

O “livro em aberto” de Nuno Sousa. *Trans-aparecente e infra-ténue.*

VÍTOR SILVA

NOTAS A PARTIR DA EXPOSIÇÃO DE DESENHOS, *Imagens em falta*.¹

O princípio da visão “é, de alguma maneira, colorido”, e as suas cores são o escuro e a luz, a potência e o acto, a privação e a presença” (...) o princípio da visão existe tanto como potência de ver como potência de não-ver, e esta última não é simples ausência, mas qualquer coisa de existente, a hexis [disponibilidade] de uma privação.

(Agamben, 2005, p. 279)

0.

As imagens do desenho revolvem-se na superfície que as viu nascer: cumprem a aparência errática de um resgate, a rememoração de lugares, de figuras e ambientes onde se move o *desejo de imaginar*. Nesta exposição de Nuno Sousa², o pequeno formato e o carácter portátil dos desenhos apontam para o projecto de um livro, em cuja narrativa visual se procura escavar os vestígios de um outro tempo e lugar. Todavia, aqui e agora, são as circunstâncias das folhas soltas que, coladas ou pousadas sobre os suportes, inferem um voltear ansioso de páginas. Nesse rodopiar vertiginoso move-

se o nosso olhar quando seguimos, mais de perto, o fraseado de breves conjuntos de desenhos e apontamentos marginais.

Num primeiro relance, a pequenez e a repetição de formas, de enquadramentos, rebatem-se entre si como simulacros de Rorschach, como um ondeante batimento de asas, como duplicados “mecânicos” de Jacques Callot, ou como coreografias de Kellom Tomlinson que, depois, se dinamizam em enigmáticos e tácitos encadeamentos miniaturais³.

A montagem obedece, grosso modo, a condicionalismos próprios do espaço e a uma económica logística dos meios disponíveis. Existe, porém, uma judiciosa selecção e uma disposição específica, orientada pela longa mesa horizontal e pelos suportes verticais. Há desenhos pequenos, ou muito pequenos, e desenhos ligeiramente maiores. No estreito espaço do átrio de exposição, há séries de imagens coloridas e a preto-e-branco que se expandem e confrontam⁴. Vistas mais de perto, surgem paisagens, cenas e figuras; retratos a grafite, esboços, breves

95
PSIAX

¹ O neologismo *trans-aparecente* surge como formulação possível de uma divisão do movimento de aparecer; *aparecente*, como aquilo que começa a aparecer. *Trans* refere-se aqui a meio, através de. Entenda-se assim: através daquilo que começa a aparecer. Cf. infra nota 8, sobre o diáfano. *Infra-ténue* é a minha tradução de *infra-mince*, cf. infra, nota 22.

² *Imagens em falta*, exposição de desenhos, Átrio do Auditório da Biblioteca da FAUP, 27 de Fevereiro de 2018.

³ Manlio Brusatin refere-se, a propósito de Callot, de um “efeito cómico” produzido pela duplicação e pela dobragem, cf. M. Brusatin (1989, pp. 135-136). O aspecto coreográfico das figuras coexiste com a dimensão cenográfica dos lugares e espaços.

⁴ O contexto físico do espaço expositivo não é neutro. As condições de visibilidade e a dimensão relacional não são as do Museu ou da galeria de arte. Em concreto, trata-se de um pequeno hall que liga a biblioteca da FAUP a um anfiteatro. E configura uma zona de passagem mais do que um lugar propício. A mesa improvisa uma situação singular na relação com as paredes exíguas. Neste espaço restante têm lugar as mostras de desenhos *Risco tudo*, com curadoria de José Manuel Barbosa e José Maria Lopes. Cf. imagens e vídeos in <https://riscotudo.wordpress.com/2018/02/21/nuno-sousa-27-02-2018/>

registos, esboços coloridos, comentários manuscritos e diferentes séries narrativas. Neste espaço de distribuição onde se realiza a exposição, revela-se uma pequena amostra do imenso processo de trabalho iniciado em 2014. Outros arranjos já tinham sido objecto de diferentes apresentações, tendo constituindo secção fundamental da dissertação de doutoramento de Nuno Sousa, concluída em 2017⁵.

Apesar do importante estudo desenvolvido pelo autor, o que vemos nesta exposição não se reporta a uma ilustração de saberes nem a uma operação site-specific, ou instalação, mas, tão somente, a mais uma mostra de desenhos, cujo processo tem exigido tempo, e um particular uso do tempo. Trata-se, portanto, de uma exposição que nos lança, sem preparação, no miolo de procedimentos, técnicas, figurações e imagens que, parecendo-nos próximas da banda desenhada ou das histórias aos quadrinhos, desafiam o nosso entendimento quanto ao próprio género gráfico e ao seu propósito comunicativo e estético.

Na sua manifesta modéstia, o conjunto aparentemente avulso de desenhos não se oferece de imediato ao olhar expectante, e/ou reconhecido, do espectador, exigindo, ao invés, uma lenta e demorada observação, apoiada em notações escritas e escólios marginais, que correspondem à experiência inquiridora de perceber: “o que se está a

passar?”⁶.

O olhar simples derrui-se diante da incompreensível exuberância e estranheza daquilo que se apresenta. Movemo-nos no território da ilustração, das histórias aos quadrinhos, mas incapazes de acompanhar a estranha migração do que se configura e apresenta. São, claro está, desenhos mas também glosas visuais, apostilas e comentários que debruam os limites dos papéis, contaminando-se entre si. Sim, trata-se de uma exposição de desenhos e, também, de um projecto editorial, em curso, manifestamente aberto e não concluído, onde impera o sentido de uma renovada montagem e de um outro mapeamento, mais uma vez recomeçado e longe de ser definitivo.

1.

Tudo começa, ou recomeça, com alguns desenhos sobre a mesa que, apesar de integrados no conjunto, não detêm propriamente a marca autoral. Há, logo ali, uma diferença entre o desenho dito “inculto” e o desenho cultivado pelo desenhador: uma súbita distinção entre registo simples, ou documento, e expressão artística. A distinção entre estes primeiros desenhos, algo ingénuos, realizados por outras mãos, e os seguintes é notória. Podemos começar por aqui. Porquê estes primeiros desenhos? E, porquê o seu subsequente “cultivo”?

Parece-nos que o estrutura este

⁵ A dissertação de Nuno Sousa com o título *Imagens em falta. Desenho, narrativa gráfica e o trabalho da memória*, foi apresentada, discutida e aprovada em provas públicas em 2017.

⁶ Refira-se igualmente as inúmeras observações, comentários e explicações que o autor desenvolve, como um guia, durante a visita à exposição. O projecto do livro mantém-se em aberto. Tal como nos alerta o autor, em conversa informal, a exposição é um lugar de confronto e de contínua remontagem editorial.

demorado projecto – provido de uma vasta cultura visual – se inscreve em concordância com o que lhe *está na origem*.

Neste ponto, a divergência e o diálogo entre desenhos compreendem a diferenciação de um apelo interior, de uma motivação já dividida em si mesma, constitutiva de uma paciência e de uma escuta daquilo que nos precede, que é anterior a todos nós, e que se *origina* nas múltiplas manifestações de tudo o que existe e se transforma.



FIG. 1

O breve memorando que enquadra a exposição conduz-nos nesse sentido⁷, dando-nos notícia do trabalho de “resgate” – observação, memória e imaginação – no qual o autor se vê colectiva e emocionalmente implicado. A pista lançada coloca-nos no território temático

da memória, mas também da viagem e da infância, transportando-nos para outros tempos e lugares há muito transformados. Com este propósito, os desenhos tecem a hipótese de uma trama, ao mesmo tempo diálogo e narrativa visual, tecida de múltiplas distâncias e perspectivas, capaz de suscitar a obstinada força que irrompe do passado.

O início da montagem oferece-nos, essa imediata interpelação. A partir do gesto inaugural, genuíno e performativo de outrem – os primeiros esquemas da casa – sucede-se um diálogo fantasmático, incerto – a série de retratos e personagens – e, desenvolve-se uma réplica autoral prolixa, insistentemente reformulada, por vezes discordante e equívoca – em composições repetidas e reformuladas –, e, por isso mesmo, “infiltradas” de subtilidade e dúvida. A “simultaneidade” desta conciliação (ou conflito?) gera, para ser mais preciso, um jogo permanente de alternâncias e reenvios entre imagens, como também de inversões entre reminiscências – coisas do passado, da memória – e configurações equívocas – lugares, personagens, pessoas de ontem e de hoje –, que a partir do *desenho original*, e iniciático – o esquema da casa/palacete –, realizado pela mãe do desenhador, vão transformando as sucessivas hipóteses cultivadas pelo autor.

Desenhar parece constituir-se assim uma actividade “ensaística” – interpeladora, imperfeita – impulsionada pelo desejo e a memória, mas também pela *graça inculta*

⁷ Refiro-me ao texto de apresentação da exposição. Ver supra nota 4.

A tese de doutoramento apresenta uma vasta contribuição de estudo e auto-análise realizada por N. Sousa, a qual não constitui propriamente objecto do nosso comentário.

e *originária* que a sua potência *dialogante* exprime. Combina-se pois, em simultâneo, capacidade memorial e desígnio, dom e restituição metafórica, descrição e discricção relacional, como se um contacto umbilical religasse a intencionalidade de cada traço – de todos os desenhos – e, sobretudo, o desvelamento emotivo que instiga as sucessivas vinhetas figurativas.

Compreende-se, portanto, que no percurso dos desenhos de Nuno Sousa haja finalidades, funções e regimes de expressão combinados. Existe uma concepção autoral mas também uma participação colectiva, colaborativa; um diálogo dividido que, tal como os conflitos e as emoções de outros tempos, procura agora apreender as suas diáfanas (e *trans-aparecentes*) figuras e lugares⁸.

2.

É assim que funciona o desenho? Porquê a amostra e o exercício desta confrontação de processos? E porquê o modelo da *história aos quadradinhos*? Como apreender – figurar – as *aparecentes atmosferas* de um diálogo?

Em primeiro lugar, o tema deste projecto advém de um diálogo, capaz de captar a “realidade” que em si mesma se auto-constitui enquanto força de rememoração

e possibilidade ilustrativa⁹. E esse “real” reporta-se não apenas à simples *mimésis* ou representação do existente mas, antes pelo contrário, refere-se à imaginação e à fantasia, como observação paradoxal do que existe, existiu, e poderá ainda existir no entrelaço da oralidade, da escrita e dos rostos, bem como da *estória* contada e da sua figurada “reaparição”. A necessidade do diálogo rememorativo coincide por isso com a suscitação formal e emotiva que, através dos retratos, das cenas e dos personagens, irrompe em breves e divididos ciclos narrativos. Nos desenhos conjuga-se, portanto, a inquirição e o trabalho da memória, enquanto plano imaginal, e descreve-se a possibilidade do livro como conjectura reconstrutiva de um *espaço fantasma*. Pretende-se assim suscitar, através da colecção de imagens, e da *história aos quadradinhos*, a *leitura* visual de reminiscências e a antiguidade, ou a sobrevivência, do próprio desenho – a sua imanência –, enquanto *tessitura expressiva e emotiva*. Ensaia-se, por isso, a manifestação dialógica do que aparece e desaparece, enquanto origem dividida ou diferida (espacial e temporalmente) do aparecer.

Compreende-se então que a ânsia de desenhar e mostrar aconteça não por urgência de demonstração mas por

⁸ O que é visível nos corpos, de acordo com Aristóteles, é a cor e a existência do diáfano. Se a luz é a cor do diáfano em acto, o escuro é a cor da potência. Sobre o diáfano, que abrange tanto a luz como o escuro, cf. a análise de G. Agamben (2005, pp. 277-279).

⁹ A proximidade do desenhador com o que descreve e imagina constitui um protocolo pessoal e subjectivo, e infere, naturalmente, considerações de natureza epistemológica e estética. O projecto tem como substrato fundamental o diálogo, a memória e a vivência familiar.



FIG. 2

necessidade de efabulação e crítica¹⁰. Os desenhos não são meros testemunhos do que *falta* mas a *falta* excessiva que expõe o desejo de narrativa e de ficção. Não é, pois, a reportagem, o documentário, ou a simples reconstituição do que foi esquecido, que prevalece como intenção, mas sim esse novo espaço inaugurado pela *falta*, pela casa desaparecida e ausente, pela *morada fantasma*, algures evocada nos meandros

da memória pessoal e da vivência familiar. Nessa morada, o desejo de ver, e de dar a ver, preenche-se de notações, de tempo; ela passa a ser o lugar de outros tempos que se desvelam, o ritmo dos próprios movimentos e incertezas, o espaço aberto de conflitos e latentes contradições. Desse *espaço às escuras*, aparentemente esquecido mas *posto em cena*, seja o palacete, a noite, os protagonistas ou a banal condição

¹⁰ Não se trata da consideração de uma trama ficcional ou da capacidade de alterar os factos ou a "verdade" mas de efabulação enquanto aproximação narrativa ou desenlace figural capaz de desvelar o que desponta dos meandros e desvios da memória.

dos episódios quotidianos, extraem-se múltiplas e heterogêneas hipóteses de um *saber sensível*.

O lugar do passado, esse lugar dos antepassados, e das suas reminiscências, reduplica-se e anima-se instintivamente de comentários, de experimentos e constantes verificações cénicas. Estas “verificações” vêm visitar o presente e o entrelaçamento que elas mesmas apresentam nos diferentes traços dos retratados e das coreografias figuradas. Nelas não se vê tudo o *que passou* embora revelem a fragilidade diáfana de aparições e de semblantes *que passam* transportadas numa volátil textura de contrastes e cores. Por isso, por entre os inúmeros desenhos de Nuno Sousa, fluem os apontamentos, as inúmeras notas escritas, os esboços de figuras e as alusões descritivas, mas também as heterogêneas temporalidades que projectam em ambiências coloridas, a hipótese de um auto-retrato diferido do próprio desenhador.

Sim, por entre as vinhetas, e através dos muitos desenhos, advém, em retorno, a força originária da infância, essa pulsão, indiscriminada e curiosa, em atravessar *sem saber* o desconhecido, em desejar as próprias questões e inquietudes, presentes, passadas e futuras.

3.

Nos desenhos é-se assim observado pela peremptória solução, dividida e diferida, dos enquadramentos e fragmentos espaciais. Cada encenação compreende implicitamente um espectador siderado pela janela ou atraído pela paisagem. A visibilidade turva da noite ou a penumbra raiada do dia compreendem emoções que pertencendo à acção do desenho estimulam

a inquieta existência quer de riscos lavrados nos rostos quer de lugares aureolados. Nenhum desenho pode surgir isoladamente, cada um convoca um outro, idêntico ou dissemelhante.

A reconstituição das imagens do passado, segundo o propósito original, converte-se na trajectória possível de um *devir-criança* que se confunde nessa irrupção premente das fantasmagorias do quotidiano, as quais, como nimbos, desafiam o trabalho e a imaginação do desenhador. E transfigura-se num *devir-outro* que, através do *que começa a aparecer*, preenche a possibilidade de diálogo, ao tornar sensível uma receptividade feita de escuta. Esta condição dialéctica, irresolúvel numa qualquer síntese, implica que o desejo de conhecer por via do desenho é inseparável de uma *escolha estética* – a declaração de um *fazer sensível* – que envolve quer um questionamento *ético* – segundo uma intimidade constitutiva, genealógica e afectiva – quer um posicionamento *político* – ao suscitar uma reivindicação construtiva de correlações de poder, de conflitos intergeracionais, de posicionamentos artísticos, de reivindicações colectivas, laborais e sociais.

O que realmente se passa, o que vivemos, o resto, tudo mais, onde está? O que se passa todos os dias, e volta todos os dias, o banal, o quotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o ruído de fundo, o habitual, como apreendê-lo, como interrogá-lo, como descrevê-lo?

G. Perec (1989, p. 11)

4.

Nestes desenhos de Nuno Sousa, intensifica-se, quase absurdamente, o olhar sobre o que é banal, sem significado, trivial e comum. E configura-se uma prescrição de meios expressivos ritmados

pela interpelação de narrativas quase sempre mudas. Cada ilustração carrega-nos e transporta-nos ao longo de um percurso paradoxal de um tempo demorado, dilatado, por vezes retardado, outras, mais ainda, adiado. Um tempo continuamente diferido. Pode ser o enquadramento de uma porta entreaberta ou um pequeno trecho de paisagem. Ou ainda a figura que se detém no limiar dessa porta e se multiplica, inexplicavelmente, em distintas presenças. Pode ser o jogo desconexo entre um antes e depois: como quando a porta é só a porta, replicada pela cancela, também aberta, devolvendo-nos um lugar deserto, suspenso, mas de passagem. Parece que as figuras, expectantes, quer fora quer dentro das imagens, interrogam o espaço onde se movem ou, inversamente, são os lugares, tocados pela luz ou pela noite, que vêm absorver e paralisar as personagens.

Muito paradoxalmente, o protagonismo existente é intercambiável e o mutismo figurativo torna-se uma condição imprescindível dos espaços e das relações de força que os percorrem. Ou talvez, seja o contrário. Parece que as próprias notações escritas se escapam e esquivam a serem lidas. Sejam rápidas locuções dentro das imagens ou relatos nas suas margens. Elas exprimem unicamente o apoio desse vórtice interior que constitui a escuta e a disponibilidade do diálogo. Talvez, por isso mesmo, se desenham as figuras dormentes, pacientes, por vezes hieráticas, e aparentemente passivas, onde cada

uma dialoga, sem interlocutores, com a diversidade ou a multiplicidade dos planos. Na maioria das vezes, permanecem isoladas, mudas e em silêncio. Aguardam. Estão ali, num limiar, enquanto *outro*, enquanto um outro ser: um ser *outro* ou uma outra possibilidade. Subitamente, irrompem em fuga ou “desaparecem” num episódio de luta. Assim, um homem dorme, deitado no chão, no interior do mirante da casa. Isola-se para que outras imagens possam existir: ao interpelar outras vistas da casa, da rua e do lugar. Afastamento essencial, segundo uma *distância* que é temporal, para que a *proximidade daquilo que pulsa*, como um combate, possa persistir e durar.

5.

Este prosaísmo de imagens vulgares, de vistas usuais, de hábitos e acontecimentos correntes suplicam o reencontro constante com a imbricação de diferentes ritmos e efeitos plásticos¹¹. Traços sobre traços: imagens raiadas. A trama é a da exposição autobiográfica de pequenos nada. E mesmo o que acontece – narrativamente – é *sem porquê*, como um disparo de espingarda que interrompe o silêncio da noite.

As consequências são desarmantes para nós que não sabemos – e este *não saber* é efectivo – como ligar a explosiva e exuberante relação de imagens. Como relacionar os ecos e as ressonâncias que constituem a disparidade de lugares, de figuras, e de acções, ora reportando-se a situações antigas ora a observações do

¹¹ Não existe uma filiação à *pop art*, seja por via do *cartoon* ou da BD mas, talvez, uma inversão de princípio quanto aos usos de meios populares, sendo que esta reinjecta o sentido de uma outra legibilidade das *histórias aos quadrinhos*.

presente. As linhas divergentes dos tempos idos e a possibilidade de novas inquietudes deslizam assim nos traços dos rostos actuais, mas também aparecem, quase apagadas, nos contornos das figuras e dos ambientes recriados. As imagens desta diversidade advêm, por um lado, de processos formativos, cuja abertura e incompletude denotam uma *resposta* genuinamente plástica, e, por outro, de mapeamentos figurativos em cujas reiteradas tomadas de posição se entrevê um *partido* crítico. Aquilo que se observa exprime-se primordialmente em manchas, texturas, cores, contornos – em atmosferas – e desdobra-se em emoções cénicas e manifestações de conflitos há muito silenciados. Por um lado, trata-se de “transcrições” memoriais, por outro, de metáforas de auto-conhecimento. Ou melhor, de evocações visuais e de saberes carregados, que se dividem entre expressões de apatia e de excitação.

As vinhetas desdobram-se então em fórmulas de humor negro, em ilustrações de sujeitos e de sujeições, mergulhadas em halos de cor, em manifestações de aparente domínio ou submissão. Numa minúscula escrita itinerante e rapsódica, a legibilidade das notações não vem apoiar a transparência ou o significado dos pequenos quadros, de cada quadro, antes concede-lhes a necessária mudez e opacidade. São por isso os sinais do desenho, e a expressão dos registos, uma decisiva paixão onde se recria o percurso da memória e o alerta inverosímil das ilusões. Pois é ali, na bruta aparição dos

traços – e sobreposição de tramas – de cor, que sobrevive a fantasia e, de modo preciso, a mão do desenhador.

6.

A variedade técnica e expressiva, ou a condição operativa do desenho, não repõe nenhuma *falta* evidente, nem aponta para qualquer conforto moral, antes exhibe uma exuberância de modos híbridos e um *choque de sensações*: um conflito imperceptível de tempos, de lugares, de relações de trabalho, de classe e de poder, que perfaz a justeza de uma luta. A “escassez de imagens” resulta pois, para nós, numa dádiva criativa de pequenos quadros que procuram redimir os esquecidos da grande história. Por isso, as atmosferas cerradas e indecifráveis dos desenhos, bem como a natureza dos minúsculos enquadramentos, não desarmam o enigma latente de figuras quase anónimas¹², ou sem nome, que nelas habitam.

A partir da carência documental e visual, que inquieta a indagação do desenhador¹³, os desenhos esforçam-se por extrair e combinar sinais modestos, embora memoráveis, de pessoas e de situações flagrantes. Assim, para além de qualquer sentimento nostálgico e reflexivo, procura-se, ao seguir os testemunhos e a memória dos familiares, a impressão viva de conflitos que pertencem a todos os tempos, lugares, indivíduos e comunidades.

Nas *histórias aos quadradinhos*, com ou

¹² Os retratos não são exatamente de pessoas anónimas mas referem-se a um anonimato mais genérico e extenso: o das pessoas comuns, fora do rol dos socialmente considerados “com nome”, e “memoráveis”.

¹³ Esta carência reporta-se, em especial, ao estatuto documental e social atribuído à fotografia.

sem falsos heroísmos, o trabalho da fantasia parece reivindicar o diálogo dos gestos e das acções triviais das pessoas comuns, mas também as linhas de um combate, de uma originária e bem presente luta, quotidiana, crítica, humorística e resistente.¹⁴



FIG. 3

É essa superlativa anterioridade do *comum*, e do passado que nos antecede e precede a todos, que irrompe precisamente no *agora* dos desenhos, seja a perspectiva da casa, o retrato, a postura das figuras ou a brevíssima narrativa. Encontramo-nos assim, diante dos efeitos caleidoscópicos das *imagens em falta*, perante os sobressaltos da memória e do esquecimento, como defronte a um exuberante desconcerto de intenções. Como se do passado se extraísse partes

solta, fragmentos, e, ainda práticas de desenho que transportam consigo a mesma centelha de emoções e reivindicações. Por isso, se o exercício da rememoração, do imaginário infantil, e a escuta do outro, nascido no ambiente familiar e afectivo, orienta o percurso e as etapas deste projecto, os desenhos produzem o efeito desviante – *desejante* –, labiríntico, e a permanente estranheza no espectador. Estes efeitos discordam de um sentido unívoco, já dado, adquirido pela ilustração ou pela suposta narratividade, para suscitar efectivamente a *emancipação*¹⁵ e a intenção crítica de escutar e dar a ver, de dizer e fazer.

7.

Neste projecto, aparentemente caótico, o autor apresenta diversos registos gráficos que resultaram das inúmeras conversas realizadas com as pessoas que testemunharam, viveram e recordam a antiga morada dos avós e dos pais: o palacete do Conde de Alto Mearim, outrora edificado em Leixões. Porém, neste projecto cremos que a morada actual é a da celebração do desenho: a da festa estética e cívica, na qual desenhar é um poder e uma disponibilidade de todos, e por isso, também, uma possibilidade de comunidade e partilha.

Muito para além de qualquer presunção artística, a imaginação figurativa torna-se pois um convite para entrever a

¹⁴ De acordo com uma linhagem de autores muito relevantes para Nuno Sousa, refira-se Denis Deprez, Anne Howeson, Richard McGuire, etc. Cf. N. Sousa (2017, pp. 164 e ss).

¹⁵ “A emancipação começa quando colocamos em questão a oposição entre ver e agir, quando compreendemos que as evidências que estruturam os modos do dizer, do ver e do fazer pertencem elas-mesmas à estrutura da dominação e da sujeição” Cf. J. Rancière (2008, p. 19).

complementaridade crítica e humorística de pequenas *estórias*. O fino humor negro que as preenche não dissimula a origem nem a proposta estética do desenhador a partir da qual se reacende o diálogo entre gerações, o conflito entre classes e as mais recentes relações de trabalho e subsistência.

Nos desenhos realizados, a restituição visual não completa nem resolve o que *falta* – ausência, desaparecimento, esquecimento – mas outrossim *instiga o desejo* – as figurações, as aparências, os vislumbres – por entre os lapsos e os vínculos que a condição crítica dos relatos produz. Na interpelação que suscitam, e no apelo autobiográfico que manifestamente inferem, os desenhos configuram o memorial de um encontro do visível com a sua instintiva necessidade ficcional. Replicam-se em diálogo. Trata-se pois de restituir, de devolver, mas *re-situando* o que outrora existiu, e persiste, pois o que conta não é, objectivamente, o ponto de partida documental nem qualquer ponto visionário de chegada, mas sim *deslocar*¹⁶ o que falta dando livre curso ao *aparecente*, segundo uma espécie de *pentimenti* permanente ou uma ténue “mudança de parecer”¹⁷.

Sim, *deslocar*, como quem diz *metaforizar* (e carregar, transportar), isto é, mover e

comover, tornando a potência figural do desenho (e das imagens) análoga ao acto de transpor (ou transformar) as emoções¹⁸. Carrega-se e transpõe-se assim o vector emocional, atraindo para si os traços sensíveis, aproximando as incertezas, os vestígios, as lacunas, a contradição dos tempos, as narrativas discordantes, o diálogo e a imaginação do presente. A metáfora permite, pois, criar a *distância* necessária para que nela coexista a tensão sensorial e o desprendimento intelectual, a função psicológico-cognitiva e a descarga emocional. Aby Warburg designa-a como *fórmula-pathos*¹⁹, enquanto forma recorrente de figuração que intermedeia o desejo e a contingência da experiência sensível, mostrando que a afectação recíproca entre forma e conteúdo exprime o movimento de uma contínua transformação e de uma paciente, silenciosa ou impulsiva, comoção.

Como contar uma *estória*, a *história esquecida*, a *história das pessoas comuns*? Como enunciar a *parábola e/ou a fábula* subjacente a todos nós? Como inscrever e manifestar no presente a *sobrevivência* de outros tempos? Para além dos habituais clichés, como reinventar a força da imaginação, o *devir-minoritário*, quase insignificante, *infra-ordinário*, *infra-ténue* do

¹⁶ Deslocar assinala esse transportar eficaz do tempo real das narrativas para o lugar ficcional das imagens, e vice-versa. O deslocamento é também um transporte comunicativo e estético, e a razão de ser do projecto editorial.

¹⁷ “*Pentimento*, mudança de parecer”, cf. M. Bismarck (2008, p. 46).

¹⁸ Sobre a metáfora e os dispositivos visuais, cf. Christopher D. Johnson (2011, pp. 61-65).

¹⁹ O termo *fórmula-pathos* de A. Warburg é analisado nas suas múltiplas conexões e polaridades em Salvatore Settis (2004, pp. 23-34).

imaginário sobrevivente?²⁰

8.

Como tiras ou segmentos de fita, as vinhetas e as folhas soltas incitam leituras sequenciais, embora suponham também súbitos cortes e interrupções. Os desenhos surgem integrados em séries, em pequenas sucessões de “quadros” e subsequentes remontagens. Um quadro prolonga-se, repete-se ou reitera-se no seguinte. Prossegue-se segundo uma lógica de encadeação. Segue-se o curso de dominantes expressivas, por excertos de cor ou de tonalidade. Prevalece uma difusão de breves trechos, como fracções ou decursos de temporalidades e atmosferas. As tiras intersectam-se e interpõem-se – na horizontal ou vertical – aparentemente sem nexos. Correm ziguezagueantes sem significação precisa. Cobrem-se as paredes e a mesa de exposição com mantos de imagens, quase como crostas ou escamas.

A natureza destas composições e enquadramentos, por vezes minúsculos, declaram o ensejo de descrever, de contar. Resgatam por isso a proximidade das palavras escritas. Estas conotam o que a figura ou paisagem denotam; fazem apelo àquilo que a representação sugere e permite imaginar. Desdobram ou recobrem o que se dota como acção ou atmosfera. Mas, talvez, o inverso seja igualmente preciso e mais justo. No rebordo dos desenhos a escrita

repercuta a oscilação e o desequilíbrio entre o instinto de imagem e a desejo de “restituição”. A dimensão dos desenhos justifica-o. São notações no exacto sentido da palavra; aberturas e limiares de uma legibilidade que, modestamente, procuram ganhar espessura, corporalidade.

São breves anotações que respondem a uma falta maior e mais difícil de encarar: não apenas a frase que evoca a pessoa, um acontecimento ou lugar, mas a partição de uma *origem* que, na imaginação do desenhador, e para nós espectadores, reparte *outras* moradas, de onde fruimos o saber de um percurso visual e dialogante. Nesse trajecto, o conteúdo dos textos e das imagens transformam-se numa genealogia de estranhas bifurcações. O motivo da indagação íntima e memorial do projecto exprime manifestamente esse jogo que, entregando-se à configuração do real e da memória – os retratos, a “reconstrução” da casa e da paisagem, os episódios decorridos –, gera situações absurdas e inexplicáveis, sem desfecho de fábula ou parábola.

O humor negro invade, por isso, a nossa percepção e o nosso desengano. Nada de heróico ou grandioso a revelar. Detalham-se apenas vislumbres, limiares escuros, luzes que alumiam a noite. A subtileza – por vezes, a crueza – dos traçados, das linhas e das manchas de cor, ergue-se de um fundo reminiscente ao mesmo

²⁰ Em 2012, Carlos Pinheiro e Nuno Sousa publicavam *Sobrevida*. O livro divide-se em dois momentos, “A Noite” e “O Dia”. “O Dia”, autoria de N. Sousa, regista sub-textualmente a crise social vivida logo após 2011. O relato visual retrata a paralisia do quotidiano, a perspectiva deprimida e sem futuro de várias gerações. A linha de fuga inscreve-se nas formas do deambular pela cidade; “passar o tempo”, escutar conversas anódinas, ver o jogo dos mais velhos. Cf. nota seguinte.

tempo *infra-ordinário* (Perec) e *infra-ténue* (Duchamp),²¹ ou seja, banal e absurdo, que convoca o murmúrio secreto da palavra, da sensação e do desafio humorístico. Retratos confrontam-se com desenhos de quase nada, plenos de *non-sense*. Contudo, não se entenda aqui o absurdo, ou o *non-sense*, com uma dimensão intencional ou uma resposta aos requisitos do *cartoon* ou da *banda desenhada*. Trata-se tão só de considerar o choque imaginal, ou melhor, a *alegoria do esquecimento* (“allegorie de l’oubli”)²² diante do que se desvela, ou, como diz Didi-Huberman, uma *fenomenologia do afloramento*, da aparição e da formação das imagens²³.

Diante da bifurcação originária que constitui o trabalho de rememoração, o que aparece e se desvanece do passado surge então figurado em afinações tonais e timbres de cor, cujos atributos decorrem de uma intensa coloração dos *modos melódico-expressivos*. Estes, como micro-percepções, como poalhas translúcidas ou véus, recobrem as fugazes e transitivas ficções. Exprimem a força *trans-aparecente*,

do que começa a aparecer e a transparecer na aparição. E através desse transiente resplendor – diáfano –, acolhem a *falta* e a consecutiva *falha* transformadas num exuberante diálogo de ténues imagens e emoções.

São, talvez, estas fórmulas *trans-aparecentes*, paradoxalmente densas e saturadas de desenho, o verso das possibilidades *infra-ténues* que singularizam o espaço comum das emoções.

²¹ O “*infra-ordinário*” de Georges Perec, que interroga o habitual, o trivial e o fútil, tem como vector correspondente o *infra-ténue*, o “*infimo*” ou “*infinitesimal*” (*infra-mince*) de Duchamp, enquanto dimensão sensível e intelectual do contacto imperceptível. “Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l’évident, le commun, l’ordinaire, le bruit de fond, l’habituel, comment en rendre compte, comment l’interroger, comment le décrire?” (Perec, 1989). “O possível é um *infra-ténue* / (...) O possível implicando o devir – a passagem de um ao outro tem lugar no *infra-ténue* / Alegoria sobre o esquecimento” Nota 1, (Duchamp, 1999, p. 21) (nossa tradução).

²² Já referida por Duchamp e diferentemente retomada por Derrida: “On dit, et c’est l’énigme, que près de l’oracle de Trophonios, en Béotie, deux sources étaient offertes aux consultants. Ils devaient boire à l’une comme à l’autre, à la source de mémoire et à la source de l’oubli. Et si Léthé nomme aussi l’allégorie de l’oubli, de la mort ou du sommeil, vous reconnaîtrez facilement dans Mnémosyne son autre, une figure de la vérité, autrement dite aletheia” (1988, p. 64).

²³ Trata-se também de uma questão de contacto e de tacto. Sobre a fenomenologia e a dialéctica do afloramento, cf. G. Didi-Huberman (2008, p. 282; pp. 278-298).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2005). *La Potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozzi.
- Bismarck, M. (2008). Pentimento ou o desenho abs-ceno ou o elogio do erro. 1ª parte. *Psiax*, nº 6, 1ª série, 2008.
- Brusatin, M. (1989). *Arte della meraviglia*. Turim: Einaudi.
- Derrida, J. (1988). *Mémoires. Pour Paul de Man*. Paris: Galilée.
- Duchamp, M. (1999). *Notes*. Paris: Flammarion.
- Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Minuit.
- Johnson, C. D. (2011). *Memory, Metaphor, and Warburg’s Atlas of images*. Ithaca: Cornell University Press.
- Perec, G. (1989). *L’infra-ordinaire*. Paris: Seuil.
- Pinheiro, C., & Sousa, N. (2012). *Sobrevida*, Porto: Imprensa Canalha.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur emancipé*. Paris: La Fabrique.
- Sousa, N. (2017). *Imagens em falta* (Tese de doutoramento). Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Settis, S. (2004). *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*. *Moderna*, VI, 2, 2004.

NOTA BIOGRÁFICA

Vitor Silva

Pintor e docente da FAUP desde 1987. Autor de *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do Desenho na Arte do século XVII* (Faup-publicações, 2004), *Aby Warburg 1866-1929, uma cartografia da história, da arte e da cultura* (Braço de Ferro, 2010) e *Henrique Pousão. Infância, Experiência e História do Desenho* (Dafne Editora, 2011).

Foi curador da exposição *Esperando o Sucesso, Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto. Tem orientado a sua investigação na área do desenho e imagem.

Co-editor da Revista *Psiax* e do Projecto Editorial *KKYM*, colecção *Imago/Ymago*. Actualmente é membro do Núcleo de Desenho do Instituto de Investigação em Artes, Design e Sociedade, I2ADS, da FBAUP. Expõe regularmente desde 2000 na Galeria Extérior, Porto.

vitorsilvacravo1@gmail.com

