

Pedro A.H. Paixão 1.ª Iupara, 2020. Lápis de cor sobre papel/Colored pencil on paper, 103,2 x 75,4 cm. Cortesia do artista/Courtesy the artist

Catarina Rosendo

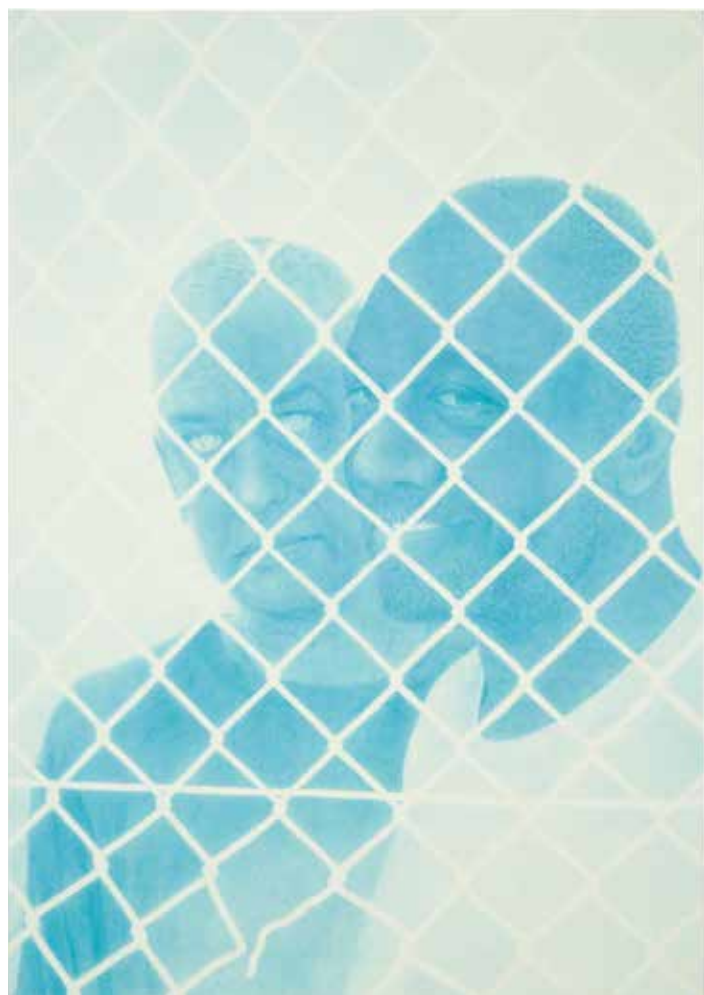
A abordagem ao desenho em Portugal, nos últimos anos, não pode ser feita sem o contributo de Pedro A.H. Paixão (Lobito, Angola, 1971). O artista elegeu o desenho como um lugar de investigação plástica e conceptual em articulação com *media* como o filme, o vídeo e a pintura, e com a leitura crítica da história e das teorias que o construíram como campo disciplinar a partir dos séculos XIII-XIV. Conhecidos pela sua intensidade monocromática (escarlate e, recentemente, azul turquesa e rosa oleandro), os seus desenhos activam gestos que fazem algo aparecer, ganhar significado e pôr-se em relação com outros gestos e coisas. Para este artista, o desenho é um meio privilegiado para a emergência de um pensamento que questiona a tradição ocidental das imagens, capaz de produzir “de-significações” e “re-significações” de memórias colectivas e pessoais, (re)propondo perspectivas esquecidas ou novas sobre a experiência e as suas percepções.

**Catarina Rosendo [CR]** O desenho é o grande protagonista do teu trabalho, mas, para além de estudares pintura e desenho no Ar.Co, em Lisboa, também estudaste filme e vídeo na School of The Art Institute of Chicago (SAIC). Que relação estabeleces entre o desenho e os filmes, vídeos e diaporamas que também fazem parte do teu trabalho?

**Pedro A.H. Paixão [PAHP]** No Ar.Co e na SAIC, entre 1995 e 1999, já tinha começado a explorar a prática do desenho através de outros *media*. O choque com a escola foi tal que criei em mim uma série de reservas em relação à ideia convencional de desenhar. Comecei a filmar-me a desenhar, lápis numa mão, câmara de filmar na outra, procurando integrar uma espécie de desfasamento e memória no que via através do

visor da câmara. Esses trabalhos eram provavelmente inspirados nas performances com *delays* em circuitos de vídeo, do Dan Graham, e permitiam-me interromper e ampliar a continuidade do acto de desenhar; e também revisitar, depois, o peculiar tempo contemplativo que o desenho comporta. Noutro trabalho em vídeo, de 1995, intitulado *À espera do que penso*, mostrei num monitor uma sequência de desenhos com tempos de exposição específicos. A forma aproximava-se do diaporama, mas aí explorava outros aspectos do desenho, ligados ainda às faculdades interiores e também à percepção.

Creio que esses trabalhos, realizados num contexto ainda escolar, interessavam-me para descobrir quais os mecanismos e meios ao meu dispor e, transversalmente, para entender o que era o desenho, mas



também o cinema; ambos através do vídeo. Sempre achei que o cinema é um lugar às escuras, onde as pessoas vão ouvir um segredo sussurrado. A minha ideia de desenho orientou-se por aí, como lugar propiciatório. O vídeo, em voga desde os anos setenta, mas renovado naqueles anos, foi o *medium* ideal que me permitiu explorar até hoje essa ideia. Os *Scenarios* e as *Histoires* de Jean-Luc Godard contribuíram para isto, assim como ter trabalhado, enquanto estudava na SAIC, num dos maiores arquivos de videoarte existentes, o Video Data Bank.

Com o passar dos anos, comecei a entender que o desenho diferia da ideia comum de trabalho “sobre papel” ou do conceito de “linha”, assim como o vê a museologia e a historiografia artística. Compreendi que o desenho era a “transparência” dos signos, um lugar adjacente às coisas que lhes oferecia uma certa disponibilidade. Permitia-lhes, sobretudo, serem (re)imaginadas e (re)pensadas. Bruce Nauman, por exemplo, depois de expor uma escultura em público voltava a desenhá-la, rompendo com a ideia de estudo preparatório. Percebi, sobretudo, que o desenho é uma espécie de “convívio” permanente com as coisas, um pensamento que se desenvolve de forma gráfica.

Creio, portanto, que a relação que entrevejo entre os diversos *media* que mencionaste está no facto de que todos contribuem, cada qual a seu modo, para o aparecimento desse lugar de convívio que é o desenho, uma dimensão adjacente à nossa existência, que nos permite contemplá-la.

**CR** É curiosa, a necessidade de mediação da câmara de vídeo para chegares à intimidade dos gestos e do significado do desenho. Gostava que falasses do modo como desenhavas, num estirador, praticamente na vertical, como se estivesses a pintar, e se isso é relevante para o teu trabalho. Percebe-se que os teus desenhos têm muito tempo, muita atenção lá dentro. Como é que relacionas esse tempo do fazer com os assuntos que trabalhas?

**PAHP** Até há cerca de sete anos desenhava com o papel estendido horizontalmente sobre uma mesa, onde também estudava. Mais tarde, talvez para corrigir a postura, comecei a trabalhar numa superfície inclinada, do tipo dos suportes para livros de grandes dimensões. Só depois passei a usar um estirador com o tampo quase vertical. Isto permitiu-me perceber a relação entre a escala da folha

e o local em que nos movemos. Se, até aí, tinha trabalhado com dimensões pequenas, quase miniaturais, essa relação com o espaço permitiu não só afastar-me da folha e visualizá-la enquanto trabalhava, mas consentiu também que esta se tornasse uma continuidade do espaço e da escala que a circundava.

Walter Benjamin reparou numa diferença entre pintura e desenho, observando que a primeira se faz na vertical e o segundo na horizontal. Mesmo que pensemos nas pinturas de tecto ou em Jackson Pollock, que trabalhava em telas estendidas no chão, para Benjamin a pintura acabava numa parede, enquanto os desenhos, que supostamente deveriam permanecer guardados em pastas ou gavetas, eram vistos no tampo de uma mesa, quando consultados. Mas isso são questões irrelevantes para mim, como as que possam existir entre a “linha” e a “mancha” ou no claro-escuro: são tentativas de definir a arte do desenho. Como o entendo, o desenho prescinde da arte, mas pode desenvolver-se com ela e foi isso o que me aconteceu. Actualmente, mesmo se uso materiais de desenho (do desenho enquanto arte), trabalho na tradição da pintura e do cinema, mas consciente de que a minha vocação é apenas a do desenho (e não a do desenho enquanto arte). É nele que se fundamenta o meu fazer.

Portanto, se os meus desenhos parecem ter muito tempo, muita atenção lá dentro, será porque eles nada têm que ver com as artes, mas sim com uma peculiar forma de convívio que se estabelece com algo e com o seu lugar. E sendo a espera um dos elementos imprescindíveis dessa convivência, criam-se estratégias para a acolher. Os fundos dos meus desenhos podem demorar semanas ou meses a fazer e isto permite-me oscilar entre acontecimentos figurativos e a contemplação do mistério que move o todo; uma oscilação que resolve também, na demora, as questões da composição geral. A pintura e o cinema — com as tradições históricas que comportam e que as unem — são apenas duas das artes que uso para lidar com esta larga temporalidade, a qual pode conter anos, décadas ou, até mesmo, pensando bem, milénios. Isto porque, mesmo quando estamos isolados, nunca trabalhamos a sós. Herda-se ou trabalha-se com o possível, em projectos iniciados antes de nós, mas também com o que descobrimos em falta ou com o que está por desenvolver.

**CR** A distinção entre “desenho” e “arte do desenho” relaciona-se com a distinção entre a prática do desenho e a sua “teórica”, para usar um termo teu? Na entrevista que a Cristina Robalo te fez, publicada pela Documenta, ela fala sobre o teu desenho produzir a “passagem de uma língua a outra: do fazer ao pensar”. Mencionaste o modo como o desenho elabora uma espécie de “transparência dos signos”, como se lhe coubesse um papel no processo de significação das coisas. As tuas investigações sobre a história e a teoria do desenho auxiliam-te na abordagem à prática (mesmo que não a tua em concreto) do desenho?

**PAHP** O uso da expressão “teórica do desenho” vem do escultor florentino Lorenzo Ghiberti. Ela permitiu-lhe defender que o artista não é simplesmente o executor de uma obra, mas quem a concebe e decide, porque detentor da ideia e do projecto. A ele e aos seus contemporâneos importava afirmar que se tratava de um processo obtido com estudo, com o uso do intelecto e com a aquisição e o exercício de uma ciência. Uma aceção ainda refém das instituições da escolástica medieval que separavam as artes *liberalis* das *mechanicae*. No entanto, o facto de Ghiberti ter realizado a porta Este do Baptistério de San Giovanni em Florença segundo um seu projecto pessoal, e ter sido reconhecido por isso, foi uma



conquista enorme, contribuindo para um culto, o dos artistas, como testemunha as *Vidas* de Giorgio Vasari, que dura até hoje.

A aceção de teoria a que eu me refiro e adoptei é anterior e de outra ordem, e é indissociável da prática do desenho. É menos ligada às “artes”. Talvez tenha que ver com o que Cennino Cennini dizia, meio século antes de Ghiberti, quando afirmava que quem pratica o desenho torna-se capaz de muito desenho dentro da sua cabeça. Tem que ver, sobretudo, com uma descrição que encontramos na *Vita Nova* de Dante Alighieri, quando recordava, em 1291, que, ao pensar na defunta amada, desenhava um anjo numa tabuinha de grafar. Talvez poucos se apercebam que *theorein* significa, em grego, uma forma intensificada de “ver” (*horein*), assim como significa “visão” (*théa*) e “deusa” (*theá*). Nas línguas modernas o termo que semanticamente está mais próximo do significado grego é “visitar” (do latim *video*, «vejo»), já que, etimologicamente, *theorein* correspondia a participar numa festa religiosa, consultar um oráculo, entreter-se — por meio de “visões” — com uma divindade ou, ainda, assistir a um espectáculo de teatro. *Theorós* era, para Ésquilo, o espectador. Como mencionei antes, ao pensar em desenho, recordo-me sempre de uma visita a um lugar às escuras, onde somos visitados por uma visão intensificada ou contemplamos um segredo sussurrado. Trata-se de perceber que espécie de lugar propiciatório é esse — o do desenho —, seja ele uma clareira ou uma caverna, uma sala de museu ou de cinema, um muro ou a parede de uma casa, uma folha em branco, uma tabuinha de grafar, o *atelier* de um artista ou a nossa interioridade.

Quanto referes a leitura da Cristina Robalo sobre a “passagem de uma língua a outra”, do fazer ao pensar, na realidade, não creio que se transita de uma para a outra, mas que fazer e pensar são indissociáveis. Talvez seja neste sentido que importa entender o que é a “transparência” dos signos, porque nela os processos de significação das coisas mais importantes são os que “de-significam”. O desenho não é uma forma de adquirir conhecimento através da observação e de grafemas, mas sim o lugar que torna as coisas desenháveis, possíveis, pensáveis em cada gesto gráfico. Por definição, a transparência não é somente o meio que permite que as cores sejam vistas, mas sobretudo que possam deixar de o ser e que nos possamos interrogar sobre

elas. Na ausência de luz, a cor chama-se escuridão. A escuridão é o nome das cores em potência, que contém todo o possível. De facto, o desenho é incolor e só adquire cor quando se associa a outra coisa, pintura ou película, revelada pela luz. Há nele uma guerra de (des)coloração do mundo, tudo é posto em causa.

Portanto, para mim o desenho não é uma arte. Apenas falamos do desenho como uma arte quando falamos de uma técnica ou conjunto de regras, transmissíveis entre gerações, a partir de uma retórica ou de um quadro restrito de preceitos e normas fundadas numa historicidade própria. A museologia organizou-se em torno disto. A “arte” do desenho nasce entre os séculos XIV e XV e assume o seu auge quando os desenhos são aceites como obra. Quando a historiografia moderna tentou entender o imenso legado de estudos e trabalhos por terminar, sobretudo de Leonardo da Vinci e Michelangelo, cunhou o termo “inacabado” (*non finito*) para legitimar o tipo de obra, por definição sempre acabada, que o desenho tinha passado a ser.

A ideia de desenho com que trabalho está para além desta narrativa. Para mim, o desenho não se define enquanto *medium*, suporte material, técnico ou lógico, nem se torna obra, mesmo que tenda para ou resista a ela. É atemporal, para além da história, das artes ou das técnicas. Não se aprende ou adquire, convive-se com ele. Chega e abandona-nos sem pré-aviso. É o lugar onde as coisas se tornam graficamente possíveis e pensáveis, mas também instáveis. Todos podemos desenhar com arte, como é óbvio para quem visita as gravuras de Foz Côa ou o departamento de desenho e gravura num museu, mas também sem ela, como acontece a quem grafa um S.O.S. na areia de uma praia deserta ou delinea um diagrama. Sobretudo, há o desenho na infância, isento de técnica. O desenho sempre se fez e fará, não importa a habilidade e os materiais. Está sempre à mão, imediato e económico, a tornar a (ir)realidade possível.

**CR** A ideia de transparência enquanto “de-significação” sugere-me noções ligadas à clareza projectiva, ao retirar complexidade não exactamente à coisa, mas à nossa percepção dela. Parece algo próximo da visão táctil e lembra-me uma frase tua, “Eu ia desenhando, respirando”. Como é que isso acontece em trabalhos como os apresentados em 2018 em Bruxelas? Um deles

Pedro A.H. Paixão *The Beak of the Oleander*, 2018, Lápis de cor sobre papel/  
Colored pencil on paper, 30,5 x 22,4 cm. Cortesia do artista/Courtesy the artist



mostra Luc Tuymans e Kerry James Marshall atrás de uma vedação, olhando-nos a nós, espectadores. São dois artistas que trabalham processos de re-significação das memórias colectivas, mas sem perder de vista os fundamentos subjectivos e individuais destas.

**PAHP** Os meus estudos pelos meandros da historiografia permitiram-me, entre outras coisas, conseguir separar a história do passado. Enquanto a história tende a fechar, o passado é sempre aberto, está aí com toda a sua indeterminação; é outro lugar do possível. Abre-nos tanto à expectativa, aos tais futuros-passados, como ao que poderia ter sido. A experiência que encontrei na convivência com o desenho é idêntica à que, contrariamente ao que seria de esperar, indetermina a história no passado; produz uma espécie de retrocesso. No desenho é-nos permitido recuar, hesitar sobre o que já estava determinado. Como se o “de” no de-senho fosse um privativo e não uma proveniência. Dá-se nele uma “de-significação” sem, contudo, perder de vista a forma do signo ou aquilo que aconteceu. Ao retirar determinação, o desenho pode restituir tudo ao possível.

Não creio que Luc Tuymans ou Kerry James Marshall se movam por aqui. Os seus trabalhos movem-se, dizes bem, no terreno da “re-significação”. É como se continuassem a produzir história, na tradição da representação, mas repropoando o que aconteceu sob novos critérios de significação, um pouco como a *nouvelle histoire* fez. A história da pintura, no aspecto da representação da hegemonia, é crucial para ambos, assim como a história do Ocidente, com as suas complexidades e nuances. A Marshall importa que a tradição da pintura europeia seja revista a partir da *Harlem Renaissance* e dos sucessivos movimentos revolucionários baseados no conceito de “negritude”, trazendo para primeiro plano o que antes estava na margem ou ausente. A Tuymans importa rever a hierarquia da presença, entre totalidade e detalhe, mas também repropor e tornar central o ponto de vista das margens. São trabalhos minuciosos, de reposicionamento perceptivo ou visual, reconfigurando o todo num novo quadro histórico e conceptual. Processos com um movimento diferente do meu.

No desenho que fiz deles, a vedação recorda a grelha de composição da pintura clássica, mas também os campos

dos refugiados. Não sabemos quem são os prisioneiros, se Marshall e Tuymans, se nós. Certo é que alguém cortou na rede uma abertura: há passagem. Há décadas que abro jornais e vejo imagens de pessoas em campos de permanência temporária, a maioria com estatuto jurídico incerto. De um momento para o outro, cidadãos comuns passam a migrantes ilegais, *sans papiers*. Em 2017, decidi começar um projecto sobre África em Lampedusa porque pensei que a situação dos migrantes na ilha e a sua situação geográfica simbolizavam uma entrada em retrocesso, talvez por estar ali a chamada Porta d’Europa. Lá, perguntei-me, muitas vezes, se alguma daquelas pessoas em trânsito era artista. Acho que, no meu íntimo, este desenho é dedicado a Osip Mandelstam, poeta que admiro e que morreu de fome e frio num campo de concentração, longe de casa. O desenho permite-nos imaginar como seria se, nos telejornais, quando se fala dos campos, aparecessem Tuymans ou Marshall do lado de dentro da vedação... Mas é importante não esquecer que, neste desenho, há uma fenda que grita pela abertura. Já no período homérico, o verbo *graphein* significava precisamente isto, “abrir uma fenda” na superfície, “cortar” e “ferir” com uma lança ou “entalhar” com um estilete, como atesta a *Iliada*.

**CR** Nestes trabalhos para a exposição *Tabou* na Irene Laub Gallery, em Bruxelas, e nos mais recentes para a exposição *Aurora* na Galeria 111, em Lisboa, abordas as tuas memórias pessoais numa interrogação sobre os recentes processos de reparação e restituição dos legados coloniais...

**PAHP** Em parte sim. Em *La lupara* — nome da arma usada pela máfia nos homicídios —, vemos uma senhora mestiça, contemplativa, sentada numa cadeira de estilo colonial, com uma caçadeira de canos serrados ao colo. A sua camisa tem os botões arrancados. Uma serpente, à qual ela permanece imperturbada, atravessa o seu corpo. Os dedos têm tatuado “Rhea Sylvia”, nome da mãe dos fundadores de Roma, e a arma tem inscrito “Larentia”, que foi quem os criou. Este desenho nasce da única fotografia que tenho da minha bisavó, mestiça e angolana. Esta imagem, que faz parte de um passado por transmitir, tabu na família, levou-me a interrogar os debates em curso, na altura, sobre a colonização, as resistências e as lutas nacionalistas

em África. Apercebi-me, no caso português, da complexidade do período que medeia a Conferência de Berlim (1884-85) e a instauração do Estado Novo (1933), coincidente com a ida do meu bisavô para Angola e a fundação da sua empresa agro-pecuária no Cuanza Sul. Até 2017, a minha leitura sobre o tráfico atlântico, os “feitos” ultramarinos e as lutas revolucionárias conducentes às independências africanas estava condicionada pelos manuais de história e muitas outras leituras. Mas ao encontrar, em arquivos familiares e públicos, documentos por estudar e pontos de vista ausentes da história oficial, comecei a aprofundar e entender o quanto em aberto estava ainda aquele passado.

Porém, no meu trabalho recente, tenho procurado retirar o juízo e a culpa ao espectador. Não para lhe negar a responsabilidade ou o sentido crítico, mas para lhe proporcionar a antecâmara que todos temos antes de nos exprimirmos. Existe uma intimidade com as coisas, que, mesmo sendo sagrada, não pertence à esfera da lei nem das obrigações. Ela abre no espectador uma dimensão contemplativa em que o passado está ainda em aberto, indeterminado, em que as imagens surgem, sem apontar dedos ou abrir tribunais, com todos os dilemas e mistérios que comportam, levando-nos a pensar no que poderia ter acontecido e no que, comparativamente, talvez possa tornar a acontecer.

**CR** Em 2017 introduziste nos teus desenhos um azul turquesa que, sendo quase o oposto cromático do vermelho que usaste durante tantos anos, consegue ter um surpreendente e semelhante nível de intensidade. Será isso um efeito da monocromia, para além da tal dilatação temporal? E porque foi em Lampedusa que tomaste a decisão de o usar?

**PAHP** Para mim, cada cor abre-nos a uma atmosfera particular e, no meu caso, cada grupo monocromático é uma espécie de único desenho. São como um filme, que difere do outro, e no qual cada trabalho corresponde a uma cena, mas sem sequência temporal que as ligue às outras. Os desenhos a vermelho, na realidade escarlate, permitiram-me abrir uma espécie de laboratório no interior de uma única cor. Ao contrário do preto e branco da fotografia e do cinema, que estranhamente parece uma continuidade da realidade, uma sua dimensão dramática, arcaica ou sombria, o monocromático tem outra influência psíqui-

ca na percepção da realidade, consoante a cor usada. Recordo-me de um prisioneiro político iraquiano que contava como Uday Hussein, o filho sádico de Saddam, torturava os detractores fechando-os durante dias num quarto todo pintado a vermelho, com o objectivo de os enlouquecer. Depois de uma década a trabalhar com esta cor posso afirmar que percebo isso.

Quando decidi ir a Lampedusa para começar um projecto sobre o Congo Belga — por estar a iniciar uma relação de trabalho com Bruxelas —, entendi que o escarlate seria a cor menos adequada para pensar sobre um continente devastado pela violência e prisioneiro dessa iconografia. Exausto também eu do escarlate, senti que o azul turquesa era a cor que me trazia paz, assim como abria o meu trabalho a uma dimensão onírica, propícia a rever aspectos da minha infância, ligados a memórias familiares e pessoais, mas também colectivas. Ao contrário do escarlate, onde as figuras surgiam do escuro dos fundos, no turquesa elas passaram a emergir da luz do branco da folha. Simultaneamente, nasceram desenhos a grafite, que, como no preto e branco do cinema *noir*, absorveram os aspectos mais atormentados e permitiram-me trabalhar, com maior leveza, nos grupos monocromáticos, cada qual já com uma atmosfera sensível específica.

Contudo, não há programa cromático. São grupos que surgem sem pré-aviso, como o que inclui *La lupara*, desenhado na cor rosa da flor do oleandro, um arbusto ornamental e tóxico. Um dia estava no terraço da casa onde passo parte do verão e reparei na sua intensidade. Precisava de encomendar lápis turquesa e decidi acrescentar uma caixa daquela cor. Nasceu assim o primeiro desenho, um polvo (inspirado num que vira naqueles dias, nos escolhos da ilha) de cujo bico nasce essa flor.