

**O DESENHO COMO LUGAR DE CONTATO**

Rita Gaspar Vieira, [ana.vieira@ipt.pt](mailto:ana.vieira@ipt.pt)  
Techn&Art, Instituto Politécnico de Tomar  
Campus de Tomar, 2300-313 Tomar, Portugal  
Instituto Politécnico de Tomar

**Resumo**

Nesta comunicação o desenho é problematizado como 'lugar de contato' entre quem desenha, o tempo, a memória e os lugares nele convocados. Para isso, no desenho elegem-se superfícies de uso diário (inscritas pelo desempenho das práticas quotidianas) que se fundem ou misturam com as do próprio desenho, resultando na conceção de 'peles' ou positivos do molde que é oferecido pelo real. O fazer do desenho é aqui simultâneo com o fazer do seu próprio suporte, que é papel de algodão manufaturado e a escolha da tomada de vista para o realizar torna-se a descoberta, o encontro e a captura do vestígio que, como um 'desenho latente', afirma a vida diária ou o contato da ideia com o gesto, o lugar, o material e o tempo que a registam. Este é um contato líquido que, repetindo-se sucessivas vezes, se aproxima do movimento de renovação da lavagem que a água potencia, permitindo sempre alcançar novidade.

**Palavras-chave:** contato; pele; quotidiano.

**Abstract**

In this lecture the drawing is problematized as a 'place of contact' between who draws, the time, the memory and the places in it summoned. For this, in the drawing are chosen surfaces of daily use (inscribed by the performance of the daily routines) that combine or mix themselves with those of the drawing himself, resulting in the production of 'skins' or positive of the cast that is offered by the real. The making of the drawing is here simultaneous with the making of its own support, which is made in manufactured cotton paper and the point of view taken to realize it becomes the discovery, the encounter and the capture of the remnant that, as a 'latent drawing', affirms daily life or the connection between the idea, the gesture, the place, the material and the time that registers it. This is a liquid contact which, repeated over and over again, approximates the movement of renewal of the washing that the water allows, always looking for novelty.

**Keywords:** contact; skin; everyday life.

Na minha investigação relaciono o desenho com o quotidiano, assumindo-o como o seu mapa ao posicionar num território poético, práticas diárias e a minha circunstância privada, que entendo como ponto notável desse mapa. O desenho, compreendido em sentido lato, neste contexto fixa o gesto, regista e situa o quotidiano, desenvolvendo-se como registo topográfico deles (Vieira, 2016).

Neste contexto, problematizo o desenho como 'lugar de contato' entre a sua própria superfície e as de uso diário e também enquanto estratégia que efetiva um diálogo entre a descoberta e o pré-conceito. Para abordar estas questões olho para alguns dos meus projetos artísticos recentes, nos quais é equacionado o modo como cada desenho surge perante o observador.

Começo por referir o modo como o desenho começou por fazer coincidir dois momentos aparentemente dissociados: o fazer do suporte e o do desenho, resultando da justaposição e da concordância entre estes dois acontecimentos. Realizo cada desenho sobre uma superfície concreta, simbolicamente relevante, assumindo essa carga, a sua história e características formais e sensoriais como integrantes e constituintes do próprio desenho. Deste modo, ele surge também como descoberta e escolha da superfície que lhe dá origem e do que ela já contém inscrito. Mas, o desenho não fica necessariamente concluído com a realização desta superfície. Ele pressupõe um segundo momento, de interação com os dispositivos usados para o dar a ver, que tem vindo a evoluir no sentido de estabelecer novos diálogos ou pontos de contato com outras geografias e usos posteriores, transformando os registos inicialmente produzidos em objetos que revelam este segundo momento, assumindo novas formas.



Fig 1. Processo de trabalho, ateliê, Leiria, 2018;  
Algodão diluído com água.

Fundamentando o desenho como realização do próprio suporte, entendo o seu início coincidindo com a definição ou escolha do assunto, da tomada de vista e do suporte, das suas dimensões e características (como a cor, a gramagem e a textura), considerando-o uma aproximação entre eles que os situa, associa e dá a ver. Elegi o algodão como recurso para criar estas superfícies, porque em interação com a água, na qual o diluo, ele me permite absorver, integrar e tomar posse para o desenho de acontecimentos que caracterizam e identificam cada uma das superfícies eleitas (tais como os materiais, cores,

texturas e marcas de uso de lugares e objetos). Apoiando-me numa releitura crítica e especulativa do conceito de ‘desenhos latentes’, proposto por Cabezas (2006), defendo que, no meu trabalho, o desenho começa com recurso a essas marcas pré-inscritas (marcação quase invisível usada para começar o trabalho), para se assumir como um encontro da história de uso desses materiais e lugares com as novas ideias e leituras que neles projeto, (re)simbolizando-os. Deste modo, penso o desenho um positivo do molde oferecido pelo real, ou seja, como uma ‘pele’ desse mesmo real. O desenho é um corpo que relaciona o branco do papel como superfície geradora (marcada e tingida pelo contato), a solidez dos objetos nele evocados ou usados e a autenticidade dos gestos, para construir representações ou narrativas simbólicas, que se constituem como acontecimentos anacrónicos, questionando a linearidade expectável do nosso ponto de vista. A sua superfície tem relevos, sulcos, texturas e zonas de gramagem irregular, que penso como marcas d’água, que autenticam cada desenho, contrapondo vestígios registados a objetos, que vou agora definir como *objets trouvés*. Afetivos, mnemónicos e (re)simbolizados pelo novo lugar em que o desenho os coloca, estes objetos integram-no.

Veja-se o projeto de desenho *Colorido pelo sol* (2018)<sup>1</sup>, que compreende também as obras *Um bolso cheio de água* e *Alinhavo*, que explicitam esta relação entre o positivo do molde e o *objet trouvé*. Na instalação, vários desenhos, de grande formato, realizados no interior e exterior em extensões do chão do meu ateliê, dialogam com uma estrutura de paus, também recolhidos nesse lugar. Essa estrutura referencia os varais da Afurada, no Porto, e a prevalência de práticas quotidianas particulares no espaço público. Esta obra barra parcialmente a sala de exposição obrigando o observador a entrar e a fazer um percurso que está em permanente re-questionamento entre o espaço que lhe é favorável e o desenho que se apresenta como barreira.

---

<sup>1</sup> Museu Soares dos Reis e Quase Galeria – Espaço t, Porto. Projeto com curadoria de Fátima Lambert.



Fig. 2 *Colorido pelo sol*, Museu Soares dos Reis, Porto, 2018;

Instalação: troncos, papel de algodão manufacturado e fio norte; Dim. variáveis.

Este desenho barreira oferece-se como um elemento identitário capaz de produzir uma teia relacional que permite uma aproximação e partilha do meu próprio lugar de vida e de trabalho diários, para isso, ele apresenta cores, texturas, detritos e outras singularidades físicas do lugar, sugerindo revestimentos de pisos que uso regularmente e um recorte geométrico da estrutura do espaço. Alguns cortes retos dividem paus em duas secções (dois topos), contrapondo-os aos formatos irregulares dos desenhos. Esses paus, oriundos de podas, problematizam a cultura material, o utilitarismo e o improdutivo, denunciando no tipo de corte e de uniões entre eles e com este local, uma ação programática, através da qual eles são (re)significados e (re)simbolizados pelo novo lugar, assumindo uma nova existência na diferença e na alteridade, segundo a qual os considero *objets trouvés* assistidos.

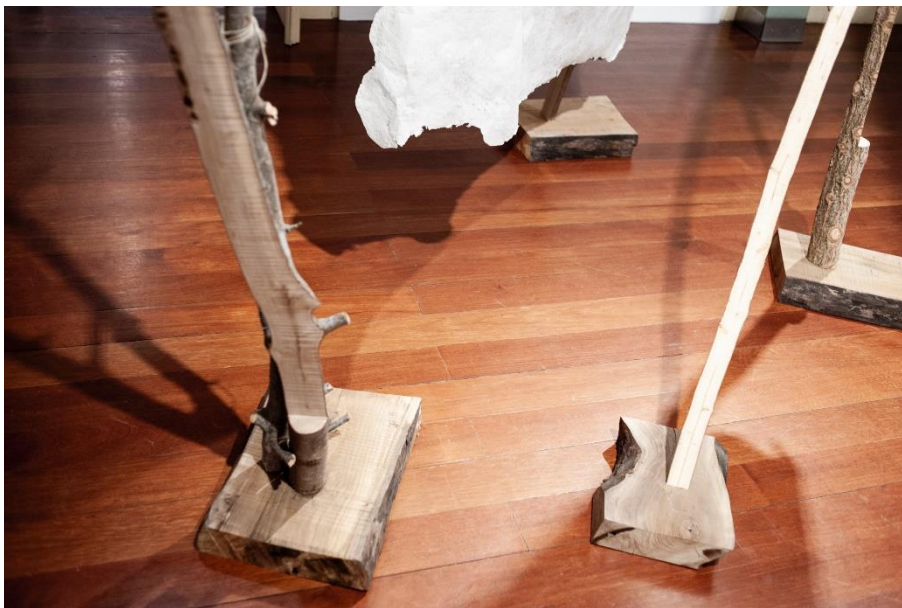


Fig. 3 *Colorido pelo sol*, Museu Soares dos Reis, Porto, 2018;

Instalação: troncos, papel de algodão manufacturado e fio norte; Dim. variáveis.

As formas irregulares de cada desenho (resultantes de derrames de algodão diluído com água no chão) são reconfiguradas no contato com este espaço através do diálogo com estes objetos. Elas relatam o próprio processo do fazer do desenho, pressupondo uma intencionalidade que resulta na produção de cada folha, edificada como um campo relacional ocupado por presenças que inscreveram marcas designando um espaço, um tempo, uma duração, uma extensão e uma memória, essencial para a efetivação da experiência da obra. Considero cada desenho como um ensaio, um contraponto de uma área definida, estabilizada e padronizada face ao todo informe, que se oferece como superfície de observação e descoberta. Em cada desenho é equacionada a distância que o tempo produz entre a ação artística (o desenho como acontecimento que resulta no único e irrepitível) e o quotidiano (o desenho como repetição que, mimetizando as práticas diárias, produz um desenlace entrópico do quantitativo e do qualitativo resultantes dessas repetições). Como disse Rawson, cada desenho “mostra-nos a nós próprios, como se fosse num espelho que é o centro do nosso mundo de verdade – a verdade não de conceitos abstratos, mas sim a verdade de uma certeza visual. Uma tal obra é também uma imagem da nossa experiência subjetiva do que significa existir, uma imagem que não é apenas de um momento, mas o resultado da junção de longos períodos de tempo, que se torna um tempo mítico” (Rawson, 1969:6)<sup>2</sup>. Convocando para esta prática a emoção, a par das

---

<sup>2</sup> Tradução do autor.

suas noções de *tenor* e *númen*, nela associa a ideia e a presença como esteios da experiência do desenho. Esta ação e pensamento do desenho, implicam considerar convicções resultantes da experiência sensível da obra e da intuição em confronto com outras produzidas pela razão, os conceitos que ela pode convocar ou criar. Desse modo, o contato com os outros, que tenho vindo a referir, surge também materialmente no desenho pela integração de registos oriundos de movimentos implicados na ação de outras pessoas. Refiro-me ao conceito de desenho de Rawson, como linguagem não verbal e conjunto de procedimentos artísticos desenvolvidos por gestos, deliberadamente produzidos ou resultantes do aproveitamento e integração de acasos. É relevante a ideia defendida pelo autor de que, através do desenho (e das artes visuais em geral), a imagem torna o tempo individual num tempo mítico – o dos ícones religiosos, que se relaciona com o que designou como poder projetado do *numen*. Esse poder está relacionado com o facto das imagens motivadas pelo desenho terem múltiplos significados. Na definição de desenho que tenho vindo a considerar, é a partir da familiaridade e do reconhecimento produzido pelos indícios apresentados, que cada observador entende o desenho como registo de gestos, ações e acontecimentos do dia a dia num determinado lugar. Os elementos do desenho relativos à iconografia que lhe subjaz, constituem o seu tenor, através do qual quem observa consegue perceber e associar à familiaridade das imagens representadas - ‘impressas nestas peles’ - elementos novos nas suas interpretações. Estas são também questões estruturantes em *Um bolso cheio de água* e *Alinhavo*, que introduzem no âmbito da realização do desenho um segundo momento de contato. Nestas obras o desenho pele/positivo do molde soma-se e associa-se a outro molde (de costura), já anteriormente realizado que, assim, saí (re)significado, tornando-se também *objet trouvé* assistido.



Fig. 4 *Um bolso cheio de água* (do projeto *Colorido pelo sol*), Quase Galeria, Porto, 2018;  
Colagens de papel de algodão manufacturado s/ papel de modelagem; (7) 112 x 73 cm.

Nestes desenhos, é evocada uma ideia de conversa entre tempos, materiais e convenções diferentes, que é materializada por colagens, evocando possíveis preenchimentos dos moldes originais, movimento que é extrapolado na obra *Alinhavo*, com a dominância do chão que, como manto/pele suspensa e informe, oculta a geometria das formas iniciais.



Fig. 5 *Alinhavo* (do projeto *Colorido pelo sol*), Quase Galeria, Porto, 2018;  
Tronco, papel de algodão manufacturado s/ papel de modelagem; Dim. variáveis.

Considerando agora a repetição poética, como ensaio criativo inerente a este processo de pensamento do desenho, olho para esta prática como jogo, apoiando-me em Deleuze (2000), para relacionar positivo do molde (o desenho) e vida diária (o modelo), integrando no trabalho o acaso e o desvio. Na associação, sobreposição e mistura de práticas quotidianas e artísticas, surgem situações de acaso e de desvio que definem os tipos de alterações das repetições, como sendo o resultado de situações imprevistas ou intencionalmente planeadas. A associação entre essas rotinas, estabelece no desenho o paralelismo proposto por Deleuze (2000) entre jogo humano e jogo ideal, associando-as ao estabelecimento de regras e possibilidades de as cumprir ou quebrar, potenciando situações de acaso e de desvio. Nesse processo de associação, a introdução de acaso é relevante porque constitui um mecanismo de liberdade na prática artística, uma vez que a arte pressupõe a procura e a experimentação e o acaso participa nesse processo. Nele, as repetições e as séries de obras que elas originam são elementos fundamentais do acaso porque, como na prática artística não há lugar para um lance único e absoluto<sup>3</sup>, a sua introdução no desenho decorre do encontro ou alcance do acidente e da diferença, aferidos em desenhos como os da série *Limite que vem (do projeto Aversa)* (2017/18)<sup>4</sup>, realizados considerando e introduzindo a ideia de repetição.



Fig. 6 *Limite que vem (do projeto Aversa)*, Galeria Belo Galsterer, Lisboa, 2017/18; Cravão s/ papel de algodão manufaturado; Dim. variáveis.

<sup>3</sup> Cf. poema “Un coup de dès jamais n'abolira le hasard” (1914) de Mallarmé, que convoca a ideia de que pensar é sempre lançar os dados.

<sup>4</sup> Na Galeria Belo Galsterer, Lisboa; projeto com texto de Pedro Pousada.

Estes 31 desenhos foram desenvolvidos sobre diversos tampos das mesas de trabalho, de menor dimensão, que tenho no meu ateliê, acolhendo e integrando as marcas do labor que caracteriza este local. Nesse processo, a passagem do tempo foi um elemento significativo, porque a produção destes desenhos é um processo moroso, que implica algum tempo (vários dias, cerca de um mês como é apontado no número de desenhos que constitui a série). Pense-se na secagem do papel e, além disso, sobre cada mesa, foi realizado mais do que um desenho, sendo todos eles diferentes embora familiares próximos uns dos outros. Depois desse espaço de tempo, cada desenho foi transformado num saco de papel idêntico aos que diariamente recebemos e descartamos depois de usar. Usei muitos deles para guardar pequenos objetos, função e tempo que foram também registados pelos próprios vincos que cada desenho adquiriu e por mim, com recurso à *frotage* com carvão.

Destaco este projeto também porque ele constitui uma valorização do próprio processo do fazer (do caminho a percorrer), como contato entre a matéria-prima e o modelo(s), exaltando uma ideia de procura, próxima da referida por Ortega y Gasset (1989) em relação ao seu tempo. O desenho enfatiza aqui um regresso ao contato que o desencadeia. Ver é aqui tocar, sentir, perceber e usar, ações que se revelam como um modo próprio de registar. Esta relação entre o desenho como suporte e o que o marca, contamina ou afinal o completa, revela-o como uma pele do lugar que lhe dá origem (que envelhece e evolui com ele). Questões que se destacam também em *Desenhos entre os poemas (do projeto Voo raso)* (2018), nos quais outros registos dos mesmos tampos de mesas do meu ateliê, se assumem como recetáculos para objetos utilitários (relativos ao uso e consumo diários de água), recolhidos no ateliê onde estive em residência artística no Brasil; Objetos que se tornaram *objets trouvés assistidos*.



Fig. 7  
***Desenhos entre os poemas (do projeto Voo raso)***, Ateliê Fidalga, São Paulo;  
 Objetos encontrados no local e papel de algodão manufacturado; Dim. variáveis.

O desenvolvimento destes desenhos integrou dois momentos determinantes de contato, que se constituiu como um diálogo poético, primeiro relativo ao próprio fabrico do papel (em casa) e depois à receção do outro, à alteridade (num lugar distante, separado por uma vasta extensão de água), com a integração dos referidos *objets trouvés*.

Olhando ainda para este projeto, destaco o uso da água no meu processo de realização do desenho e o modo como ele se relaciona com a possibilidade da repetição e da renovação que a ela surgem associadas. A procura no desenho associa-se aqui à significação de encontro e de novidade, preponderantes na introdução de acasos relativos ao processo do derrame e da secagem destes desenhos. A água dilui o algodão, permitindo-lhe percorrer de diferentes modos as superfícies, associando-se a uma renovada procura do outro.

O contato que define o desenho é afinal líquido e fluído, sente-se na pele como um movimento da água, capaz de se renovar e de inaugurar sempre novos ciclos de existência e de relação com a alteridade que participa do quotidiano. Cada observador é convidado a aproximar-se do desenho para perceber e construir a sua experiência que será única, na medida em que é sempre um novo lance de dados.

## Referências Bibliográficas

- ARDENNE, P. (2006). *Un Arte Contextual – Creación Artística en Medio Urbano, en Situación, de Intervención, de Participación*. Murcia: Ed. Cendeac.
- AUGÉ, M. (1998). *Marc. Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand Editora.
- AUSTIN, J. B. (1962). *Sense and Sensibilia*. U.S.A.: Oxford University Press.
- BACHELARD, G. (2000). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, R. (1997). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, Antropos.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *Le système des objets*. France: Ed. Gallimard.
- BOIS, Y.-A., Krauss, R. (1997). *Formless – A User's Guide*. New York: Ed. Zone Books.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Pós-Produção, Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- BUTLER, C. H. (1999). *Afterimage: Drawings Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- CABEZAS, C. (2006). *El andamiaje de la representación*. In J. J. G. Molina (Ed.) *Las Leciones del Dibujo* (pp. 217-336). Madrid: Cátedra.
- CERTEAU, M. (2012). *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- MOLINA, J. J. G. (2002). *Estrategias Del Dibujo En El Arte Contemporáneo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- MOLINA, J. J. G. (2006). *Las Leciones del Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1989). *A Rebelião das Massas*. Lisboa: Edição Relógio d'Água, Coleção Antropos.
- RAWSON, P. (1969). *Drawing The Appreciation of the Arts/3*. London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- SPOERRI, D. (1966). *An Anecdoted Topography of Chance*. New York: Something Else Press.
- VIEIRA, R. (2016). *O Quotidiano Deslocalizado: O Desenho Como Mapa*. Tese de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.