguma contaminação formal pudesse ocorrer da tela para o papel. O desenho feito com pincel sobre papel permitiu questionar graficamente a representação, ensaiando o que poderia vir a ocorrer na tela num processo semelhante ao desenho preparatório. Neste momento o suporte estava a tornar-se progressivamente menos significativo na definição da identidade dos trabalhos produzidos, como consequência da reflexão a partir das leituras e do próprio texto que estava a ser redigido. Independentemente do suporte ou dos materiais de registo, começou a ser difícil não designar tudo por desenho uma vez que a investigação confluía aceleradamente para objetivos, processos e resultados semelhantes. Esta situação ocorria a partir do contágio não apenas do desenho para a pintura mas também da pintura para o desenho.

Nesta fase de desenvolvimento do trabalho, sentiu-se que a utilização do projetor digital tinha atingido o limite da sua utilidade, sendo possível continuar a investigação a partir de uma abordagem que não dependesse de ajudas tecnológicas. A sua utilização estava reduzida à reprodução de desenhos preexistentes para uma outra escala, ou seja, tinha sido essencial numa primeira fase do trabalho, mas era necessário tomar a decisão de o abandonar. A transposição de qualquer desenho para o suporte tela

poderia passar a ser feito a olho nu ou utilizando uma grelha de ampliação. Isto era particularmente motivador pela possibilidade de utilizar técnicas tradicionais[375], permitindo o seu enquadramento no trabalho através de uma leitura atualizada dessa tradição. Por outro lado, havia o desejo de vir a desenvolver trabalho diretamente sobre tela sem recurso a um desenho prévio. Ao deixar de obedecer a uma preexistência, de que se tinha de copiar a projeção, podia-se encontrar uma maior liberdade no manejamento do pincel procurando obter uma expressividade da linha para além dos resultados obtidos até então.

Existia a necessidade de tornar o processo de trabalho sobre tela o mais rarefeito possível, no sentido de o aproximar da experiência do desenho feito nos cadernos, ou seja, ser apenas o registo de um gesto interrogador e descritivo da realidade. Pretendia-se encontrar na tela a possibilidade de um gesto semelhante ao que acontecia nas folhas soltas e nos diários gráficos, permitindo que a abordagem ao trabalho passasse a ser transversal a todos os suportes e materiais de registo. Este objetivo tinha como motivação uma aproximação entre desenho e pintura considerando ambos como processos semelhantes de trabalho. O modo identificado para o conseguir foi através de uma rarefação da pintura, ao permitir que esta se transformasse progressivamente num desenho, secundarizando o trabalho em torno da cor. Nos casos em que a pintura partiu dos desenhos dos diários gráficos, esses registos serviram como um ensaio de movimento de pincel que foi repetido a uma escala diferente, encontrando uma lógica própria ao invés de simplesmente trabalhar a alteração de escala. O que interessava nesta alteração de procedimentos era conseguir uma expressividade maior através de uma uniformização das ações que levam à produção de um desenho, independentemente de suporte ou técnica. Esta modificação processual marcou o início da segunda fase do projeto artístico. Havia o compromisso com o Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sor para apresentar uma exposição em janeiro de 2015, que se intitulou *Descascar*[376], onde o plano consistia em mostrar alguns trabalhos que tinham integrado a exposição *P=D* em conjunto com trabalhos novos. Existia a espetativa sobre a relação entre trabalhos

[375] Ver capítulo 1.4.3.

[376] O título remete para o caráter falsamente inacabado dos trabalhos onde se tem acesso à sua construção, às suas hesitações e correções, ou seja, a pintura aparenta ter sido descascada até aos seus elementos mais elementares, neste caso o desenho que a constrói. A exposição esteve patente de 31 de janeiro a 28 de março.



146 - *Feet Delight*, 2014, tinta da China sobre papel, 45x30 cm



147 - *Feet Delight #2*, 2014, óleo sobre tela, 60x55 cm

feitos com e sem projetor, uma vez que se ignorava se garantiam a unidade formal entre eles. Esta dúvida assentava principalmente na diferente qualidade gráfica da construção da linha com ajuda do projetor e à mão levantada, e se seria possível a coexistência na mesma exposição de um modo complementar ou se, pelo contrário, se verificaria uma incompatibilidade visual assim como formal[377]. O que se verificou com o conjunto de trabalhos exibidos em *Descascar* foi uma confirmação quanto à possibilidade de, à semelhança do que acontece nos diários gráficos, onde os desenhos existem sob várias manifestações mesmo quando produzidos por materiais de registo iguais, também na tela o desenho poder encontrar várias concretizações e, mesmo assim, constituir simultaneamente um conjunto diversificado e coeso. Esta constatação permitiu que o trabalho subsequente se desenvolvesse de um modo mais orgânico, uma vez que as maiores dúvidas sobre a investigação tinham sido dissipadas por todas as experiências e exposições realizadas até aqui.

A primeira experiência de pintura sem ajudas óticas desenvolveu-se sob a forma de série, tentando incorporar todos os resultados considerados positivos obtidos nos trabalhos anteriores. *Feet Delight* (fig. 147) é o nome desta série que toma como ponto de partida imagens fotográficas de pés de mulheres em várias poses. A intenção de

[377] Uma exposição permite clarificar relações entre trabalhos que, observados no contexto do ateliê, são difíceis de avaliar.

iniciar o novo processo de trabalho de forma serial, relacionou-se com a vontade de abordar um tema que permitisse o foco na representação, a exploração das qualidades plásticas do desenho, ao mesmo tempo que abria a possibilidade de contaminação recíproca entre os trabalhos. A insistência num determinado tema permite a exploração de uma forma através da mesma técnica, reduzindo as variáveis e permitindo uma concentração nas questões nucleares que se pretendem explorar. Num trabalho desenvolvido de forma serial, existe constantemente a possibilidade de uma pintura que encontra dificuldades na sua realização encontrar a sua solução através de um outro, que foi satisfatoriamente resolvido, onde se reconhecem elementos que podem ser adaptados. Esta situação acontece quer durante as sessões de trabalho, em que mais do que uma tela está a ser trabalhada, ou no refazer de um trabalho após observação do que falhou e sua destruição. Por outro lado, interessava, nesta seleção do tema, recuperar para a tela o princípio de representação fragmentada que acontece nos diários gráficos, que tinha sido abordada episodicamente nos trabalhos anteriores. Os trabalhos partiram de um fundo branco boicotado (branco com uma pequena percentagem de dourado) com uma tonalidade rosa carne, desenvolvendo-se a representação com linha preta. Esta decisão, de o fundo se referir à cor do objeto representado, foi ao encontro do que já tinha sido compreendido com a pintura de fundo verde da série das plantas (fig. 127, pág. 153), em que essa função de descrever cromaticamente o objeto é retirada à representação, neste caso a linha, e delegada para a cor do suporte, permitindo uma total concentração sobre as questões do desenho. Questões essas que passavam por desenvolver a exploração, ensaiada anteriormente, dos erros e hesitações como elementos participantes na pintura. Até aqui, a hesitação apenas existia quando havia um problema na transposição para tela ou quando o desenho original continha um erro, ou seja, essa presença era independente do processo da pintura em si mesma. Pretendia-se explorar um modo mais orgânico de, no decorrer do trabalho, todos esses acontecimentos se tornarem visíveis como consequência da ação de representar e não apenas de encontrar um modo correto de reprodução decorrente da alteração de escala. Tomou-se, deste modo, a decisão de incorporar todos os erros que ocorressem na execução, através da acumulação de linhas e contaminação do fundo por estas, através da tonalidade resultante dos sucessivos apagamentos e emendas na cor de fundo. Ao

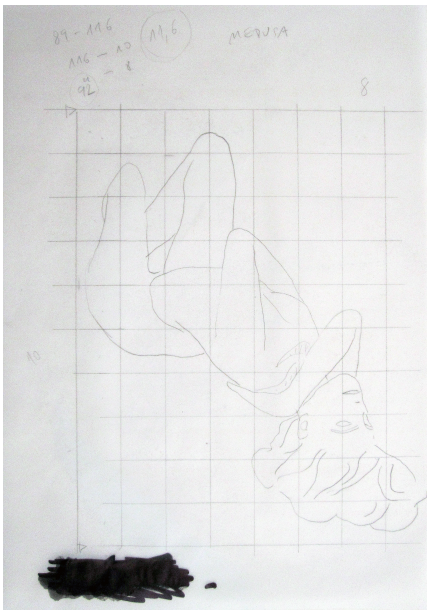
permitir a existência de uma terceira cor, para além do fundo e da linha no primeiro plano, introduziu-se um plano intermédio que funciona como elo de ligação entre superfície e desenho, uma vez que este exibe todas as interações entre cor e linha. Esta incorporação do erro permite aos trabalhos um ganho de profundidade, a partir do registo temporal expresso através do processo de construção que fica, deste modo, evidenciado e visualmente participante. Estas correções, ao contrário dos apagamentos totais que tinham sido feitos nos trabalhos anteriores, consistiram em intervenções em pequenas áreas apenas quando havia essa necessidade. Isto permitiu que se passasse a construir os trabalhos de um modo gradual e não apenas depender de um acerto inicial, *alla prima*, que acrescentava uma pressão desnecessária face à possível não obtenção de um resultado satisfatório. Neste caso, introduziu-se o apagamento como um processo de trabalho próprio da pintura, uma vez que o tempo que a tinta fresca permite para modificações é uma caraterística que não existe no desenho, onde se risca para ocultar o que não se pretende visível[378]. Para além deste aspeto, a pintura passou também a incluir as manifestações de erro e hesitação naturais ao desenho, sob a forma de duplicação de marcas gráficas como registo da procura do acerto da representação. Toda a série reflete, deste modo, a procura pelo sítio certo para cada linha deixando visíveis as pistas que permitem decifrar a sua construção gradual. A partir desta série, a produção de desenhos de ensaio em folhas soltas passou a ser recorrente (fig. 146, pág. 165). Estes desenhos sobre papel aconteceram como antecipações, mas também como reflexões posteriores à realização de algumas pinturas, quando estas causavam algum desconforto quanto à sua qualidade ou finalização. No entanto, enquanto na tela o trabalho de acumulação de erros era incorporado nos trabalhos, sobre papel isso não acontecia, levando à destruição dos desenhos quando não correspondiam ao resultado ambicionado. Esta situação seria mais tarde ultrapassada quando os trabalhos em tela começaram a contaminar os trabalhos sobre papel quanto à sua execução e acabamento.

A partir da série *Feet Delight* pôde-se concluir que a aproximação da pintura ao desenho, através da sua transformação em desenho, é possível através de uma rarefação quer de elementos quer da quantidade de cores utilizada. Considerou-se, como

[378] Referem-se aqui os desenhos feitos com tinta da China utilizando pincel ou caneta de aparo, que constituíram os principais materiais de registo utilizados sobre papel durante toda a investigação.

consequência, que o desenho materializado através de linhas e manchas era o modelo com melhores capacidades para permitir à pintura encontrar uma configuração alterada, que fosse de encontro ao que se procurava. Parte da insatisfação inicial que levou à realização desta investigação relacionava-se, igualmente, com a constatação de que havia demasiada cor na pintura que se produzia no ateliê e na pintura que se observava em redor. A presença de cor na pintura parecia poder seguir o modelo do desenho dos diários gráficos e folhas soltas, encontrando neles soluções com capacidade de promover a diminuição de presença cromática. Com a série *Feet Delight*, em que os elementos são reduzidos a um fundo e desenho sobreposto, começou-se a entender a possibilidade de a pintura poder ser construída como um desenho que, feito com os materiais da pintura, pode efetivamente aproximar-se da pintura. As experiências feitas em desenho sobre papel ajudaram nesta simplificação dos meios uma vez que, na sua maioria, são feitos com tinta da China sobre um fundo inalterado. A possibilidade de considerar que a tela funciona como um suporte para sinais gráficos, com ou sem uma cor de base aplicada, abriu de um modo decisivo o canal comunicante com o desenho. Esta série permitiu um primeiro passo para uma total liberdade gráfica na representação e no modo de pintar, confirmando a decisão de abandono do projetor digital como correta e consequente com os objetivos delineados. Foi neste momento do trabalho que se começou verdadeiramente a pensar desenho e pintura como entidades indistintas. Já não era possível manter a diferença de designação a partir de uma diferença de materiais ou suporte, uma vez que a estratégia de trabalho era transversal e universal a toda a produção de ateliê e cadernos.

Leituras realizadas sobre as práticas egípcias e de ateliês renascentistas italianos, estimularam a vontade de querer experimentar a grelha de ampliação como elemento participante da pintura, ao mesmo tempo que cumpria a sua função tradicional de mediadora de escala. Interessava testar a validade do método e compreender de que modo se poderia assumir a quadrícula como fundo da representação. Ou seja, pretendia-se verificar a possibilidade de assumir a grelha como elemento visível sobre e sob a cor do plano de fundo da pintura. Pretendia-se ainda entender a possibilidade de o elemento grelha, mais comummente associado à pintura não figurativa das vanguardas do século XX e suas derivações contemporâneas, poder desempenhar o papel de fundo neutro,

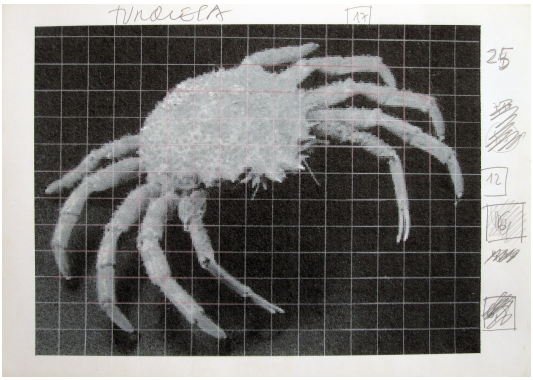


148 - desenho com grelha de ampliação para *Medusa*, 2015, grafite e tinta da China sobre papel vegetal, 29,7x42 cm

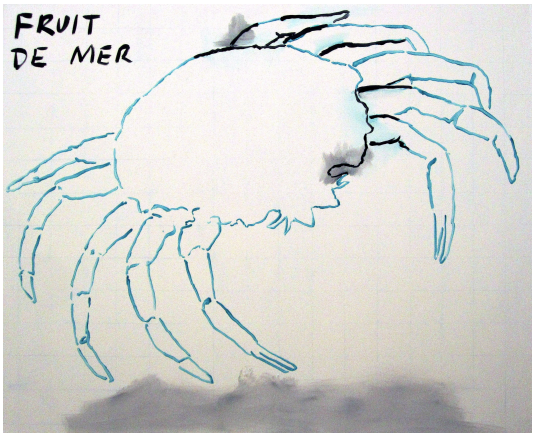


149 - *Medusa*, 2015, óleo sobre tela, 116x89 cm

devido às suas caraterísticas de uniformidade, no contexto da pintura figurativa. Em última análise, procurava-se verificar se a grelha seria capaz de substituir a cor de fundo permitindo que o desenho encontrasse uma estrutura onde, para além de ir buscar referências para ser construído, pudesse funcionar por sobreposição sem estar subjugado à rigidez da marcação das linhas verticais e horizontais. Para esta verificação partiu-se quer de fontes fotográficas (fig. 150) quer de desenhos (fig. 148) a que foram sobrepostas grelhas que permitiram a sua ampliação para o suporte tela. Nas experiências efetuadas, a grelha foi desenhada a grafite (fig. 149) e lápis de cor (fig. 151) utilizando diferentes dimensões para a quadrícula, uma vez que não se optou pela



150 - imagem com grelha de ampliação para *Fruit de Mer*, 2015, impressão fotográfica e lápis de cor sobre papel, 29,7x42 cm



151 - *Fruit de Mer*, 2015, óleo sobre tela, 81x100 cm

mesma métrica ao quadricular as imagens que serviriam de tema. Não se considerou, nesse momento, a construção da grelha com tinta, já que se pretendia verificar a validade da sua utilização através de uma materialização visualmente mais discreta. Ao transpor o desenho original para a escala da tela, compreendeu-se que uma quadrícula demasiado apertada dificulta o trabalho de escalar o desenho, tornando o processo moroso por obrigar a constantes paragens para confirmar as correspondências entre modelo e cópia. Neste caso (fig. 151, pág. 169) ocorreu uma ampliação utilizando simultaneamente as indicações da grelha e o desenho à vista a partir da fonte fotográfica, tendo em vista o não comprometimento da qualidade das linhas que se pretendiam com o máximo de fluidez. À quadrícula foi sobreposta uma camada de tinta branca que permite, através da transparência, a leitura visual da grelha assim como a garantia da sua permanência após secagem[379]. As linhas do desenho foram feitas com tinta de cor e as correções com tinta preta por se querer marcar dois tempos de desenho. Esta opção decorre, com a devida adaptação, das leituras sobre as descrições da pintura egípcia nas suas opções pelo vermelho e preto como cores geralmente associadas à primeira versão e versão corrigida do desenho prévio[380]. A cor preta associada à marcação de uma linha adquire sempre uma leitura mais definitiva do que qualquer outra cor, situação que se torna mais evidente quando no mesmo trabalho existem outras linhas com cores diferentes. Por outro lado, interessava questionar a integração da cor sem o recurso a um fundo colorido. O facto de a linha poder ter essa função adicional, encontrando um canal comunicante com métodos históricos, era uma mais valia que interessava explorar. Ao analisar o resultado obtido verifica-se que a presença visual da grelha funciona como um plano recuado neutro na sua ação, que se resume a uma fixação de um módulo que não tem uma relação direta com o representado após a construção do desenho (fig. 149, pág. 169). O facto de a quadrícula servir para a ampliação do desenho não garante, após a sua utilização, qualquer relação com a imagem. A partir do momento em que a representação é visualmente identificável, a grelha deixa de funcionar como integrante do desenho e recua automaticamente para o plano de fundo. A grelha existe, deste modo, apenas como um esqueleto, que se liberta

[379] Não se pretendia o recurso a técnicas de acabamento como fixadores ou vernizes, mas uma integração através do processo de construção da pintura.

[380] Ver capítulo 1.2.2, pág. 42-43.

facilmente das linhas que permite existirem transpostas a outra escala, assim que essa função é cumprida. A sua presença por detrás do desenho final testemunha o método de construção da representação mas não permanece relacionada com ela de nenhum modo visível, funcionando apenas como uma métrica que o desenho, depois de transposto, tem a possibilidade de desobedecer no desenvolvimento posterior. Destas experiências iniciais com a grelha sentiu-se a necessidade de vir a testar a sua marcação com tinta, para perceber a interação com a tinta do fundo ou a sua absorção pela tela simplesmente preparada, e se as suas linhas se tornariam demasiado intrusivas na relação com o desenho devido à sua espessura.



152 - *Abutres*, 2015, aguarela sobre papel, 42x30 cm

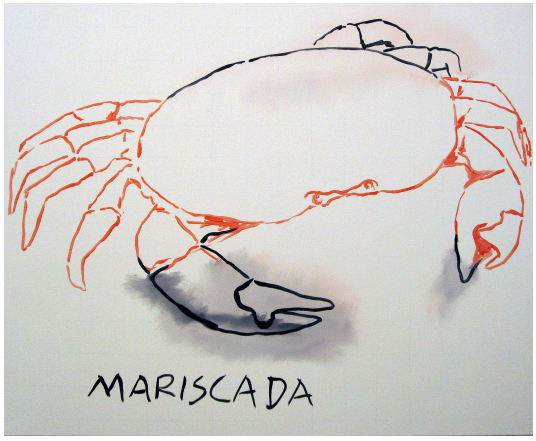
Nesta fase da investigação estavam testadas as principais variáveis e tinham sido reunidas informações suficientes para elaborar trabalhos que, partindo das experiências anteriores, pudessem avançar no questionamento sobre a pintura. A prática de desenho sobre papel estava a permitir fazer aferições em torno da linha colorida que pareceram constituir uma possibilidade de continuação do trabalho. Foi essencial a análise levada a cabo sobre a produção de aguarelas de Cézanne, uma vez que permitiu repensar a linha como veículo para a cor, no sentido de entender o rumo que a pintura poderia tomar a seguir. Considerou-se útil fazer testes sobre papel antes de avançar para a tela. Nestes desenhos feitos com aguarela, a linha foi construída por segmentos de cor correspondendo à necessidade de o pincel ser reabastecido de tinta, ou seja, sempre que era necessário renovar a tinta nos pelos do pincel era escolhida aleatoriamente uma nova cor (fig. 152). Esta opção permitiu uma introdução de cor no trabalho através da linha e não no fundo, correspondendo cada cor a uma estrita necessidade de mais tinta. De modo progressivo sentiu-se a necessidade de acrescentar informação aos desenhos em segundas sessões de trabalho, aumentando a densidade e profundidade dos desenhos. A possibilidade de aplicação de um método semelhante para os trabalhos em tela ficou registada, mas com algumas interrogações devido à diferença de qualidades plásticas

entre aguarela e óleo. Apesar das dúvidas quanto ao aproveitamento destas experiências, o trabalho parecia indicar uma possibilidade de relação material entre a tinta da China, as aguarelas e a tinta de óleo: a fluidez. Até esta fase a qualidade da linha tinha sido desigual uma vez que o fundo era tratado de forma individual em cada pintura originando, em alguns casos, o falhanço do trabalho por não permitir que a linha tivesse uma materialização mais constante. Quando a camada de tinta que cobria o fundo era mais espessa, o desenho das linhas tornava-se lento e hesitante por ser necessário reabastecer mais frequentemente o pincel com tinta. Por outro lado, quando se reaproveitavam telas, a tinta do fundo ou do desenho tornava-se por vezes demasiado densa[381], obrigando a uma lentidão de gestos que tornava todo o trabalho pouco fluído, impedindo a possibilidade de existirem gestos limpos, velozes e contínuos. Quando isso acontecia a linha quebrava-se em segmentos que correspondiam a uma necessidade suplementar de reabastecer o pincel de tinta, tornando o desenho global num registo de falsas hesitações, uma vez que a sua origem não era consequência de uma exploração do desenho mas sim de uma condicionante material. Quando a tela era nova e a camada de tinta fina e líquida o trabalho de pincel tornava-se rápido como sobre papel, permitindo escorrimentos ocasionais e expansão da tinta por capilaridade. Esta consciência material, relativamente à qualidade ideal da viscosidade da tinta, foi essencial para o trabalho por permitir, a partir de um certo momento, reunir as condições ideais no início de cada trabalho. O facto da qualidade material da tinta da China e da aguarela, poder informar sobre a viscosidade que a tinta de óleo deveria ter idealmente, cimentou a relação de partilha entre os trabalhos sobre papel e tela. Era cada vez mais evidente que as descobertas vitais ocorriam nos trabalhos sobre papel, sendo que os trabalhos sobre tela assimilavam esses dados de um modo orgânico. Ou seja, observava-se que a aproximação da pintura ao desenho estava a ocorrer naturalmente e como consequência de uma permanente visão crítica sobre o trabalho que estava a ser desenvolvido.

As séries de desenhos a aguarela referidas permitiram repensar a relação do desenho com a pintura, não apenas através do elemento linha mas também pela presença da cor incluída na própria linha. A investigação, até este momento, tinha lutado

[381] Por vezes pretendia-se ocultar o desenho anterior ou alterar por completo a cor de fundo, originando camadas de cor demasiado espessas que não funcionavam como veículos ideais para a linha.

por compreender o fundo como possibilidade e praticamente única presença da cor. As experiências com linhas multicoloridas permitiram entender que se poderia libertar o fundo da obrigação de cor e tornar a linha o seu único veículo. Isto, aparentemente, poderia resolver quer a questão do desenho quer a questão do fundo uma vez que juntaria linha e cor no mesmo gesto. Faltava perceber se a linha poderia acumular a dupla função de registo gráfico e informação cromática. A confirmar-se esta possibilidade, a linha concentraria em si todo o protagonismo secundarizando fundo, materiais e suportes, aproximando-se de um modo evidente do trabalho sobre papel.



153 - *Mariscada*, 2015, óleo sobre tela, 81x100 cm

Em *Mariscada* (fig. 153) a linha assumiu a responsabilidade da cor evocativa do que era representado, neste caso o laranja da sapateira. Pretendia-se experimentar a possibilidade de a linha substituir a pintura de modelação e aproximação à realidade visual através da sua coloração. Na série das plantas (fig. 126 a 131, pág. 153-154) a cor da linha era fiel à cor da linha do desenho original, não havendo qualquer relação entre esta e a realidade. Neste caso a cor da linha corresponde à cor genérica do objeto que se representa, ou seja, a linha acumula a função de representar linear e tonalmente, apesar da cor não ser trabalhada em termos de modelação de volumes. Noutros trabalhos, a cor não corresponde à do objeto representado mas corresponde ao ambiente em que este se encontra, como em *Fruit de Mer* (fig. 151, pág. 169). A importância destas experiências relaciona-se com a libertação do fundo de qualquer obrigação cromática ou de relação com o representado, assumindo uma neutralidade semelhante à de uma folha de papel. A subtração da cor ao fundo e sua concentração apenas nos elementos do desenho, permite que o trabalho se torne rarefeito e visualmente idêntico ao trabalho sobre papel. O trabalho em torno da inclusão do erro é aqui realizado através da linha negra que identifica as correções em contraste com as linhas laranja, evidenciando a diferença entre o ato de representar a realidade visível (laranja) e as dificuldades que lhe são associadas (preto). Ou seja, a cor corresponde ainda a um desejo de mimetismo para

com a realidade, mas é a linha preta que, em última análise, fixa a forma definitivamente.

Em *The State of Things*, filme de Wim Wenders (n. 1945) de 1982, Samuel Fuller (1912-1997) afirma que "a vida é a cores, mas o preto e branco é mais realista[382]". Esta frase sintetiza o paradoxo que, durante o projeto artístico, sempre constituiu a relação da pintura com a obrigatoriedade da cor, ao verificar-se que a representação pode ser elaborada de modo igualmente competente no universo do preto e branco. Esta citação serviu para reavaliar os desenhos a tinta da China e considerar que, a par das experiências com cor, seria interessante continuar uma segunda via em que apenas o branco, o preto e cinzentos derivados das suas interações pudessem intervir na pintura. A necessidade de abertura desta segunda via de investigação surgiu ao querer-se manter uma relação mais imediata com o desenho produzido com linha preta. Considerou-se que poderia ser útil ter as duas vias em aberto como modo de manter uma perspetiva mais global e permitir que ambas se pudessem continuar a alimentar simultaneamente. Se por um lado o trabalho sobre a linha colorida permitia anular a cor de fundo, por outro lado o trabalho sobre a linha preta permitia concentrar o trabalho nos problemas da linha e a sua relação com o fundo.

Desenvolveu-se, deste modo, uma série de trabalhos a tinta da China sobre papel que pretenderam concluir o questionamento sobre o fundo e a sua relação com a linha e o desenho, que foram apresentados na exposição *Desenho*[383]. Estes desenhos desenvolveram-se sobre cartolinas de diversas cores e papéis pintados, querendo explorar a relação entre a cor do fundo e o objeto representado. Pretendia-se perceber o papel descritivo da cor de fundo como complemento da representação e se faria sentido que o fundo não acumulasse essa função. A ideia que se perseguia era a de que tem de existir uma relação, mesmo que indireta, entre a seleção da cor de fundo e o objeto que se representa. Anteriormente já tinha sido referida a dúvida sobre se teria obrigatoriamente de existir essa relação, ou se o fundo poderia verdadeiramente ser independente do desenho. Esta série de trabalhos esclareceu por completo a complementaridade entre fundo e desenho, mesmo que a relação cromática seja

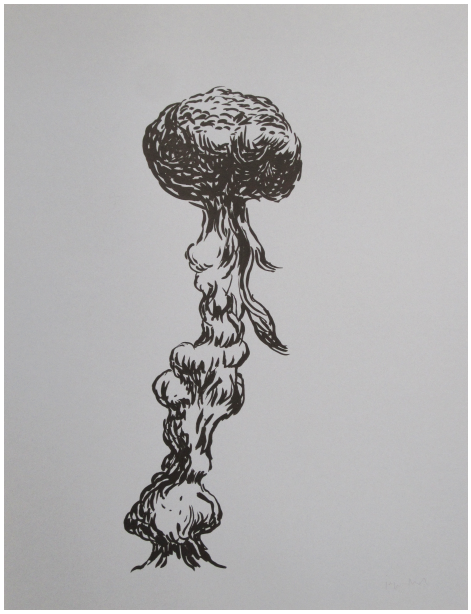
[382] "Life is in color, but black and white is more realistic." (tradução do autor).

[383] Exposição patente de 5 a 29 de maio de 2016 no Edge Arts - Espaço Amoreiras, em Lisboa.

estabelecida por associação e não por uma descrição literal associada à cor da coisa representada. Ou seja, a cor de fundo pode complementar a descrição através de uma correspondência cromática através de uma simplificação descritiva (fig. 154 e 155), uma associação simplificada com a cor do ambiente de fundo (fig. 156 e fig. 158, pág. 176), um jogo com a cor complementar da cor real dos objetos (fig. 159, pág. 176) ou mesmo uma não relação com a cor local ou de fundo mas com a apresentação de uma alternativa verosimilhante (fig. 157). O que se percebeu com estes trabalhos foi que já



154 - *Explosão*, 2016, tinta da China sobre cartolina, 65x50 cm



155 - *Explosão*, 2016, tinta da China sobre cartolina, 65x50 cm



156 - *Cogumelos*, 2016, tinta da China sobre cartolina, 65x50 cm



157 - *Cogumelos*, 2016, tinta da China sobre cartolina, 65x50 cm



158 - *Planta*, 2016, tinta da China sobre cartolina, 65x50 cm



159 - *Planta*, 2016, tinta da China sobre cartolina, 65x50 cm

não bastava selecionar uma cor de fundo em função de uma temperatura que se considerasse acertada para um desenho, como acontecia na série *Autobahn*, mas encontrar na cor de fundo um suporte descritivo para o desenho que lhe pudesse acrescentar um significado.

Durante a elaboração destes desenhos recorreu-se ocasionalmente, para corrigir ou ocultar desenhos falhados, à tinta acrílica para cobrir a zona que necessitava de intervenção. A interação da tinta acrílica com a tinta da China provocou um branco contaminado de preto que introduziu uma imprevisibilidade na folha ao mesmo tempo que a trouxe para o campo da pintura, uma vez que uma zona de cor passava a estar presente onde antes apenas linhas construíam a representação sobre um fundo liso. Estas intervenções pontuais foram adotadas como modo corrente de correção e permitiram consolidar a contaminação da tela para o papel (fig. 160 e 161). Neste caso, o desenho foi desenvolvido por cima da zona intervencionada seca, ao contrário do que acontece nas telas em que a correção ocorria, de um modo geral, sobre tinta fresca. Esta opção prende-se com o facto de se pretender que a tinta da China sobre cartolina e sobre acrílico tenha uma leitura o mais próxima possível, para além de resolver o problema técnico da mistura entre duas tintas com caraterísticas distintas.

Nesta fase do desenvolvimento do trabalho, em início de 2016, pareciam estar estabelecidos os elementos de construção da aproximação entre desenho e pintura que



160 - *Planta*, 2016, tinta da China e acrílico sobre cartolina, 65x50 cm



161 - *Separation*, 2016, tinta da China e acrílico sobre cartolina, 65x50 cm

permitiriam realizar o grupo final de trabalhos que corresponderia a uma síntese de toda a investigação. Por um lado havia a questão do fundo com e sem cor como opção de suporte para o desenho. Por outro a linha poderia ser trabalhada a preto ou com cores. De um modo genérico estava subjacente que a tinta tinha de ter uma viscosidade tal que permitisse um desenho sobre tela semelhante à fluidez da tinta da China sobre papel, por se reconhecer nessa caraterística a que melhor permitia ao desenho ser transversal entre suportes distintos. Uma releitura sobre o trabalho tardio de Giacometti evidenciou um aspeto que ainda não tinha sido abordado em profundidade e que se revelou como o elemento que faltava para que a aproximação entre desenho e pintura fosse completa.

Na investigação sobre o fundo, sempre que se assumiu o branco como cor possível, este estava coberto por uma camada de tinta. Esta opção justificava-se com a interação pretendida entre a cor de fundo e a linha, como meio de integrar mais eficazmente o desenho no universo da pintura. O facto de o suporte estar por cobrir e se apresentar seco não aparentava ser uma possibilidade viável para resolver a relação entre linha e fundo. A pista encontrada em Giacometti consistiu na tela poder ser trabalhada diretamente sobre o preparado e explorar o seu grau de absorção em vez de procurar uma interação das linhas com a tinta que a cobria. A questão da viscosidade da tinta, que tinha causado problemas anteriormente, já não dependeria da cor de fundo mas apenas da diluição prévia da tinta com que se desenharia. O método empregue



162 - *Retrato*, 2014, óleo sobre tela, 81x65 cm



163 - *Migalhas*, 2015, óleo sobre tela, 81x71 cm

consistiu em ter uma determinada cor diluída que garantia uma viscosidade homogénea durante o tempo de execução do trabalho. Também neste ponto o exemplo de Giacometti foi fundamental ao encontrar menções sobre a diluição das tintas com que desenhava sobre as telas[384]. Ao considerar a tela como uma superfície não coberta por uma camada de tinta, estava-se, de um modo implícito, a permitir uma aproximação ao papel através de um processo de trabalho que consiste em desenhar diretamente sobre o suporte. Curiosamente, descobriram-se numa arrumação de ateliê duas experiências anteriores em que a tela estava parcialmente com o preparado à mostra, mas que foram considerados na altura como curiosidades e sem possibilidade de constituírem uma via viável para a continuação da investigação. Em *Retrato* (fig. 162) e *Migalhas* (fig. 163) as linhas pretas são desenhadas parcialmente sobre a tela preparada sem que haja nessas zonas uma interação com a tinta do fundo, apenas havendo lugar a graus diferentes de absorção pelo suporte. No trabalho de 2015, devido à maior liquidez da tinta utilizada, existe a incorporação de escorrimentos acidentais decorrentes de maior acumulação de tinta em certos pontos. A conjugação das leituras referidas e a reavaliação destes dois trabalhos permitiu encontrar o dado que faltava para expandir a investigação no sentido de o trabalho sobre tela e papel ser mais aproximado.

[384] Giacometti, embora dispusesse as tintas numa paleta, utilizava uma taça cheia de terebentina onde mergulhava os pincéis para conseguir a diluição pretendida. LORD, James, *A Giacometti Portrait*, pág. 6-7 e 52.

O grupo de trabalhos sobre tela realizados de seguida corresponde à última grande opção tomada no decorrer do projeto. A tela é assumida como uma superfície crua, apenas preparada, sem que exista o seu tratamento com uma camada de tinta como acontecia até aqui. Pretendeu-se aproximar os trabalhos sobre tela das experiências com aguarela referidas anteriormente e, consequentemente, tornar inexistentes as diferenças conceptuais entre os trabalhos sobre papel e tela. A tinta foi trabalhada a partir de uma diluição que a aproxima de uma aguada. Esta qualidade líquida da tinta permite uma absorção elevada por parte da tela assim como uma grande facilidade na marcação de linhas sobre a superfície. O tempo de secagem acelerou-se relativamente aos trabalhos anteriores o que permitiu um trabalho de continuidade ao longo de vários dias. Até aqui tinha sido tomada a sessão única como método operativo, mas estas novas opções tornaram natural que o trabalho pudesse expandir-se no tempo. Para esta decisão foi importante perceber o que estava a acontecer sobre os trabalhos em papel. Em muitas das experiências, sobretudo quando envolviam correções, o trabalho desenvolvia-se ao longo de alguns dias. Mesmo nos desenhos dos diários gráficos ocorria com frequência haver revisitações a desenhos para os corrigir, alterar, colorir, completar ou anular. A partir destes procedimentos, e procurando constantemente encontrar os canais comunicantes entre desenho e pintura, foi natural assumir nos trabalhos sobre tela a possibilidade de uma pintura ser construída a um ritmo diferente do que era habitual. Pretendeu-se igualmente que algumas telas funcionassem como um resumo, revisitando trabalhos e temas de modo a confrontar a produção dos cerca de três anos de trabalho. Interessava, de algum modo, compreender o modo como a investigação se tinha repercutido no trabalho e poder mapear o seu poder transformador. Simultaneamente, existia a necessidade de os trabalhos sobre tela serem desenvolvidos a par com as experiências sobre papel uma vez que se pretendia aproximar definitivamente as duas práticas. O desenho sobre papel teve aqui a dupla função de antecipar o trabalho sobre tela mas também o de propor uma alternativa de desenho, a partir dos mesmos temas, utilizando a tinta da China. Nos cadernos permaneceu a prática de desenho com caneta de aparo ou pincel com depósito por ser o modo mais prático de ter acesso ao desenho com tinta em qualquer local.



164 - *Plastic Chair*, 2016, óleo sobre tela, 70x70 cm

O primeiro trabalho revisitado foi *Plastic Chair* (fig. 139, pág. 159), a partir da fotografia que tinha dado origem ao desenho. No trabalho de 2016 (fig. 164) recorreu-se a uma intervenção inicial com linhas de terra de Siena natural para a cadeira e preto de marfim para a mancha que corresponde à sombra. O desenho desenvolveu-se de modo tateante, ocorrendo um erro de dimensões que foi parcialmente ocultado com recurso a uma camada de branco, resultando numa mancha bege do lado direito da cadeira. Considerou-se que a mancha de preto necessitava de uma contenção visual no seu contacto com o branco do suporte. Para esse efeito reforçaram-se as suas linhas de contorno com azul cerúleo. A cadeira necessitava de maior presença gráfica face à mancha preta, nesse sentido decidiu-se reforçar os seus contornos com intervenções de cores variadas até se considerar que essa acumulação era suficiente. Este trabalho permitiu entender que não é possível resolver todas as manchas a partir de tramas de linhas. O facto de se ter recorrido a uma mancha compacta não anula a leitura gráfica do trabalho, abrindo a possibilidade de utilização desse recurso sem existir um questionamento dos princípios que estavam a balizar o projeto artístico. Por outro lado, a construção desta mancha derivava diretamente do modo como ela tinha surgido no desenho sobre papel, ou seja, a partir do manuseamento do pincel sem recorrer, para a sua construção, a linhas acumuladas.

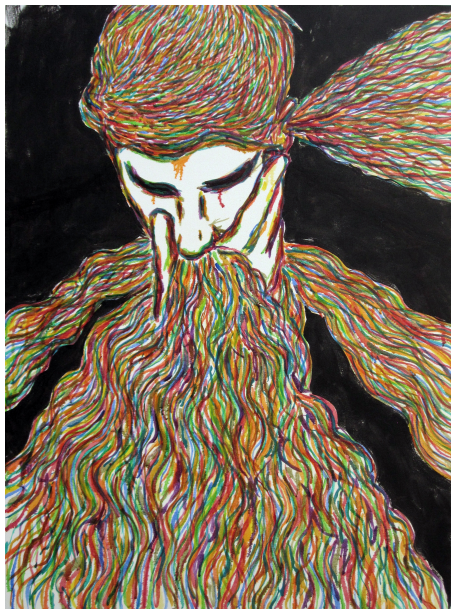
A ideia de regressar ao tema da planta (fig. 127, 129 e 131, pág. 153-154) era interessante no sentido de permitir encerrar uma minissérie dentro do projeto. Havia a curiosidade de experimentar desenhar a planta com linhas que fizessem a aproximação naturalista a partir da sua cor, ao mesmo tempo que se pretendia experimentar a acumulação como método de desenho. Em *Plant* (fig. 165) decidiu-se que o trabalho seria desenvolvido a partir de um desenho que se repetiria, introduzindo sucessivamente pequenas correções em relação à camada anterior. Este foi o trabalho em que erro e

correção foram assumidos do modo mais repetitivo, que resultou num desenho que são vários desenhos em simultâneo, construindo uma ideia de volume a partir do desacerto entre os vários contornos sobrepostos.



165 - *Plant*, 2016, óleo sobre tela, 80x80 cm

Algumas imagens de caráter surrealizante estavam a surgir no desenvolvimento de alguns desenhos sobre papel (fig. 161, pág. 177), que se considerou interessante explorar através do aumento de escala. *Separation* (fig. 166) permitiu trabalhar o tema do retrato sem a limitação de uma procura de semelhança com o modelo ou de descrição de uma ação específica, embora remetesse indiretamente para eventos do foro pessoal. O trabalho partiu da mesma fotografia, que tinha sido utilizada para o desenho sobre papel, embora se pretendesse que o trabalho fosse construído como uma acumulação e não como uma ação de desenho imediata. Essa acumulação foi conseguida a partir de linhas de cor distinta, ao longo de várias sessões, permitindo ao desenho adquirir uma densidade volumétrica que não tinha sido prevista. De igual modo, foi paradoxal verificar que a acumulação e sobreposição de linhas não anulava a sua leitura individual, o que constituiu um receio durante a execução. Verificou-se que o resultado permitia duas leituras distintas, uma de conjunto em que as manchas construídas com linhas coloridas tinham uma densidade que não seria igual a partir da sobreposição de camadas de cor uniforme, a segunda através da aproximação física que permitia observar a respiração entre as linhas potenciada pelo branco do suporte deixado por cobrir. O trabalho de Monet foi importante como referência para este trabalho de acumulação de



166 - *Separation*, 2016, óleo sobre tela, 100x73 cm

linhas coloridas, especialmente na questão do inacabado como possibilidade de se manterem visualmente legíveis. Por outro lado o fundo negro, decidido no final da realização da pintura, aumenta a sua legibilidade pelo contraste lumínico, o que não era tão evidente durante a realização enquanto o fundo se manteve branco.



167 - *Old Hat*, 2016, tinta da China sobre página de diário gráfico, 29,7x42 cm

Durante meses houve um exercício de desenho recorrente que tomou um velho chapéu como modelo (fig. 167). Isto acontecia em contexto informal, nos intervalos entre leituras e redação deste texto. A partir de um certo momento, entendeu-se que esses desenhos se tinham transformado num conjunto em que o chapéu tinha adquirido uma presença semelhante a um personagem que se modificava a cada novo olhar. Esta repetição do tema através do hábito diário, mas igualmente com o querer entender profundamente o objeto, tem uma relação de afinidade com Giacometti e Guston, uma vez que a semelhança procurada é do nível de uma verosimilhança tornada pessoal pela insistência. Apesar desta afinidade não se pretendeu aludir aos desenhos de chapéus feitos por Guston em 1970[385], uma vez que aqui o pretexto era utilizar um objeto de uso pessoal corrente como tema de trabalho, e não introduzir uma referência erudita através de uma citação à obra de um artista consagrado. Em *Old Hat* (fig. 168) a representação toma os desenhos feitos como ponto de partida e procura fazer uma síntese de alguns pontos de vista. O desenho é feito unicamente com tinta preta correspondendo a uma continuidade entre trabalho sobre papel e tela. Interessava forçar esse ponto para chegar a resultados que pudessem rematar toda a investigação. Neste trabalho houve a possibilidade de experimentar a utilização da semigrelha egípcia, através da marcação de uma linha com régua, uma vez que a dimensão da tela permitia a sua utilização para dois desenhos. Por outro lado, ao utilizar uma tela onde tinha sido ensaiado um outro trabalho, existe a referência à transparência das folhas de papel, que permite um ganho de profundidade e uma ambiguidade entre fundo neutro e fundo ativado pelo desenho,

[385] Para referência visual consultar SLIFKIN, Robert, *Out of Time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*, pág. 158.



168 - *Old Hat*, 2016, óleo sobre tela, 100x81 cm



169 - *Old Hat*, 2016, óleo sobre tela, 55x65 cm

ou seja, as zonas dentro da forma do chapéu ganham um significado associado à sua representação enquanto as zonas na sua periferia são apenas uma superfície com acumulação de ações de pintura. Noutro trabalho da mesma série (fig. 169), o desenho com tinta preta ocupa a tela sem que exista a mediação de uma cor de fundo. Tira-se partido da caraterística absorvente da tela coberta apenas pelo preparado e da velocidade da tinta relacionada com a sua diluição. Pela primeira vez assume-se a superfície da tela como uma folha de papel, sem a necessidade de a cobrir com tinta. Neste trabalho, finalmente, surgiram as consequências de todas as leituras e de todos os desenhos e pinturas observados durante os últimos anos. Com este trabalho confirmou-se verdadeiramente a destruição da fronteira entre desenho e pintura dentro do projeto artístico, ou pelo menos, a tela passou a ser também do domínio do desenho. Neste trabalho foi possível a partir de um pincel e um prato com tinta diluída realizar toda a representação, de um modo semelhante à realização de um desenho sobre papel com um pincel chinês e tinta da China. A concretização desta contaminação do trabalho em tela por parte dos desenhos não é alheia à análise da obra e escrita do capítulo sobre van Gogh, uma vez que parecia interessante fazer com que a pintura pudesse ser informada graficamente e processualmente pelos trabalhos feitos sobre papel. Mas enquanto van Gogh adapta os elementos gráficos à linguagem da pintura, pareceu interessante não fazer nenhuma adaptação e testar uma tradução literal, ou seja, manter a mesma

linguagem gráfica e a tinta preta como veículos dessa aproximação.



170 - *Construction Site (Forever)*, 2016, tinta da China sobre papel, 27x16 cm

A última série de trabalhos retoma o tema geral de *Permanent Work Station* (fig. 143, pág. 161) e toma como título genérico *Construction Site (Forever)*. A ideia surgiu a partir de visitas a obras de construção civil embargadas, em que a estrutura de betão adquire uma presença de esqueleto, que se pressupõe não irão ser terminadas devido à conjuntura económica. Esta ideia da ruína moderna é especialmente estimulante por associação com as ruínas clássicas e com a possibilidade de pensar, a partir de um ponto de vista irónico, numa equivalência de valor cultural entre as duas. Por outro lado, à ideia de inacabado da construção é interessante associar a ideia de inacabado da representação, ou seja, era estimulante que a última série de trabalhos desenvolvesse o conceito de incompletude a esses dois níveis. A série teve início com desenhos feitos com tinta da China sobre papel (fig. 170) a partir de imagens fotográficas recolhidas nos locais. Nos trabalhos sobre tela existiu o interesse de experimentar o fundo sem tinta e com tinta para obter uma variedade de resultados quanto à intensidade do preto que se queria manter como a cor dominante. Interessava sobretudo a possibilidade de explorar as passagens entre linha e mancha, uma vez que as fotografias eram imagens contrastadas entre vazios e massas de sombra sem definição interior. Desse modo foi relativamente fácil encontrar uma tradução gráfica quer sobre papel quer sobre tela, visto que a tinta preta acelerava essa aproximação visual. Nos trabalhos sobre tela *Construction Site (Forever)* (fig. 171 e 172) a mancha adquiriu diversas densidades através da diluição do óleo, permitindo uma interação com a tela potenciada pela absorção rápida. O desenho é tão veloz e esboçado como os desenhos sobre papel, desaparecendo por completo qualquer hierarquia qualitativa entre os suportes. Os escorrimentos que ocorreram são acidentais e assumidos como presenças integradas na lógica do esboço e do incompleto. O primeiro trabalho recorreu a uma mancha de fundo como resultado de múltiplas tentativas falhadas antes da fixação do desenho final, embora a intenção inicial fosse não recorrer a essa mediação. O segundo trabalho



171 - *Construction Site (Forever)*, 2016, óleo sobre tela, 65x60 cm



172 - *Construction Site (Forever)*, 2016, óleo sobre tela, 60x50 cm

assumiu a tela preparada como superfície para o desenho permitindo que o branco permanecesse neutro, ao mesmo tempo que permitiu a máxima expressão para as várias densidades da tinta preta. A inclusão do título como parte integrante do trabalho, como já tinha acontecido com a série *Old Hat*, surgiu como uma clarificação de intenções, mantendo o vínculo com os desenhos anotados dos cadernos e folhas soltas. A caligrafia, sendo uma outra manifestação de desenho, permitiu aumentar o grau de ambiguidade, entre desenho e pintura e entre papel e tela, localizando os trabalhos numa posição de fronteira que corresponde ao que se procurava com toda esta experiência. Existiu igualmente a aproximação às anotações informais que ocorrem em ambiente de construção civil, indicações escritas à mão sobre um pano de parede ou numa tábua de madeira. Todo este ambiente de estaleiro de obra informou esta última série, permitindo encerrar a reflexão no ateliê com dados que servirão para continuar o projeto artístico para além deste ciclo de investigação.

3.3 - Conclusões

Coincidindo com o final desta investigação, foi apresentado um conjunto de trabalhos na exposição *É Tudo Desenho*[386], permitindo uma visão panorâmica e comparativa da relação entre papéis e telas produzidos entre 2013 e 2016. Dessa apresentação pôde-se concluir que existem experiências heterogéneas mas que, no conjunto e contexto que constroem nas suas relações, existe a manifestação de uma coerência através da presença da linha, que estabelece um elo comum entre todas elas.

O desenvolvimento do projeto artístico permitiu sistematizar alguns procedimentos, que serão utilizados na continuação do desenvolvimento do trabalho para além da redação deste texto. Quando se deu início à investigação, havia a ambição de se poder detetar no trabalho realizado sobre papel e tela uma repercussão de todas as leituras e reflexões efetuadas, mas não se antecipava que a transformação pudesse ser tão profunda e com resultados que permitem encarar o futuro do projeto artístico como uma continuação da exploração dos canais comunicantes detetados. Se no início o desenho era uma preexistência a que a pintura recorria como ponto de partida, no final deste processo passou a ser uma entidade complementar que cumpre tanto a função de desenho preparatório como a de trabalho independente. Por outro lado o desenho ocupou o território da pintura, tornando-a mais depurada, mais próxima das experiências sobre papel. Essa contaminação da rarefação do desenho, que se verifica nas telas, corresponde ao cumprimento dos objetivos deste trabalho. Neste processo a pintura foi gradualmente perdendo camadas de informação, visual e material, até se apresentar como uma superfície que é apenas ocupada por um desenho. Esta simplificação da pintura a favor do desenho que se torna pintura, possibilita uma plataforma de trabalho que será explorada nos próximos anos. Chegar ao final deste processo com uma perspetiva de futuro parece ser a realidade mais estimulante possível.

O desenvolvimento do projeto artístico permitiu estabelecer um método de trabalho que foi e continuará a ser utilizada como matriz de raciocínio sempre que um novo trabalho esteja a ser pensado. Esta estratégia pode ser resumida através de duas

[386] Patente entre 7 e 29 de outubro de 2016 na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, Póvoa de Varzim.

dicotomias: linha preta ou colorida; tela preparada ou tela coberta com camada de tinta. Estas quatro variáveis permitem que a pintura se desenvolva a partir da combinação de duas, três ou quatro delas. Ter estabelecidas estas regras elementares de produção da pintura, permite encarar os novos projetos com uma segurança que advém das experiências entretanto realizadas. Basear toda a representação no elemento linha permite quer uma simplificação do método de trabalho quer uma aproximação evidente entre desenho e pintura. Permite igualmente que a ação de desenhar uma linha possa existir, de modo permutável, entre papel e tela, ou seja, entre desenho e pintura. O estabelecimento deste território pessoal de liberdade é fundamental por, de certo modo, justificar a investigação e permitir trabalhar com uma noção exata dos limites formais. Por outro lado, anulou-se por completo a diferença de valorização tradicional e hierarquização entre os suportes, nivelando-se papel e tela através de intervenções de desenho o mais semelhantes possíveis.

O trabalho sobre papel sofreu uma reavaliação profunda como consequência da transformação da pintura. Embora nos últimos anos ele tenha estado presente no universo dos cadernos e folhas soltas, o seu papel dentro do projeto artístico era periférico, não havendo uma participação do seu contributo para a realização ou reflexão sobre a pintura. A partir do momento em que foi compreendido que o pincel seria o elemento de ligação entre as duas práticas, o desenho encontrou uma responsabilidade na sua ação, uma vez que poderia, pelo menos, servir como maqueta para a pintura. No entanto, esse papel tradicional de desenho preparatório foi rapidamente alterado para um estatuto de peça emancipada, que avançava pistas que eram prontamente integradas na pintura, ao mesmo tempo que incorporava no seu interior alguns dos resultados obtidos na pintura. Essa reciprocidade permitiu ao desenho autonomizar-se através de um ganho de densidade e direção clara a seguir. O ato de desenhar passou a organizar-se por séries que se relacionavam diretamente com trabalhos ou com séries desenvolvidas igualmente no território da pintura.

No final deste processo assume-se que o resultado constitui o início de uma outra investigação, que os seus resultados refletem apenas o prólogo de um processo que irá ser continuado. Mas algumas certezas foram, pelo menos por agora, confirmadas. O desenho e a pintura podem, reunidas algumas condições específicas,

aproximar-se de modo a tornarem-se indistintos. No contexto desta investigação isso é possível através da utilização do pincel como produtor da linha, quer sobre papel quer sobre tela. A ausência ou contenção da utilização de manchas de cor para além dos fundos, acentua essa aproximação. Por outro lado, a inclusão da hesitação como presença assumida no resultado final aproxima a pintura de um esboço. Por fim, o aparente estado de incompletude da maioria dos trabalhos, assim como a leitura visual através de transparência de vários desenhos sobrepostos, aproxima as telas das páginas dos diários gráficos. Não é possível, no contexto do projeto artístico, a referência a duas entidades distintas. No momento em que se dá por terminada esta investigação, tudo é desenho porque tudo depende da presença visual da linha através da ação do pincel.

EPÍLOGO

Quando se finaliza um texto e uma investigação deste tipo, que consumiu quatro anos de vida, pergunta-se obrigatoriamente se valeu a pena. A premissa inicial consistiu em pôr em causa todo o trabalho feito em ateliê sem medo das consequências. Ter perdido o desenho como ponto central do trabalho tinha provocado uma insatisfação profunda que não poderia continuar por muito mais tempo. Questionar o que se faz pode parecer simples mas exige que estejamos preparados para resultados que vão para além do previsto. No caso desta investigação a questão central era ainda a pintura, porque essa era a matriz de trabalho que estava a ser explorada. No início e no decorrer da investigação pairava a dúvida se o resultado poderia ir para além do antecipado, se a pintura poderia sofrer uma alteração para além dela própria, se se poderia transformar noutra coisa que não pintura. Estas dúvidas não provocaram angústia mas apenas uma curiosidade que levava a que o trabalho fosse desenvolvido com maior entusiasmo. A realidade do trabalho em ateliê desenvolveu-se para além do tema da investigação. As experiências sobre papel, que no início serviam como ensaios, cedo se tornaram complementares ao trabalho sobre tela e mais tarde acabaram por deslocar a pintura do centro das preocupações. Todas as experiências realizadas sobre tela passaram a fazer mais sentido sobre papel. O óleo como material de registo perdeu a sua pertinência a favor do acrílico que passou a resolver as questões de cor sempre que eram necessárias. Os materiais de registo secos (carvão, grafite, lápis de cor) passaram também a ser utilizados para além dos diários gráficos, acabando de vez com a fronteira entre superfícies. Todas estas transformações ocorreram após a conclusão do texto. O trabalho no ateliê continuou a desenvolver-se enquanto se aguardava pela momento da apresentação pública da investigação. Ou seja, a repercussão da investigação vai para além deste texto ou do trabalho produzido durante os quatro anos. Esse deverá ser sempre o objetivo dum investimento pessoal deste tipo, que permaneça útil para além da academia e que se mantenha ativo no seu papel indagador.

FONTES DAS IMAGENS

Fig. 1 - CHENG, François, 1986. *Chu Ta 1626 - 1705, Le Génie du Trait.* Paris: Phébus, pág. 45.

Fig. 3 - http://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/la-grotte-chauvet-un-endroit-exceptionnel-protege-du-public-7772794312 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 4 - MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira, pág. 38.

Fig. 5 - http://imagenesdeegipto.blogspot.pt/2014/11/ostraca.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 6 - PETHERBRIDGE, Deanna, 2010. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice* (reedição, 2011). New Haven: Yale University Press, pág. 126.

Fig. 7 - PETHERBRIDGE, Deanna, 2010. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice* (reedição, 2011). New Haven: Yale University Press, pág. 265.

Fig. 8 - ELDERFIELD, John, 1992. *Henri Matisse: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, pág. 440.

Fig. 9 - https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_(Cabanel)#/media/File:Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg [acedido em 8-12-2017].

Fig. 10 - https://en.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sunrise#/media/File:Monet_-_Impression,_Sunrise.jpg [acedido em 8-12-2017].

Fig. 11 - https://www.scaruffi.com/museums/monet/index.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 12 - http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Jean_Siméon_Chardin_le_Jeune_Dessinateur/1310946 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 13 - http://passee-des-arts.over-blog.com/article-la-tentation-de-dresde-la-missa-1733-de-bach-par-pygmalion-110389294.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 14 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eduard_Daege-Die_Erfindung_der_Malerei,_1832.jpg [acedido a 7-12-2017].

Fig. 15 - RODRIGUES, António, 2004. *Henrique Pousão*. Lisboa: Edições Inapa, pág. 41.

Fig. 16 - AUPING, Michael, 2003. *Philip Guston Retrospective*. London: Thames & Hudson, pág. 160.

Fig. 17 - AUPING, Michael, 2003. *Philip Guston Retrospective*. London: Thames & Hudson, pág. 172.

Fig. 18 - AUPING, Michael, 2003. *Philip Guston Retrospective*. London: Thames & Hudson, pág. 219.

Fig. 19 - SARDO, Delfim (ed.), 2006. *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*. Lisboa e Porto: Público/Fundação de Serralves, pág. 75.

Fig. 20 - LOOCK, Ulrich, ALIAGA, Juan Vicente, SPECTOR, Nancy, TUYMANS, Luc e REUST, Hans Rudolf, 1996. *Luc Tuymans* (reedição, 2003). London: Phaidon, pág. 50.

Fig. 21 - LOOCK, Ulrich, ALIAGA, Juan Vicente, SPECTOR, Nancy, TUYMANS, Luc e REUST, Hans Rudolf, 1996. *Luc Tuymans* (reedição, 2003). London: Phaidon, pág. 54.

Fig. 22 - MURPHY, Diana (ed.), 1992. *The Sistine Chapel, A Glorious Restoration*. New York: Harry N. Abrams, pág. 52.

Fig. 23 - http://donsmaps.com/pechmerle.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 24 - MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira, pág. 101.

Fig. 25 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca_-_2b._Meeting_between_the_Queen_of_Sheba_and_King_Solomon_-_WGA17497.jpg [acedido em 8-12-2017].

Fig. 26 - MURPHY, Diana (ed.), 1992. *The Sistine Chapel, A Glorious Restoration*. New York: Harry N. Abrams, pág. 181.

Fig. 27 - https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1989.363.137/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 28 - MILLER, Peter Benson, 2010. *Philip Guston: Roma*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, pág. 162.

Fig. 29 - FREITAS, Helena de, CALAPEZ, Pedro e FERREIRA, Rita Lopes (coords.), 2004. Pedro Calapez, Obras Escolhidas 1992/2004. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAM, pág. 135.

Fig. 30 - BOOGERD, Dominic van den, BLOOM, Barbara e CASADIO, Mariuccia, 1999. *Marlene Dumas* (reedição, 2002). London: Phaidon, pág. 71.

Fig. 31 - http://www.ancient-wisdom.com/francechauvet.htm [acedido em 8-12-2017].

Fig. 32 - MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira, pág. 31.

Fig. 33 - http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-liang-kai-li-bai-in-stroll.php [acedido em 8-12-2017].

Fig. 34 - BELLOSI, Luciano, 2008. *Giotto et son Héritage*. Paris: Le Figaro, pág. 311.

Fig. 35 - GUILLAUD, Jacqueline e MAURICE, Guillaud, 1988. *Piero della Francesca, Poète de la Forme*. Paris: Guillaud Editions, n.p.

Fig. 36 - MURPHY, Diana (ed.), 1992. *The Sistine Chapel, A Glorious Restoration*. New York: Harry N. Abrams, pág. 178.

Fig. 37 - FERRIER, Jean-Louis, 1992. *Les Fauves, Le Règne de la Couleur*. Paris: Terrail, pág. 37.

Fig. 38 - http://massimoart.blogspot.pt/2013/12/andre-derain.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 39 - http://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/plus-pres-art-parietal [acedido em 8-12-2017].

Fig. 40 - http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-shi-ke-second-patriarch.php [acedido em 8-12-2017].

Fig. 41 - https://whitehotmagazine.com/articles/in-medieval-japan-japan-society/712 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 42 - http://www.comuseum.com/product/shen-zhou-poet-on-a-mountaintop/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 43 - BORSI, Franco e BORSI, Stefano, 1992. *Paolo Uccello*. Paris: Hazan, pág. 202.

Fig. 44 - BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena (et al.), 2016. *Unfinished: Thougths Left Visible*. New York: The Metropolitan Museum of Art, pág. 198.

Fig. 45 - http://www.christies.com/lotfinder/Lot/philip-guston-1913-1980-two-heads-1321770-details.aspx [acedido em 8-12-2017].

Fig. 46 - https://www.sutori.com/item/untitled-2ad3-b992 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 47 - MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira, pág. 69.

Fig. 48 - MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira, pág. 89.

Fig. 49 - https://scrolls.uchicago.edu/artists-short/li-kan-李衎 [acedido em 7-12-2017].

Fig. 50 - http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-bamboo-shitao-2.php [acedido em 8-12-2017].

Fig. 51 - https://www.pinterest.pt/pin/407786941235940773 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 52 - VENTURI, Lionello, 1990. *Piero della Francesca*. Genève: Skira, pág. 65.

Fig. 53 - MEISS, Millard e PROCACCI, Ugo, 1968. *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*. New York: The Metropolitan Museum of Art, pág. 182.

Fig. 54 - http://www.alamy.com/stock-photo-vincent-van-gogh-wheat-fields-at-auvers-under-clouded-sky-1890-post-53651790.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 55 - GONÇALVES, Cláudia (coord.), 2005. Raoul De Keyser. Porto: Fundação de Serralves, pág. 93.

Fig. 56 - https://egyptianaemporium.wordpress.com/2012/09/18/tuesday-tomb-tt52/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 57 - MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira, pág. 29.

Fig. 58 - https://www.flickr.com/photos/38207893@N05/3515693834/in/photolist-6mERhW-n1Q1no-s9P4hm-s9VTdP-deCU4H-s84aE2-s9VUgF-sp6hAq-s846hp-6mUaKX-s9VZaD-s9VXNR-ijHvVb-6c2ion-424GNc-5Gup9a-runPnE-dmUwLd-sp6kvo-e3LSqg-s9P6X1-Rt7ZQN-pi6nMF-s9VV7t-8P4CYW-srmmSz-srooTD-srojEP-icAhQQ-icAk7J-82yS3m-icApBA-icAB4y-odhzxj-icAUex-sp6ooN-5yUh1g-5TQEKX-5TQEEH-e3SAbs-icAfBG-icAeRH-5TQExT-8GuaLU-icAKdr-icAQWb-icAZqq-nswGtN-icAJWY-qC7rkt [acedido em 8-12-2017].

Fig. 59 - https://www.pinterest.pt/pin/241927811204698580/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 60 - http://lacavernedupontdarc.org/la-grotte/pourquoi-cette-grotte-est-unique/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 61 - MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira, pág. 25.

Fig. 62 - MEISS, Millard e PROCACCI, Ugo, 1968. *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*. New York: The Metropolitan Museum of Art, pág. 49.

Fig. 63 - CAHILL, James, 1960. *La Peinture Chinoise*. Genève: Skira, pág. 180.

Fig. 64 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_by_Edgar_Degas.jpg [acedido em 8-12-2017].

Fig. 65 - GANZ, James A. e KENDALL, Richard, 2007. *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*. New Haven: Yale University Press, pág. 271.

Fig. 66 - https://www.wikiart.org/en/claude-monet/water-lilies-1919-1 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 67 - GANZ, James A. e KENDALL, Richard, 2007. *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*. New Haven: Yale University Press, pág. 265.

Fig. 68 - http://www.flickriver.com/photos/7208148@N02/4785645567/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 69 - https://www.pinterest.pt/pin/324540716870856932/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 70 - http://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=835 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 71 - https://www.pinterest.fr/pin/509891989034065306/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 72 - http://www.artnet.com/Magazine/reviews/karlins/karlins11-15-8.asp [acedido em 8-12-2017].

Fig. 73 - https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/portrait-of-vallier-1906 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 74 - JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, 2009. *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4. London: Thames and Hudson, pág. 186.

Fig. 75 - JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, 2009. *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4. London: Thames and Hudson, pág. 187.

Fig. 76 - JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, 2009. *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4. London: Thames and Hudson, pág. 213.

Fig. 77 - http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/143/Flowering-Garden.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 78 - https://www.pinterest.pt/pin/145030050472692699 [acedido em 7-12-2017].

Fig. 79 - ELDERFIELD, John, 1992. *Henri Matisse: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, pág. 375.

Fig. 80 - https://www.pinterest.fr/pin/257690409909047352/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 81 - https://theartstack.com/artist/henri-matisse/nu-couche-de-dos-ca-194 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 82 - ELDERFIELD, John, 1992. *Henri Matisse: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, pág. 432.

Fig. 83 - ELDERFIELD, John, 1992. *Henri Matisse: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, pág. 439.

Fig. 84 - https://www.pinterest.pt/pin/509891989035316459/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 85 - http://atelierlog.blogspot.pt/2013/02/alberto-giacometti.html [acedido em 8-12-2017].

Fig. 86 - http://artobserved.com/2009/06/go-see-basel-alberto-giacometti-at-the-fondation-beyeler-near-basel-through-october-11-2009/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 87 - https://www.pinterest.pt/pin/327073991661766400/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 88 - https://theartstack.com/artist/alberto-giacometti/diego-assis-lisant-le-jo [acedido em 8-12-2017].

Fig. 89 - https://www.pinterest.pt/pin/415668240589638529/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 90 - https://www.harvardartmuseums.org/art/227588 [acedido em 8-12-2017].

Fig. 91 - http://www.christies.com/lotfinder/Lot/alberto-giacometti-1906-1966-yanaihara-5100021-details.aspx [acedido em 8-12-2017].

Fig. 92 - https://evasan24.wordpress.com/tag/giacometti/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 93 - http://www.christies.com/features/Alberto-Giacomettis-Portrait-of-James-Lord-6658-3.aspx [acedido em 8-12-2017].

Fig. 94 - http://www.manuelbotelho.com/pt/index.php?/work/1999-2006/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 95 - https://www.pinterest.pt/pin/401172279292280313/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 96 - https://www.pinterest.co.uk/pin/512636370075701506/ [acedido em 8-12-2017].

Fig. 97 - AUPING, Michael, 2003. *Philip Guston Retrospective*. London: Thames & Hudson, pág. 168.

Fig. 98 - AUPING, Michael, 2003. *Philip Guston Retrospective*. London: Thames & Hudson, pág. 174.

Fig. 99 - MILLER, Peter Benson, 2010. *Philip Guston: Roma*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, pág. 177.

Fig. 100 - AUPING, Michael, 2003. *Philip Guston Retrospective*. London: Thames & Hudson, pág. 219.

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA[387]

Bibliografia Geral

ALBERTI, Leon Battista, 1435. *On Painting* (reedição, 2004). London: Penguin

ARISTÓTELES, c. 330 a.C. *Poética* (reedição, 2004). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

BAGOLIN, Luiz Armando, 2005. *Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti: Análise e Tradução* (Tese de Doutoramento). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

BATESON, Gregory, 1953. *Why do Things Have Outlines?* in *Steps to an Ecology of Mind* (1987). New Jersey and London: Jason Aronson

BAUM, Kelly, BAYER, Andrea e WAGSTAFF, Sheena (et al.), 2016. *Unfinished: Thougths Left Visible*. New York: The Metropolitan Museum of Art

BAZIN, Germain, 1969. *Histoire de l'Avant-Garde en Peinture: du XIII^e^ au XX^e^ Siècle*. Paris: Librairie Hachette

BELL, Julian, 1999. *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames and Hudson

BELL, Julian, 2007. *Mirror of the World: A New History of Art*. London: Thames and Hudson

BENJAMIN, Walter, 1917. *On Painting or Signs and Marks* in *Selected Writings: volume 1, 1913-1926* (reedição, 2004). Cambridge: Harvard University Press

BOZAL, Valeriano, 1978. *El Arte del Siglo XX: La Construcción de la Vanguardia 1850-1939*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Dialogo

BYRON, Robert e RICE, David Talbot, 1930. *The Birth of Western Painting* (reedição, 1968). New York: Hacker Art Books

CALLEN, Anthea, 1993. *Techniques of the Impressionists*. London: Quarto Publishing

[387] A bibliografia apresentada refere-se apenas às obras que, de algum modo, são citadas ou contribuíram diretamente para a construção do texto, e não a uma lista exaustiva de todas as obras consultadas. A informação bibliográfica segue a norma de Harvard. No caso de uma reedição é indicada essa informação adicional.

CASSOU, Jean, LANGUI, Emile e PEVSNER, Nikolaus, 1961. *Les Sources du Vintième Siècle*. Paris: Editions des Deux Mondes

CENNINI, Cennino, c. 1400. *The Book of the Art* (reedição, 1922) London : George Allen & Unwin

CLARK, Kenneth, 1970. *The Artist Grows Old* (reedição, 2006). Dædalus, volume 135, number 1. Cambridge: American Academy of Arts and Sciences

DAMISCH, Hubert, 1984. *Fenêtre Jaune Cadmium ou les Dessous de la Peinture*. Paris: Editions du Seuil

DELABORDE, Henri, 1870. *Ingres, sa Vie, ses Travaux, sa Doctrine, d'aprés les Notes Manuscrites et les Lettres du Maitre*. Paris: Henri Plon

DELACROIX, Eugène, 1893. *Journal 1822-1863* (reedição, 1996). Paris: Plon

DENIS, Maurice, 1912. *Théories 1890-1910* (4ª edição, 1920). Paris: L. Rouart et J. Watelin Éditeurs

ELKINS, James (ed.), 2007. *Is Art History Global?* New York and Oxon: Routledge

ELKINS, James (ed.), 2009. *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art.* Washington: New Academia Publishing

FOCILLON, Henri, 1934. *Élogue de la Main*. [em linha] Disponível em: http://kaiouncharles.free.fr/ecs/gallery/dossierprofesseurs/Philosophie/2008-2009/Eloge%20de%20la%20main.pdf [acedido em 27-06-2013]

FRANCASTEL, Pierre, 1937. *L'Impressionisme* (reedição, 1974). Paris: Éditions Dénoel

FRASCINA, Francis, BLAKE, Nigel, FER, Briony, GARB, Tamar e HARRISON, Charles, 1993. *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press

FRIED, Michael, 1996. *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s* (reedição, 1998). Chicago: The University of Chicago Press

GODFREY, Tony, 2009. *Painting Today*. London: Phaidon Press

GOODMAN, Nelson, 1976. *Language of Art* (reedição, s. d.). Indianapolis: Hackett Publishing Company

GOMBRICH, E. H., 1963. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (2ª edição, 1971). London and New York: Phaidon

GOMBRICH, E. H., 1960. *Art and Ilusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (3ª edição, 1968). London: Phaidon

GREENBERG, Clement, 1993. *The Collected Essays and Criticism (Volume 3): Affirmations and Refusals, 1950-1956* (reedição, 1995). Chicago: The University of Chicago Press

GREENBERG, Clement, 1993. *The Collected Essays and Criticism (Volume 4): Modernism With a Vengeance, 1957-1969* (reedição, 1995). Chicago: The University of Chicago Press

HARRISON, Charles e WOOD, Paul (eds.), 2003. *Art in Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing

HARRISON, Charles, WOOD, Paul e GAIGER, Jason (eds.), 2011. *Art in Theory 1815-1900*. Oxford: Blackwell Publishing

HOCKNEY, David, 2001. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2ª edição, 2009). London: Thames and Hudson

HOGARTH, William, 1753. *The Analysis of Beauty* (reedição, 1909). Pittsfield: The Silver Lotus Shop

HOLANDA, Francisco de, 1548. *Da Pintura Antiga* (reedição, 1984). Lisboa: INCM

HOLANDA, Francisco de, 1549. *Do Tirar Polo Natural* (reedição, 1984). Lisboa: Livros Horizonte

HUNTER, Dard, 1947. *Papermaking: History and Technique of an Ancient Craft*. New York: Dover Publications

INGOLD, Tim, 2007. *Lines, A Brief History*. London and New York: Routledge

ISAACSON, Joel, 1980. *The Crisis of Impressionism 1878-1882*. Michigan: The University of Michigan Museum of Art

JONHSON, Paul, 2003. *Art: A New History*. London: Weidenfeld & Nicolson

KANDINSKY, Vassily, 1926. *Point and Line to Plane* (reedição, 1947). New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation

KLEE, Paul, 1924. *Pedagogical Sketchbook* (reedição, 1972). New York: Praeger Publishers

KRAUSS, Rosalind, 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press

LAIRESSE, Gérard de, 1787. *Le Grand Livre des Peintres, ou L'Art de la Peinture*. Paris: Moutard

LOOCK, Ulrich, ALIAGA, Juan Vicente, SPECTOR, Nancy, TUYMANS, Luc e REUST, Hans Rudolf, 1996. *Luc Tuymans* (reedição, 2003). London: Phaidon

MARTIN KEMP (ed.). *Leonardo on Painting* (reedição, 1989). New Haven: Yale University Press

McHENRY, Robert (ed.), 1768-1771. *The New Encyclopædia Britannica* (15ª edição, 1993). Chicago: Encyclopædia Britannica

McEWEN, John, 2008. *Paula Rego: Behind the Scenes*. London: Phaidon Press

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard

MYERS, Terry (ed.), 2011. *Painting, Documents in Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press

NUNES, Filippe, 1615. *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (2ª edição, 1767). Lisboa: Oficina de João Baptista Alvares

PILES, Roger de, 1708. *Cours de Peinture par Principes*. Paris: Jacques Estinenne

PLATÃO, 380 a.C. *A República* (reedição, 2012). Lisboa: FCG

PLÍNIO, o Velho, c. 77-79 d.C. *Natural History: Books 33-35* (reedição, 1952.). London: Harvard University Press

QUARESMA, José, DIAS, Fernando Paulo Rosa, GUADIX, Juan Carlos Ramos, (coords.), 2010. *Investigação em Arte: Uma Floresta, Muitos Caminhos,* (Vol. 1). Lisboa: CIEBA - FBAUL

QUARESMA, José (coord.), 2013. *Representação: Fonte Inesgotável de Polémica e Práxis*. Lisboa: CIEBA-FBAUL

QUINTILIANO, c. 95 d.C. *Institutio Oratoria*, volume X (reedição, 1876). London: George Bell and Sons

REUST, Hans-Rudolf e HELFENSTEIN, Josef, 1997. *Premonition - Luc Tuymans.* Bern: Benteli Verlag

REWALD, John, 1961. *The History of Impressionism*. New York: The Museum of Modern Art

RICHTER, Gerhard, 1993. *The Daily Practice of Painting* (reedição, 2002). London: Thames and Hudson

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1762. *Émile ou de l'Éducation* (reedição, s.d.). Paris: Ernest Flammarion

SABINO, Isabel (coord.), 2014. *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL

SCHWABSKY, Barry (et al.), 2002. *Vitamin P: New Perspectives in Painting* (reedição, 2003). London: Phaidon Press

SCHWABSKY, Barry (et al.), 2011. *Vitamin P2: New Perspectives in Painting*. London: Phaidon Press

SERRA, Richard, 1994. *Writings/Interviews.* Chicago: University of Chicago Press

SOUGEZ, Marie-Loup, *História da Fotografia* (reedição, 2001). Lisboa: Dinalivro

SUMMERS, David, 2003. *Real Spaces*. London: Phaidon

TURNER, Jane (ed.), 1996. *The Dictionary of Art*. New York: Grove

VASARI, Giorgio, 1550. *The Lives of the Artists* (reedição, 2008). London: Oxford University Press

VASARI, Giorgio, 1550. *Vasari On Technique* (reedição, 1960). New York: Dover Publications

VOIART, Jacques Philippe, 1820. *Entretiens Sur la Théorie de la Peinture*. Paris: Aubry/Martinet

WALLERT, Arie, HERMENS, Erma e PEEK, Marja, (eds.), 1995. *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (2ª edição, 1996). Los Angeles: The Getty Conservation Institute

WINCKELMANN, Johann Joachim, 1765. *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks*. London: A. Millar

Bibliografia sobre Desenho

ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho, 2000. *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) : Uma Época de Desenho* (Tese de Doutoramento). Lisboa: FBAUL

BERGER, John, 2005. *Berger on Drawing* (3ª edição, 2008). Aghabullogue: Occasional Press

BETTI, Claudia e SALE, Teel, 1980. *Drawing: A Contemporary Approach* (4ª edição 1997). Belmont: Wadsworth

BLAKE, Wendon, 1980. *The Drawing Book*. New York: Watson-Guptill Publications

BOUTEREAU, C. 1848. *Nouveau Manuel Complet du Dessinateur ou Traité Théorique et Practique de L'Art du Dessin*. Paris: La Librairie Encyclopédic de Roret

BRODIE, Judith e ROBISON, Andrew, (eds.), 2001. *A Century of Drawing*. Washington: National Gallery of Art

BROWNE, Alexander, 1669. *Ars Pictoria or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning and Etching*. London: F. Redmayne

CASSAGNE, Armand, 1879. *Guide de L'Alphabet du Dessin* (10ª edição, 1895). Paris: Librairie Classique Internacionale A. Fouraut

CLEAVE, Claire van, 2007. *Master Drawings of the Italian Renaissance*. London: British Museum Press

COSTA, Manuel Gantes Gonçalves da, 2013. *Desenho no Século XX e XXI: Imagem, Espaço e Tempo* (Tese de Doutoramento). Lisboa: FBAUL

COZENS, Alexander, 1786. *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape,* (reedição, s.d.). New York: Paddington Press

CRANE, Walter, 1900. *Line and* Form (reedição, 1914). London: G. Bell & Sons

DAMISCH, Hubert, 1995. *Traité du Trait: Tractatus Tractus*. Paris: Réunion des Musées Nationaux

DEXTER, Emma (ed.), 2005. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing.* London: Phaidon Press

GARNER, Steve (ed.), 2008. *Writing on Drawing, Essays on Drawing Practice and Research.* Chicago: University of Chicago Press

GODFREY, Tony e ZAYA, Octavio, 2013. *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*. London: Thames and Hudson

GOLDSTEIN, Nathan, 1973. *The Art of Responsive Drawing* (6ª edição, 2006). New Jersey: Pearson Prentice Hall

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), 1999. *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e BORDES, Juan, 2001. *El Manual de Dibujo: Estrategias de su Enseñanza en el Siglo XX* (reedição, 2003). Madrid: Cátedra

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), 2002. *Máquinas y Herramientas de Dibujo*. Madrid: Cátedra

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), 2003. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra

GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino e COPÓN, Miguel, 2005. *Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra

GRAY, Nicolete, 1970. *Lettering as Drawing: The Moving Line*. London: Oxford University Press

GRAY, Nicolete, 1970. *Lettering as Drawing: Contour and Silhouette*. London: Oxford University Press

HALE, Robert Beverly, 1964. *Drawing Lessons from the Great Masters* (reedição, 2009). New York: Watson-Guptill Publications

HUTTER, Héribert, 1966. *Dessin: ses Techniques, son Évolution* (reedição, 1968). Paris: Hachette

LEITH, Caoimhin Mac Giola e MACFARLANE, Kate, 2007. *The Secret Theory of Drawing*. London: Drawing Room

KOVATS, Tania (ed.), 2007. *The Drawing Book: A Survey of Drawing - The Primary Means of Expression*. London: Black Dog Publishing

MASLEN, Mick e SOUTHERN, Jack, 2011. *Drawing Projects, an Exploration of the Language of Drawing*. London: Black Dog Publishing

MASSIRONI, Manfredo, 1982. *Ver Pelo Desenho: Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos* (reedição, 2010). Lisboa: Edições 70

NANCY, Jean-Luc, 2009. *Le Plaisir au Dessin*. Paris: Éditions Galilée

NICOLAIDES, Kimon, 1941. *The Natural Way to Draw - A Working Plan for Art Study*. Redditch: Read Books

PETHERBRIDGE, Deanna, 2010. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice* (reedição, 2011). New Haven: Yale University Press

RAWSON, Philip, 1969. *Drawing*. London: Oxford University Press

RAWSON, Philip, 1979. *Seeing Through Drawing*. London: British Broadcasting Corporation

RODRIGUES, Luís Filipe Salgado Pereira, 2010. *Desenho, Criação e Consciência*. Lisboa: Bond

ROSAND, David, 2002. *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation.* Cambridge: Cambridge University Press

ROSENBERG, Pierre, 2000. *From Drawing to Painting: Poussin, Watteau, Fragonard, David, and Ingres.* New Jersey: Princeton University Press

SPEED, Harold, 1913. The Practice and Science of Drawing (reedição, s.d.). s.l.: CreateSpace Independent Publishing Platform

STREKER, Marc, 2007. *Du Dessin au Dessin*. Bruxelles: La Lettre Volée

Bibliografia sobre Arte Paleolítica

BATAILLE, Georges, 1955. *La peinture Préhistorique Lascaux ou la Naissance de l'Art*. Genève: Skira

BELTRÁN, Antonio, 1998. *Altamira*. Paris: Éditions du Seuil

BRÉZILLON, Michel, 1969. *Dictionnaire de la Préhistoire*. Paris: Librairie Larousse

CHAUVET, Jean-Marie, DESCHAMPS, Eliette Brunel e HILLAIRE, Christian, 1995. *La Grotte Chauvet*. Paris: Seuil

CLOTTES, Jean (ed.), 2001. *Return to Chauvet Cave* (reedição, 2003). London: Thames and Hudson

GIEDION, Sigfried, 1964. *L'Eternel Présent - La Naissance de l'Art* (reedição, 1965). Bruxelles: Alianza Editions de la Conaissance

LEROI-GOURHAN, André, 1982. *The Dawn of European Art*. Cambridge: Cambridge University Press

LEROI-GOURHAN, André, 1992. *L'Art Pariétal, Langage de la Préhistoire*. Grenoble: Editions Jérôme Millon

RUSPOLI, Mario, 1986. *Lascaux, Un Nouveau Regard*. Paris: Bordas

UCKO, Peter J. e ROSENFELD, Andrée, 1966. *L'Art Paleólithique*. Paris: Hachette

Bibliografia sobre Arte Egípcia

ANDREU, Guillemette (ed.), 2002. *Les Artistes de Pharaon: Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*. Paris: Réunion des Musées Nationaux

BAUD, Marcelle, 1978. *Le Caractère du Dessin en Égypte Ancienne*. Paris: Librairie Adrien Maisonneuve

BOULANGER, Robert, 1965. *La Peinture Égyptienne et l'Orient Ancien*. Lausanne: Editions Rencontre

EGGEBRECHT, Arne (ed.), 1984. *L'Égypte Ancienne: 3000 Ans d'Histoire et de Civilization au Royaume des Pharaons* (reedição, 1986). Paris: Bordas

KISCHKEWITZ, Hannelore, 1972. *Le Dessin au Pays des Pharaons*. Paris: Editions Cercle d'Art

LHOTE, André, 1954. *Les Chefs-d'Oeuvre de la Peinture Égyptienne*. Paris: Hachette

MALEK, Jaromir, 1999. *Egyptian Art*. London: Phaidon

MALEK, Jaromir, 2003. *Egypt: 4000 Years of Art*. London: Phaidon

MEKHITARIAN, Arpag, 1954. *La Peinture Égyptienne* (reedição, 1978). Genève: Skira

PECK, William H., 1978. *Dessins Egyptiens* (reedição, 1980). Paris: Hermann

ROEHRIG, Catharine H. (ed.), 2005. *Hatshepsut: From Queen to Pharaoh*. New York: The Metropolitan Museum of Art

SCHAFER, Heinrich (ed.), 1919. *Principles of Egyptian Art* (reedição, 1980). Oxford: Clarendon Press

SCHAFFRAN, Emmerich, s.d. *Peintures Egyptiennes*. Berne: Payot Lausanne

SHAW, Ian e NICHOLSON, Paul, 1995. *British Museum Dictionary of Ancient Egypt*. London: British Museum Press

SMITH, William Stevenson, 1946. *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom* (2ª edição, 1949). Oxford: Oxford University Press

VALBELLE, Dominique, 2002. *Les Artistes de la Valée des Rois*. Paris: Hazan

WESTENDORF, Wolfhart, 1970. *L'Égypte Ancienne*. Lausanne: Éditions Rencontre

WESTENDORF, Wolfhart, 1977. *L'Art de l'Egypte et du Moyen-Orient* (reedição, 1978). Paris: Éditions Elsevier Séquoia

WILKINSON, Richard H., 1992. *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Painting and Sculpture* (reedição, 1994). London: Thames and Hudson

WOLDERING, Irmgard, 1962. *Égypte: L'Art des Pharaons* (reedição, 1963). Paris: Éditions Albin Michel

Bibliografia sobre Arte Chinesa

BRIESSEN, Fritz van, 1962. *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan* (reedição, 1970). Rutland/Tokyo: Charles E. Tuttle Company

CAHILL, James, 1960. *La Peinture Chinoise*. Genève: Skira

CHENG, François, 1979. *Vide et Plein: Le Langage Pictural Chinois*. Paris: Éditions du Seuil

CHENG, François, 1986. *Chu Ta 1626 - 1705, Le Génie du Trait.* Paris: Phébus

COURTOIS, Michel, 1967. *La Peinture Chinoise*. Lausanne: Editions Rencontre

ILLOUZ, Claire, 1985. *Les Sept Trésors du Letré: Les Matériaux de la Peinture Chinoise et Japonaise*. Puteaux: Erec

SULLIVAN, Michael, 1965. *The Book of Art: Chinese and Japanese Art*, (volume 9), (reedição, 1967). New York: Grolier Incorporated

SULLIVAN, Michael, 1973. *The Meeting of Eastern and Western Art: From the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Thames and Hudson

SWANN, Peter C., 1966. *La Peinture Chinoise*. Paris: Gallimard

VANDIER-NICOLAS, Nicole, 1983. *Peinture Chinoise et Tradition Letrée*. Fribourg: Seuil

Bibliografia sobre Arte Renascentista Italiana

AMES-LEWIS, Francis, 1981. *Drawing in Early Renaissance Italy* (reedição, 1982). New Haven and London: Yale University Press

BAMBACH, Carmen, 1999. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press

BARKAN, Leonard, 2001. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. Yale: Yale University Press

BARKAN, Leonard, 2010, *Michelangelo: A Life on Paper*. New Jersey: Princeton University Press

BELLOSI, Luciano, 2008. *Giotto et son Héritage*. Paris: Le Figaro

BLUNT, Anthony, 1940. *Artistic Theory in Italy 1450-1600* (reedição, 1956). Oxford: Oxford University Press

BORSI, Franco e BORSI, Stefano, 1992. *Paolo Uccello*. Paris: Hazan

BURKE, Peter, 1986. *La Renaissance en Italie* (reedição, 1991). Paris: Editions Hazan

FRANCASTELL, Galienne, 1957. *Histoire de la Peinture Italienne: Du Byzantin a la Renaissance*. Paris: Éditions Pierre Tisné

FRANCASTELL, Galienne, 1958. *Histoire de la Peinture Italienne: Le Style de Florence*. Paris: Éditions Pierre Tisné

FRANCASTELL, Galienne, 1963. *Histoire de la Peinture Italienne: L'Art de Venise*. Paris: Éditions Pierre Tisné

GARIN, Eugenio, 1964. *La Renaissance: Histoire d'une Revolution Culturelle* (reedição, 1970). Paris: Marabout

HARTT, Frederick, 1969. *History of Italian Renaissance Art*. New York: Harry N. Abrams

McHAM, Sarah Blake, 2013. *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*. New Haven and London: Yale University Press

MEISS, Millard e PROCACCI, Ugo, 1968. *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*. New York: The Metropolitan Museum of Art

MEISS, Millard, 1970. *The Great Age of Fresco: Discoveries, Recoveries and Survivals*. London: Phaidon

MURPHY, Diana (ed.), 1992. *The Sistine Chapel, A Glorious Restoration*. New York: Harry N. Abrams

ROETTGEN, Steffi, 1996. *Italian Frescoes: The Early Renaissance 1400-1470*. New York: Abbeville Press Publishers

ROSAND, David, 1988. *The Meaning of the Marketing: Leonardo and Titian*. Kansas City: University of Kansas

Bibliografia sobre Claude Monet

GANZ, James A. e KENDALL, Richard, 2007. *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*. New Haven: Yale University Press

GEORGEL, Pierre (ed.), 1999. *Monet, Le Cycle des Nymphéas*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux

GOODING, Mel, 1998. *Painter as Critic, Patrick Heron: Selected Writings*. London: Tate Gallery Publishing

GRANDAZZI, Josette, BIRON, Alice (eds.)., 2010. *Claude Monet 1840-1926*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux

GUILLAUD, Maurice (et al.), 1983. *Claude Monet au Temps de Guiverny*. Paris: Centre Culturel du Marais

HOUSE, John, 1977. *Monet*. Oxford: Phaidon

HOUSE, John, 1986. *Monet: Nature Into Art*. New Haven: Yale University Press

JOYES, Claire, 1985. *Claude Monet et Giverny*. Paris: Éditions du Chêne

KENDALL, Richard (ed.), 1990. *Claude Monet par Lui-Même*. Paris: Éditions Atlas

LEVESQUE, Emmanuelle (ed.), 2010. *Monet et L'abstraction*. Paris : Hazan/Musée Marmottan Monet

SPATE, Virginia, 1993. *Claude Monet: La Couleur du Temps*. Paris: Chêne

TUCKER, Paul Hayes, 1995. *Claude Monet: Life and Art*. New Haven & London: Yale University Press

TUCKER, Paul Hayes, SHACKELFORD, George e STEVENS, Mary Anne (eds.), 1998. *Monet in the 20th Century*. New Haven & London: Yale University Press

WILDENSTEIN, Daniel (ed.), 1974-1991. *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*. Lausanne: La Bibliothéque des Arts

WINGATE, Ealan e FLORIDO, Emily (eds.), 2010. *Claude Monet: Late Work*. New York: Gagosian Gallery

Bibliografia sobre Paul Cézanne

CHAPPUIS, Adrien, 1973. *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*. Connecticut : New York Graphic Society

DORAN, P. M. (ed.), 1978. *Conversations Avec Cézanne*. Paris: Macula

FRY, Roger, 1927. *Cézanne: A Study of his Development*. London: Hogarth Press

LORAN, Earl, 1963. *Cézanne's Composition* (reedição, 1985). Berkeley : University of California Press

KENDALL, Richard, 1989. *Cézanne par Lui-Même*. Paris: Éditions Atlas

RATCLIFFE, Robert W., 1960. *Cézanne's Working Methods and their Theoretical Background* (Dissertação de Doutoramento). London: University of London

REWALD, John, 1976. *Paul Cézanne: Letters*. Oxford: Bruno Cassirer

REWALD, John, 1983. *Paul Cézanne: The Watercolours*. London: Thames and Hudson

SIMMS, Matthew, 2008. *Cezanne's Watercolors: Between Drawing and Painting*. New Haven: Yale University Press

SMITH, Paul, 1996. *Interpreting Cézanne*. London: Tate Publishing

WECHSLER, Judith (ed.), 1975. *Cézane in Perspective*. New Jersey: Prentice-Hall

Bibliografia sobre Vincent van Gogh

COLTA, Yves (et al.), 2005. *Vincent van Gogh: The Drawings*. New Haven: Yale University Press

FAILLE, Jacob Baart de la, 1928. *L'Œuvre de Vincent van Gogh*, *Catalogue Raisonné* (reedição, 1970). Amsterdam: J.M. Meulenhoff

HULSKER, Jan, 1980. *The Complete van Gogh : Paintings, Drawings, Sketches*. London: Phaidon Press

JANSEN, Leo, LUIJTEN, Hans e BAKKER, Nienke, 2009. *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, volume 4. London: Thames and Hudson

LECALDANO, Paolo ed., 1971. *Tout l'Ouevre Peint de van Gogh: Documentation et Catalogue Raisonné*. Paris: Flammarion

WOLK, Johannes van der, 1986. *The Seven Sketchbooks of Vincent van Gogh*. New York: Harry N. Abrams

WOLK, Johannes van der, PICKVANCE, Ronald e PEY, E. B. F., 1990. *Vincent van Gogh: Drawings*. Milan: Arnoldo Mondadori Arte

Bibliografia sobre Henri Matisse

ALESSANDRO, Stephanie d' e ELDERFIELD, John, 2010. *Matisse: Radical Invention 1913-1917*. New Haven and London: Yale University Press

BARR, A., 1951. *Matisse, His Art and His Public*. New York: The Museum of Modern Art

BOIS, Yve-Alain, 1990. *Painting as Model* (reedição, 1993). Cambridge: The MIT Press

CARLSON, Victor I., 1971. *Matisse as a Draughtsman*. Baltimore: The Baltimore Museum of Art

COWART, Jack, SCHNEIDER, Pierre, ELDERFIELD, John, KOSTENEVICH, Albert e COYLE, Laura, 1990. *Matisse in Morocco: The Paintings and Drawings, 1912-1913*. Washington: National Gallery of Art/Thames and Hudson

ELDERFIELD, John, 1992. *Henri Matisse: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art

FLAM, Jack D., 1986. *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain e BUCHLOH, Benjamin H. D., 2004. *Art Since 1900* (reedição, 2007). London: Thames and Hudson

LABRUSSE, Rémi e CHASSEY, Éric de, 2002. *Henri Matisse, Ellsworth Kelly: Plant Drawings*. Paris: Gallimard

MATISSE, Henri, 1972. *Escritos e Reflexões Sobre Arte*, (reedição, s.d.). Lisboa: Editora Ulisseia

PAGÉ, Suzanne (et al.), 1993. *Matisse - Les Trois Versions de la Danse Barnes (1930 - 1933).* Paris: Reunión des Musées Nationaux

PEYNET, Marcelin, 1971. *Système de la Peinture* (reedição, 1977). Paris: Éditions du Seuil

GOLDING, John, EDERFIELD, John, e DABROWSKI, Magdalena, 1984. *The Drawings of Henri Matisse.* New York: The Museum of Modern Art

SCHNEIDER, Pierre, 1984. *Matisse* (reedição, 1992). Paris: Flammarion

Bibliografia sobre Alberto Giacometti

BARAÑANO, Kosme María de (dir.), 1990. *Alberto Giacometti*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

BONNEFOY, Yves, 1991. *Alberto Giacometti, Biographie d'une Oeuvre*. Paris: Flammarion

CASANOVA, Maria (coord.), 2000. *Alberto Giacometti: El Diálogo con la Historia del Arte*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern

FLETCHER, Valerie J. coord., 1988. *Alberto Giacometti 1901-1966*. Washington: Smithsonian Institution Press

GENET, Jean, 1957. *O Estúdio de Alberto Giacometti* (2ª edição, 1999). Lisboa: Assírio & Alvim

GIACOMETTI, Alberto, 1993. *Je Ne Sais ce que Je Vois qu'en Travaillant*. Paris: L'Échoppe

GIACOMETTI, Alberto, 1990. *Écrits*. Paris: Hermann

HOHL, Reinhold, 1971. *Alberto Giacometti*. Lausanne: Clairefontaine

JULIET, Charles, 1985. *Giacometti*. Paris: Fernand Hazan

LORD, James, 1980. *A Giacometti Portrait*. New York: Farrar Straus & Giroux

LUST, Herbert C., 1970. *Alberto Giacometti: The Complete Graphics* (reedição, 1991). San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts

PAGÉ, Suzanne (ed.), 1991. *Alberto Giacometti: Sculptures, Peintures, Dessins*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

SYLVESTER, David, 1994. *Looking at Giacometti*. London: Chatto & Windus

STOSS, Toni e ELLIOT, Patrick (eds.), 1996. *Alberto Giacometti 1901-1966*. Edinburgh: National Galleries of Scotland

Bibliografia sobre Philip Guston

ASHTON, Dore, 1976. *A Critical Study of Philip Guston* (reedição, 1990). Berkeley: University of California Press

AUPING, Michael, 2003. *Philip Guston Retrospective*. London: Thames & Hudson

BOTELHO, Manuel Viana, 2005. *Percursos Paralelos: Um Projecto Pessoal de Pintura e uma Análise da Obra de Guston* (Tese de Doutoramento). Lisboa: FBAUL

DABROWSKI, Magdalena, 1988. *The Drawings of Philip Guston.* New York: The Museum of Modern Art

GUSTON, Philip, 2011. *Philip Guston, Collected Writings, Lectures, and Conversations*. Berkeley: University of California Press

KAUFMANN, David, 2010. *Telling Stories, Philip Guston's Later Works*. Berkeley: University of California Press

MAYER, Musa, 1988. *Night Studio: A Memoir of Philip Guston* (reedição, 1991). London: Thames and Hudson

MILLER, Peter Benson, 2010. *Philip Guston: Roma*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

SLIFKIN, Robert, 2013. *Out of Time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art*. Berkeley: University of California Press

SYLVESTER, David, 2001. *Interviews With American Artists*. London: Chatto & Windus