

Desenho-acto

(Anotações sobre a obra de Teresa Gonçalves Lobo)

Teresa Gonçalves Lobo é uma artista cujo trabalho aparece e se deixa ver com alguma raridade. Não pertence, pois, e se assim se pode dizer, àquela outra ordem de visibilidade que domina parte da cena artística, em que certos artistas são seguidos de perto por sucessivas exposições que se vão organizando a par e passo do trabalho que desenvolvem, e que, desse modo, projectam o respectivo trabalho em zonas de reconhecimento rápido ou de aclamação garantida, com um eco mediático que os torna, quase imediatamente, apelativos para públicos alargados. Ao contrário, a sua, talvez por não seguir uma estratégia de mediação calculada, é antes uma obra que vive do sabor dos seus próprios impulsos internos e que, por causa disso, pede uma raridade de apresentação e se vem mostrando ao longo dos últimos anos com poucas exposições realizadas, mesmo se firmes e seguras de cada nova vez. Até porque a obra se caracteriza por uma laboração feita sob a luz de uma disciplina lenta, e lentamente elaborada, com longos períodos de meditação e de silêncio no interior do estúdio, onde toda ela nasce, recolhida.

Começou a obra sob o signo de um experimentalismo e mesmo de um automatismo ainda parentes, em certa medida, da *poesia visual* ou do concretismo, o que levou um notável artista, chegado da esfera surrealista, Raúl Pérez, a escrever, a respeito dela, que “são as primeiras letras e representações do mundo envolvente, o mar imenso, azul, os montes e vales da sua ilha (...) que, por acção do Espírito, se transformou noutra ilha, numa ilha ideal, habitada por seres luminosos e até por letras”, aludindo, desse modo incisivamente poético, à possibilidade de se forjar, nessa invenção da artista, uma secreta aliança entre a poesia e o desenho, em que ambos se dissolveriam enquanto categorias, ou mesmo como disciplinas expressivas, para dar lugar, em vez destas, a uma outra ordem de compreensão do próprio mundo.

A meu ver, porém, foi com a exposição intitulado *Zeichnungen* (2009) que a artista atingiu a apropriação plena da sua linguagem individualizada no desenho, quero dizer, uma forma própria, nascida de um renovado entendimento da possibilidade de constru-

ção da ideia de paisagem, mas sem figuração e, nomeadamente, do lugar do traço nessa mesma construção interior que partia, como referi, de *sugestões de paisagem*.

De facto, abstractas embora, as formas construtivas que então se propunham nesta obra, sugeriam, por vezes, linhas paisagísticas que o desenho depois alimentava como hipótese, para logo adiante se libertar em formas expansivas que, por sua vez, davam lugar a uma verdadeira explosão de linhas, múltiplas e descoincidentes entre si. E sobre estas ia-se estabelecendo, progressivamente, uma nova dialética entre manchas e linhas que fundia, no interior dos próprios desenhos, oposições clássicas entre a economia do desenho e a da pintura¹. Todavia, nestas séries, que rompiam, estendendo-o para uma nova dimensão, o que se começara em séries anteriores, o acontecimento principal consistia, creio, na capacidade, que cada vez mais se evidenciava, de estabelecer um novo programa plástico e construtivo sobre o qual sustentar o que viria adiante. A saber, a plena libertação da linha (ou do *traço*) como possibilidade de repensar a própria noção, agora expandida, de desenho. Pouco depois, escreveria eu próprio, a respeito dos seus desenhos, que sobre eles seria necessário “referir-me a uma situação plástica em que o desenho serve não tanto para reproduzir formas existentes, de que seria representação e notação mas, e pelo contrário, em que o desenhar se torna *acto* que se desprende de qualquer vínculo ao real para se elaborar como puro campo de experimentação (2011)”. Procurava então entender, neles, essa dimensão de nascimento do traço como forma quase automática do desenho a singularizar-se em forças, mais do que em formas. E, realmente, pelo menos desde essa referida exposição realizada em 2009, que esse sentido do desenho buscava constituir-se como um puro *acto*, isto é, como realização imediata de uma potência do próprio desenho, e antes mesmo que este fosse usado para figurar fosse o que fosse. Eram desenhos, por assim dizer, *a-representativos*, justamente na medida em que, prescindindo de qualquer referência ao representativo, se libertavam, através de uma espécie de automatismo, para a elaboração de um espaço aberto à imanência do próprio risco, do traço libertado de função, da procura do que se poderia designar como um campo de pura expressividade.

¹ - É conhecida a oposição primeiramente sugerida por Heinrich Wölfflin entre a forma clássica e a forma barroca e respectivas gramáticas a partir de uma essencial oposição entre linha e mancha.

Maria João Fernandes aludira, em 2007, a nomes da abstracção parisiense do pós-guerra, como Degottex, Hartung, Soulages, Michaux, como referências prováveis desse desejo de libertação dos signos em direção ao puro gesto, o que tinha a sua razão de ser, mas que, a meu ver, não encontra a verdadeira afinidade que o tempo acabou por revelar no trabalho da artista, por razões que procurarei esclarecer.

Creio, pelo meu lado, que à parte Hartung, que é decerto referência possível, a família mais próxima a que pertence T.G.L. não é essa, a do abstracionismo europeu do pós-Guerra, já que a vejo antes, no desenvolver e na continuidade da sua obra, mais próxima de um artista como Cy Twombly, cuja economia construtiva e depurada cedo se afastou do Expressionismo Abstracto nova-iorquino para se encaminhar, singularmente, para uma espécie de minimalismo *avant-la lettre*. Mesmo se realizado em telas e papéis.

O facto é que, nos artistas parisienses atrás referidos — tirando o caso extremo de Hartung que, sendo alemão, vem de uma outra esfera estética e, talvez, de outro propósito — o gesto impregnava a construção, mais ou menos sistemática, de espaços abstractos, se não mesmo de um acercamento ao *informalismo*. E, por isso mesmo, não deixava de se ligar, ainda, a um desejo de signo. Ou seja, por inevitabilidade, gerando o signo de alguma coisa, preso embora apenas a uma vontade formal de chegar à abstracção. Que, sendo conceito, se tornava, desse modo, no limite de um caminho e, como tal, forma de significação. Ora não creio que tal sentido da significação esteja nos desígnios da nossa artista, como talvez não tenha estado nos de Hartung. Neste último, vejo antes um desejo de libertação do gesto, no sentido de o tornar capaz de desestruturar toda a forma em busca de outro espaço, mesmo a que poderia conduzir a poéticas do *informalismo*.

No caso de Teresa G. Lobo, porém, não se trata, de todo, de buscar, ou sequer de ir ao encontro daquilo que seria vontade de uma qualquer forma abstracta ou, muito menos, de proceder à abertura de um encontro com a ordem do *informal*. Trata-se antes, creio, de centrar a procura sobre a economia do gesto, ou, melhor dito, sobre as energias ligadas ao próprio gesto, deixando, assim, em suspensão qualquer significação e abrindo o desenho às forças polarizadoras de tensão entre as dimensões do cheio e do vazio.

O que pretendo afirmar é que cada risco de TGL, cada sua aproximação ao desenho, busca apenas fortalecer-se nesse acto de riscar que, justamente por ser suspensivo de

qualquer significação ou sugestão, se dá assim a ver como pura *acção* cujo sentido é, justamente, o de dar a ver o que, no risco e no riscar, é já e apenas da ordem do *acto*. Como a própria artista escreveu num pequeno poema que prefaciava o catálogo da sua exposição na Galeria Ermida, em Lisboa (2013), “(...) cada risco, cada traço segue o seu caminho/São riscos, traços que saem de mim/Sem controle/Eu não controlo nada/Apenas risco”. O que é talvez o mais exacto que se disse.

Trata-se, portanto, de partir do desenho, em vez de ir *ao encontro* do desenho. Mas justamente suspendendo, desde essa partida, toda a possível intencionalidade que viesse pressupor o encontro de uma significação. O nosso *habitus* cultural (e mesmo visual), tal como gerado pelas relações concretas que estabelecemos para com o desenho, na sua aprendizagem tal como na sua produção corrente, ou mesmo até na sua observação, é sempre, e justamente, condicionado pelas dinâmicas de um movimento oposto ao da suspensão do significado que ela representa. Na nossa cultura, o desenho é, por isso mesmo, signo. Signo de alguma coisa que pode de algum modo identificar-se.

Quando, por exemplo, pedimos a uma criança que desenhe, sugerimos-lhe, normalmente, que desenhe uma dada coisa. E, se não lho pedimos desse modo, a criança rapidamente perguntará o que queremos que ela desenhe, já que desde cedo se associa o desenho a ser o desenho de alguma coisa em concreto. A mãe, um brinquedo, um animal ou uma planta, sobre cuja identificação fortalecemos um critério de apreciação do seu talento, das suas capacidades. O desenho haverá, portanto, de ser sempre *desenho de alguma coisa*. Do mesmo modo, quando diante de um qualquer desenho, seja ele de um artista ou mais simplesmente aquele, simplificado, que traçamos nós mesmos para ajudar a explicar qualquer coisa mais rapidamente (um mapa de chegada a um lugar, o esboço de uma casa ou de uma estante, a descrição diagramática, reduzida ao essencial, de um qualquer objeto, seja um combóio ou um circuito eléctrico) procuramos, quase sempre, encontrar nele, ainda que apenas no plano de uma sugestão, a alusão a qualquer forma reconhecível, se não mesmo a uma forma susceptível de encontrar no mundo natural: um maciço de árvores ou um bosque na berma de uma estrada, a curva que esta dá ao contornar uma colina, antes de chegar onde queremos indicar um qualquer destino.

É, então, o nosso próprio entendimento do desenho que está (e desde há muitos séculos) culturalmente preso a um conceito específico de desenho, cuja formação intrínseca, definidora, e mesmo cuja mais simples descrição, pressupõe justamente nele (em qualquer que ele seja), o ser sempre desenho de alguma coisa. Retrato, paisagem, animal, conjunto de objetos, mapa ou esquema reconhecível de uma dada coisa. Jamais tomamos o desenho em si mesmo. Os próprios surrealistas, que foram decerto os que mais longe levaram a tarefa de deixar ao desenho ser descritivo apenas de algumas presenças do onírico (de Max Ernst a Miró, de Victor Brauner a Cruzeiro Seixas, os exemplos seriam inúmeros) afastando-se assim do representativo de referência realista, jamais o levaram até um extremo propriamente *a-representativo*.

Ainda que não saibamos ao certo descrever o que neles vemos, apercebemo-nos, sempre, da presença de algumas figurações. Miró foi, nesse aspecto, talvez o que mais longe levou a possibilidade de desenhar apenas a própria invenção do desenhar, deixando em aberto a possibilidade de fazer desenhos de desenhos, afastando-os de qualquer significação.

Mas, de facto, o que TGL procura, incessantemente, e ao contrário dessa longa e respeitada tradição, é de uma outra ordem e, nisso, o seu desenho, o seu riscar anda em demanda de outro espaço e de outras intenções. Nele, procura-se um processo que desvincule o desenho de toda e qualquer representação, da notação e da referência às coisas que existem no real. O seu é, assim, um desenho em grande medida processual. Nasce, portanto, de um puro processo interno que só se dá a conhecer adiante. Processo em que a invenção do desenho coincide com a própria invenção do desenhar, isto é, com um desejo de ir ao encontro do surgimento do desenho, no seu estado nascente, ou seja, para além de toda a carga cultural que o desenho comporta normalmente.

Os desenhos, se assim podemos ainda chamar-lhes da artista, surgem, portanto, do acioar desse processo de nascimento incessante do desenho, da sua pulsão mais profunda, do que poderíamos chamar um *desejo do desenho*, e não do desenhado. Tudo, nele, é *acto*, realização de uma potência que se vai descobrindo nesse mesmo acto, entrega surda ao seu movimento interno, como se, a cada momento, reencontrasse o próprio início, mas jamais o seu fim. Esse reencontro incessante do início, em que se suspende todo o

fim, e que, ao suspender o fim, suspende igualmente o objectivo, o propósito, a medida e o próprio representativo, é justamente o que permite gerar um espaço *in-significante*, alheio, pois, a todo o significado.

Essa suspensão é, portanto, aquilo que abre para o que chamarei o *Vazio*, no sentido que lhe foi dado na pintura chinesa e que nos permanece misterioso. Como escreveu François Cheng, “o objecto que se propõe a pintura chinesa é o de criar um microcosmo ‘mais verdadeiro que a própria natureza’ (Tsong Ping): isto só se obtém graças à captação dos sopros vitais que animam o Universo; também o pintor procura captar as linhas internas das coisas, e fixar as relações que estas mantêm entre si, de onde a importância do traço. Mas essas linhas de força não podem incarnar-se senão sobre um fundo que é o vazio. É necessário portanto realizar o Vazio sobre a tela entre os elementos e no próprio traço.”²

A procura deste *vazio* — que se figura, aqui, como um encontro daquilo que seria da ordem de um *estado nascente do desenho*, em vez do que seria ir à procura de um seu propósito — é, justamente, o que dá aos desenhos de TGL a sua dimensão mais assertiva, mais surpreendente, e, ao mesmo tempo, mais exemplar, e singular. O seu desenho vive, pois, na tensão de se abrir a esse espaço suspenso que a energia do seu acto gera. A força do seu risco, a libertação de todas as suas forças (vitais), como referiu Cheng, nasce da necessidade de tropeçar nas linhas internas das coisas, em vez de se fixar nas próprias coisas, evidenciando, assim, relações intervalares entre as próprias coisas. Movimentos, gestos, intensidades, libertação de energias, testemunham da violência do traço, do riscar, no seu estado nascente. O *estado nascente* do próprio desenho naquilo que ele pode ser antes de toda a representação. Num processo análogo ao do balbuciar, ou ao do grito e do murmúrio que precede o dizer e a linguagem, o que esta, depois, quando articulada, significa como mensagem compreensível.

O desenho de TGL, buscando agora, para melhor o entendermos, uma analogia, está, assim, mais do lado do som do que do sentido, para lembrar brevemente essa iluminada oposição que era, para Paul Valéry, definidora do poema, como assentando numa perpétua hesitação entre som e sentido. Som, portanto, seguindo de perto os termos desta ana-

² - François Cheng, *Vide et plein*, Points, Gallimard, Paris, 1991.

logia, e como tal prévio ao sentido, mesmo se chega a anunciá-lo ou a antevê-lo, o propósito destes desenhos é, também, de facto, de ordem poética, como tudo quanto é nascente e que, todavia, pretende permanecer, mesmo assim, ligado ao acto inicial do nascer. Trata-se, portanto, de voltar ao próprio princípio do desenho, à sua *arkhé*, buscada no risco, no traço, no gesto que precede o signo e a significação.

Trata-se, pois, de caminhar junto ao abismo, num limiar que é prévio, como tal, a toda a significação, mas que, por se desenrolar diante dos nossos olhos, estimula em cada um de nós a percepção desse mesmo vazio. Poderíamos facilmente por isso imaginar estes desenhos guardados no interior de uma capela, já que eles abrem, quase sistematicamente, para um espaço que é da ordem da experiência religiosa, ao colocarem-nos diante do *vazio* e, graças a ele, desse acto de perpétuo nascimento. Tal como as tatuagens iniciáticas, ligadas às danças rituais de alguns povos em estado tribal, também estes desenhos de TGL preparam o nosso olhar à experiência de uma iniciação. Também eles tomam, desse modo, conta do nosso olhar, da nossa percepção, conduzindo-os progressivamente para um plano que parece ser anterior ao próprio visível, suspensivo do visível, e próximos como tal de uma qualquer origem.

A sua certeza, a sua surpreendente assertividade, a sua intensidade em suma, provêm de aí, dessa capacidade impressionante de não cederem jamais ao que seria da ordem de uma significação estrita, e de permanecerem, antes, do lado intangível desse incessante começo que referi. São *iniciáticos* precisamente porque relevam, ou procedem do que imaginamos como o *início*, colocando-nos numa espécie de comunicação directa com ele.

Contemplá-los permite-nos aceder não apenas ao movimento do nascer do desenho, como ao próprio nascer do gesto, e contemplar, próxima, a energia que o move, que o suscita ou que o reclama. Tal como em Cy Twombly, trata-se, nesta obra, de repor uma ordem antiga no mundo, anterior à sua organização, à sua cosmologia. Por isso Twombly trabalhava o mito. Eles parecem, nessa perspectiva, enfrentar o caos, lidar com ele, tocá-lo, quase, não tanto como oposição à ordem, ou ao cosmos, mas, pelo contrário, como o que se gera em direcção a um cosmos ainda por descobrir. Sondam-no, aproximam-no, esperam-no, antecipam-no, mas não o definem, justamente porque emergem

de uma linha caótica que não teme o enfrentamento dionisíaco das forças que precedem as formas.

Tal como acontece numa dança primordial, também neles assistimos a uma espécie de ritual de nascimento do desenho, ou seja, de uma ordem futura do desenho, mas permitindo-nos entender já não uma sua forma, mas justamente o *como se forma*. É essa metamorfose, operada no próprio processo de desenhar, que levou a artista a confessar já que, depois de desenhar, fica entregue a uma quase exaustão, uma vez que o próprio acto de desenhar reveste uma experiência de iniciação em que as forças do desenho requerem atravessar o corpo do que desenha, ligando-o, quase ritualmente, a uma outra experiência do próprio mundo. Nesse sentido poderia dizer-se que toda a obra de TGL nasce de uma experiência performativa, e que é precisamente isso que lhe dá a sua dimensão mais contemporânea. Com efeito, no seu caso o desenho nasce de uma acção do próprio corpo, e permanece como seu registo e acontecimento.

Todo o corpo se converte nele, todo o corpo se dá a ver através dele, desse registo intenso do gesto que risca sobre o papel e que assim deixa a sua marca e a sua presença, através desse gesto extremo de que nasce o desenho. O desenhar é, deste modo, experiência do mundo e do corpo, antes de ser registo de alguma coisa acontecendo fora dele. O nascer do desenho, feito aqui a partir de um acto de performance, assinala, deste modo, um outro *regime do desenho* (parente de Klein, em certa medida, e talvez de Pollock), em que se ritualiza o próprio acto de desenhar como lugar e espaço de um começo, de um início.

Um início diverso, um *acto de começar*, em que a relação com o desenho é, antes do mais, e prévia ao próprio olhar, uma relação com o corpo, com as suas acções e sensações. O desenho nasce, pois, da acção, mas, também, de uma espécie de batalha, em cada ocorrência, entre as suas intensidades e as suas sensações e a possibilidade de que estas se cheguem a metamorfosear em linhas, traços, registos de uma experiência intensíssima que é afinal, próxima da dança. O desenho torna-se, deste modo, experiência vital que percorre o corpo da artista.

E que, no momento da sua recepção, quando postos diante deles, nos permite num segundo momento aceder ao seu princípio criador, ou seja, à possibilidade de sermos con-

frontados com tais forças, tornando-nos assim, igualmente, capazes de nos abirmos a elas, o que vem desencadear em cada um de nós idêntica experiência da origem.

Da sua longínqua *arkhé*.

Bernardo Pinto de Almeida,

(Maio, 2021)