

Autotopografia – o desenho como metodologia vulnerável¹

Paulo Luís Almeida 

(Universidade do Porto – UP / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS, Porto, Portugal)

Mário Bismarck 

(Universidade do Porto – UP / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS, Porto, Portugal)

Silvia Simões 

(Universidade do Porto – UP / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS, Porto, Portugal)

Maria Catarina Silva 

(Universidade do Porto – UP / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS, Porto, Portugal)

RESUMO — Autotopografia – o desenho como metodologia vulnerável — Este artigo é uma revisão reflexiva sobre a autotopografia como metodologia vulnerável na investigação artística. Desenvolvido a partir do projeto “DRAWinU – Desenho Entre Fronteiras na Universidade”, a autotopografia explora o desenho como metodologia para uma investigação vulnerável, numa relação estreita com a escrita, o diálogo situado e a performance. O desenho é levado a cabo como uma prática de memória e um comportamento restaurado, a partir da experiência lembrada de um lugar e dos seus pontos de contacto com a memória coletiva. O mapa de relações construído por cada participante pode ser entendido como um fim em si mesmo, ou como guião para desdobramentos performativos.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho. Autotopografia. Memória. Metodologia de vulnerabilidade. Performance.

ABSTRACT — Autotopography – drawing as vulnerable methodology — This article is a reflexive review of autotopography as a methodology of vulnerability in artistic research. Developed within the project ‘DRAWinU - Drawing Across University Borders’, the workshop explores drawing as a methodology for vulnerable research in a close relationship with writing, situated dialogue and performance. Drawing is carried out as a practice of memory and restored behaviour based on the remembered experience of a place and its points of contact with collective memory. The map of relationships constructed by each participant can be understood as an end in itself or as a score for performative unfoldings.

KEYWORDS

Drawing. Autotopography. Memory. Methodology of vulnerability. Performance.

RESUMEN — Autotopografía – el dibujo como metodología vulnerable — Este artículo es una revisión reflexiva sobre la autotopografía como metodología de vulnerabilidad en la investigación artística. Desarrollado a partir del proyecto “DRAWinU – Dibujo Entre Fronteras en la Universidad”, la autotopografía explora el dibujo como metodología para una investigación vulnerable, articulado con la escritura, el diálogo situado y la performance. Como una práctica de memoria y un comportamiento restaurado, el dibujo relaciona la experiencia recordada de un lugar y sus puntos de contacto con la memoria colectiva. El mapa de relaciones construido por cada participante puede entenderse como un fin en sí mismo, o como guion para desarrollos performativos.

PALABRAS CLAVE

Dibujo. Autotopografía. Memoria. Metodología de vulnerabilidad. Performance.

Introdução

Este artigo parte de uma observação simples: com frequência, usamos os lugares para reconstituir histórias pessoais e sociais. A este exercício espacial da memória, pelo qual a identidade de uma pessoa se confunde com a representação de um lugar e o lugar com a representação da pessoa, designa-se de autotopografia (González, 1995, p. 133). O objetivo principal deste artigo é desenvolver a autotopografia como metodologia em situações de investigação vulnerável. A proposta é ensaiada a partir do projeto de investigação DRAWinU – Desenho Entre Fronteiras na Universidade², e foi realizada como prática imersiva no Encontro Internacional Arte/Educação, na Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, em dezembro de 2023. A cada participante foi pedido que recuperasse a memória do primeiro lugar de que se lembra, e a reconfigurasse numa representação híbrida onde as sensações, percepções, histórias individuais e coletivas se materializam enquanto desenho e escrita, num primeiro momento, e como performance e instalação numa fase posterior, evidenciando as experiências complexas que surgem da representação espacial da identidade.

Assumindo-se como uma revisão reflexiva desta prática imersiva, a primeira parte do artigo enquadra as noções de metodologia vulnerável e autotopografia na prática do desenho e aponta caminhos para o seu uso em situações de investigação, em particular quando envolvem ligações à memória autobiográfica, coletiva e histórica. A segunda parte expõe-se como ensaio visual e convite à participação, onde a experiência desenhada da autotopografia dá forma ao corpo e se torna visível como intra-ação, no sentido que Karen Barad (2007, p. 140) lhe atribui para qualificar a construção mútua da nossa capacidade de agir.

Nos espaços híbridos em que cruza práticas educativas, científicas e artísticas, o impacto do desenho não se limita à capacidade epistemológica para visualizar, modelizar ou compreender espacialmente conteúdos complexos. Na última década, o desenho tem sido resignificado como agência (Meskimmon &

Sawdon, 2016, p. 16), cujo propósito é conectar-nos, intervir e cuidar, uma forma relacional de ficar com o problema, como diria Donna Haraway. Ao abordarmos o desenho como agência, queremos focar-nos nas ligações entre quem desenha e o que está a ser desenhado como parte de um processo de conhecimento. Deste modo, centramo-nos na forma como os objectos e os sujeitos são constituídos nas suas relações mútuas através do desenho, a fim de transformar as formas de conhecer, observar, sentir e intervir no mundo. A agência do desenho confunde-se com o prazer da relação (Nancy, 2013, p. 67), no qual uma pessoa ganha consciência de si própria pela capacidade de afetar e ser reciprocamente afetada enquanto desenha. Nesta relação, quem desenha experiencia-se como alteração e alteridade.

Porque precisamos do desenho como metodologia vulnerável?

Desenhamos para dar uma forma exterior ao pensamento e conseguirmos lidar com as ideias fora de nós, como se fossem objetos que podemos analisar e transformar. Por esta razão, certos desenhos tendem a incluir elementos que não são perceções, tais como setas ou palavras (Tversky, 1999, p. 2). Esta característica fundamental – desenhar para pensar fora de nós – tende a obscurecer o outro lado da questão. Há alturas em que pensar torna as decisões mais difíceis; há situações que tornam o pensamento impossível, sobretudo quando intervêm lapsos de memória, bloqueios, receios, traumas ou desejos inconscientes (Luzar, 2022, p. 4). Quando ocorrem, estas situações mostram-nos que desenhamos também para lidar com o impensável. Faz-nos falta um verbo no extenso vocabulário do desenho para designar estas situações em que as vulnerabilidades ficam expostas: impensar. Desenhar para impensar é incorporar uma voz periférica e vulnerável num evento gráfico.

O interesse pela vulnerabilidade na investigação é intrínseco a várias disciplinas, da geografia ao desporto (Brice, 2023; McMahon et al., 2017), da ecologia e biologia à arte (Hou, 2022; Tzelepis, 2016), assim como aos contextos

em que a pessoa que investiga o faz a partir de uma situação vulnerável. Como problema, a vulnerabilidade reflete-se em situações de hipoperformance, em que o corpo falha ou não responde, na falta de representatividade e invisibilidade das vozes e corpos, na relação com espaços socialmente violentos e ambientalmente sensíveis ou na falta de controlo sobre as decisões que nos afetam. Em si, a vulnerabilidade é um conceito problemático porque é contextual e socialmente construído. Surge do resultado da interação entre características individuais – como género, idade, etnia, saúde ou sexualidade, que não refletem os discursos e os desígnios dominantes – e as condições ambientes como o desenraizamento, o desabrigo, o isolamento e a falta de acesso a recursos fundamentais, entre outros fatores que diminuem a capacidade de uma pessoa ou ecossistema se proteger (Lewis *et al*, 2023, p. 147). Por esta razão, associamos a vulnerabilidade a um traço contingente e accidental que deve ser primeiro reparado e depois abolido. Esta associação ocorre naturalmente porque tendemos a definir os corpos, numa tradição filosófica ocidental, como modalidades de poder: poder-fazer (liberdade), poder-não fazer (independência), não poder-fazer (impotência) e não poder-não fazer (obediência). Como modalidade, a vulnerabilidade é sentida como a condição negativa do poder (impotência ou obediência), numa relação entre termos simultaneamente recíprocos e mutuamente exclusivos, como Jekyll e Hyde, pelo qual um depende da existência do outro, ao mesmo tempo que se lhe opõe (Joronen & Rose, 2020). A vulnerabilidade não é, por isso, nunca o resultado de uma escolha, falta de resistência ou a ausência de poder, mas aquilo que Paul Harrison (2007, p. 425) designa de *des-poder*³, um neologismo que refere algo que incapacita, uma incompletude que abre brechas no poder e limita as suas capacidades.

Contudo, não podemos ver na vulnerabilidade apenas uma característica accidental de corpos fragilizados e sujeitos aos efeitos estruturais de um poder exterior. É uma característica dos corpos em geral. Judith Butler (2016) reconheceu isto mesmo quando argumentou que, ao redefinirmos a vulnerabilidade como uma exposição do corpo aos outros, ela torna-se parte do

sentido e da prática de uma resistência. Deste modo, a vulnerabilidade arrasta consigo uma nova possibilidade metodológica, sobretudo em situações que envolvem contingência e risco. Para além da susceptibilidade a danos exteriores (etimologicamente, o termo deriva de *vulnus*, ferida), qualifica ainda a abertura que facilita um encontro transformador (Brice, 2023, p.1). Este é o paradoxo: de modo a enfrentar situações de vulnerabilidade, é necessário cultivar as formas de vulnerabilidade que nos permitem reinventar modos de imaginação política e espaços de encontro transformadores. Esta dupla condição coloca-se ao processo investigativo de situações, grupos ou pessoas vulneráveis: investigar a vulnerabilidade implica tornar visível a vulnerabilidade de quem investiga.

Nos últimos anos, tem crescido o interesse pelo desenho em contextos de investigação vulnerável, feita nas margens da arte, da ciência e da sociedade, seja como método de observação, seja como meio para questionar as perceções e hábitos de pensamento próprios de quem investiga. Os argumentos a favor do uso do desenho como metodologia vulnerável não são novos. Decorrem quer da sua condição histórica de prática situada à margem dos meios e suportes culturalmente privilegiados, quer da intimidade dos seus materiais, quer da sua democraticidade. Desenho, o derradeiro meio democrático, é também um gesto que partilhamos em algum momento da nossa vida: um gesto que conecta. Como o etnógrafo e ilustrador Manuel João Ramos (2004, p. 137) argumenta, quando desenhamos criamos modos de interação que nos humanizam aos olhos de quem observamos. Por isso, o desenho pode ser, metafórica e metodologicamente, uma forma de pensar a ação humana e o seu contexto. Metaforicamente, refere Tim Ingold (2011, p. 221),

[...] é sobre a nossa compreensão das pessoas e outras coisas como que atraindo [*drawing together*] ou unindo as trajetórias da vida. Cada uma, podemos dizer, é um encontro [*togetherness*]. Metodologicamente, é sobre o potencial do desenho como forma de descrever as vidas que observamos e com as quais participamos, tanto em movimento quanto em repouso, no que às vezes é chamado de 'encontro etnográfico'.

Se pensarmos nos circuitos artísticos e culturais cujo impacto é medido pelo grau de inovação tecnológica a que recorrem, uma técnica ahistórica e subjetiva como o desenho é frequentemente usada por artistas marginalizadas como forma de resistência (Gotti, 2020, p. 44). E como refere Kelly Chorpening (2020, p. 344) a propósito do desenho de observação direta,

para artistas do século XXI, [o desenho é] um processo que [...] vai além das aparências para expor as dinâmicas de poder, tornar as pessoas marginalizadas visíveis e aumentar a consciência do impacto que a partilha massiva de imagens tem na cultural visual em geral.

A resignificação do desenho como prática vulnerável não escapa ao paradoxo da própria vulnerabilidade: historicamente, o desenho foi um instrumento de poder e posse simbólica de territórios e recursos, indissociável do olhar colonial da etnografia e cartografia (Brice, 2023, p.1). Mas ao mesmo tempo que o desenho moldava a representação dos territórios apropriados aos modelos estabelecidos pela lógica discursiva de um centro colonial (Quilley, 2012), também se tornava uma forma de descentrar o olhar pela sua capacidade de interrogar as aparências, a partir da consciência de que não há representações neutras e transparentes. Toda a representação é uma tomada de posição sobre aquilo que se representa. Metodologicamente, o desenho permite que a investigação se envolva simultaneamente com as dimensões proposicionais, performativas e emocionais dos processos perceptivos, sem que um modo de conhecimento se sobreponha ao outro (Brice, 2023, p. 6), ao mesmo tempo que pressiona noções tradicionais de cronologia, linearidade e causalidade (MacFarlane, 2020, p. 62). Nesta abertura da forma reside toda a sua vulnerabilidade, sobretudo quando envolve processos de observação. Os argumentos a favor do desenho de observação como método vulnerável têm sido desenvolvidos em função de disciplinas como a geografia (Brice, 2018; 2023), mas também no campo de práticas artísticas socialmente envolvidas. "Procurava uma forma de mostrar mais respeito com as pessoas que desenhava. [...] Decidi que o meu labor e cuidado na representação poderiam suscitar uma leitura mais empática e revelar o meu envolvimento pessoal com o

assunto", afirmou Andrea Bowers (2006, p. 51) a propósito dos seus desenhos demorados e meticulosos de mulheres migrantes em manifestações de protesto, isoladas sobre o fundo vazio do papel, numa analogia consciente entre o trabalho do desenho e o trabalho por elas realizado.

Vulnerabilidade, atos de memória e autotopografia

As situações anteriores referem casos em que o desenho potencia a atenção ao momento presente. Contudo, no quadro de uma metodologia vulnerável, devemos também considerar a sua ligação aos atos de memória, na forma como contrariam a atração irreprimível do esquecimento. A vulnerabilidade, não o devemos esquecer, é também medida pela suscetibilidade da história de alguém ou de uma comunidade ser esquecida. E, de facto, os desenhos que fazemos em resposta à observação direta são radicalmente distintos daqueles que fazemos como exercícios de memória. John Berger (2005, p. 47) assinalou esta diferença quando distinguiu três tipos de desenho: os desenhos que analisam e interrogam o visível no seu presente; os desenhos de imaginação que lidam com e comunicam ideias; e os desenhos de memória, que são recodificações do passado no tempo presente. Cada tipo de desenho reflete uma relação distinta com o tempo e requer uma resposta imaginativa particular.

Nas últimas décadas, os estudos da memória focaram-se na relação indissolúvel entre memória e esquecimento, assinalando os casos em que a memória é outro nome para esquecimento, e o esquecimento uma memória que decidimos ignorar (Huysen, 2022, p. 9). Este debate, que coloca o direito à memória no centro das preocupações sociais e artísticas, é também o debate entre a memória idealizada como nostalgia restauradora e a nostalgia reflexiva (Boym, 2001), e o ato da memória, termo usado pela artista colombiana Doris Salcedo para descrever os seus projetos em que os traços de uma história traumática se reconfiguram como instalações no presente. É neste contexto que as várias formas da arte da memória surgem, ligando os discursos do memorial e do

contramonumento à procura de estratégias discursivas para tornar visível a memória pessoal, geracional e social nas novas estruturas temporais. Vivemos um tempo convicto de que nada será esquecido com a presença ubíqua da internet e das bases de dados. Paradoxalmente, a rapidez com que os conteúdos são substituídos é vertiginosa, e o risco de não conseguirmos lembrar é cada vez mais provável numa cultura baseada num presente a curto prazo, e em modos de conhecimento sustentados em algoritmos atemporais alimentados por bases de dados (Huysen, 2022, p.156). O excesso do presente, recordava Alexander Kluge, é um assalto às outras formas de tempo, como a ancestralidade e o pensamento contrafactual que usamos para antecipar alternativas para o futuro. Por outro lado, as mudanças sociais do presente têm reequacionado as formas como os nossos diversos passados são codificados, alterados ou preservados para servir diferentes posicionamentos políticos. Há passados que se encolhem, enquanto outros se distendem com o tempo. O que está em jogo num ato de memória não é apenas o passado histórico, mas uma memória dissidente no presente que quebre os ciclos de vulnerabilidade e seja capaz de se opor à memória pré-fabricada em que assenta a nostalgia restauradora. A história, convém não esquecer, é a resposta à pergunta: quem quer que quem se lembre do quê e porquê? Esta pergunta não se compromete apenas com o conteúdo do que é lembrado. Igualmente importante é a forma como nos lembramos. E como sugere Svetlana Boym a propósito da nostalgia como emoção histórica, um ato de memória também pode ser uma criação poética, um mecanismo individual de sobrevivência, uma prática contracultural, um veneno e uma cura.

Muita atenção tem sido dada ao desenho como meio de memorização, um termo particularmente relevante em contextos de aprendizagem. Em que sentido podemos falar dele também como ato de memória? Sem o reduzir à reprodução visual de um evento passado, o desenho como ato de memória é o resultado da trajetória convergente de duas memórias: as representações que fazemos da história, meios e funções do desenho, e que são sempre culturalmente

determinadas; as memórias pessoais, nas suas interseções com as memórias locais de uma comunidade. A noção de autotopografia surge na sobreposição destas duas memórias: a autobiografia como memória de si e a topografia como a inscrição coletiva de um lugar.

Em “*Autotopographies*”, Jennifer González (1995, p. 133) recorreu ao termo autotopografia para designar o uso de objetos pessoais como se fossem arranjos sintagmáticos de signos físicos para representar espacialmente uma identidade, seja como altares domésticos, exposições privadas de memorabilia ou instalações artísticas. Na criação de uma autotopografia, os objetos autobiográficos tornam-se dispositivos protésicos que criam espaço para a memória e identidade. Assim como a autobiografia escrita é uma cadeia narrada de eventos pessoais, a autotopografia é uma forma de autorrepresentação, consciente ou inconsciente, que pode assumir múltiplas expressões no espaço, mais formais ou informais. Na forma como os objetos se dispõem espacialmente, reconfiguram-se as relações, os laços afetivos e os eventos passados. González refere ainda que construímos autotopografias não apenas como autorrepresentações espaciais, mas também para proteger identidades ameaçadas. Os objetos e os espaços funcionam como lugares de memória, “um apoio material à reivindicação de identidades específicas e contingentes que dependem de uma narrativa aberta, flexível e em mudança” (González, 1995, p. 140). Esta representação espacial da identidade é desenvolvida performativamente por Deirdre Heddon. Em “*Autobiography and Performance*” (Heddon, 2007), a autotopografia é usada para provocar representações que condensam autobiografia e lugar numa mesma entidade. Central a este argumento é o conceito de autobiografia como um espaço liminar em que a identidade é explorada e interrogada como uma performance de possibilidade, o que significa que não representamos apenas um evento passado, mas um corpo imaginado e uma identidade em construção. Enquanto visualização e escrita, a autotopografia refere-se a uma autobiografia, ao mesmo tempo que se afasta dela. É uma representação espacial, local e situacional de alguém e da sua

história (Bal, 2002). O termo comporta em si um exercício consciente de memória, através do qual uma pessoa cria uma identidade que confunde o sujeito com o lugar e o lugar com o sujeito.

Como desenho, a autotopografia decorre da identificação de uma narrativa pessoal com um lugar. É um ato criativo de observação, de interpretação e invenção, que envolve a memória voluntária e involuntária de factos pessoais numa relação estreita com objetos e lugares específicos. Enquanto dispositivo protésico, a representação desenhada do lugar torna-se a imagem projetada da nossa autobiografia através da materialidade do desenho, numa substituição mutuamente reflexiva entre a identidade de quem faz o desenho e de quem o vê. Qualquer um destes atos depende do lugar onde nos posicionamos, quando e para que fim. Mesmo como memória involuntária, a autotopografia insinua-se enquanto parte de projetos artísticos diversos e intencionalidades distintas.

Sílvia Simões usa o desenho para reconstituir a experiência de regresso à ilha do Fogo, em Cabo Verde, após a erupção do vulcão em 2014 (Figura 1). O impacto da catástrofe nas comunidades de Chã, situadas nas proximidades do vulcão, revela-se na forma como negritude da paisagem anula o referencial da perspectiva, que é uma forma de racionalizar o espaço e exercer sobre ele alguma forma de controlo. A experiência violenta do lugar, refere [nome e referência bibliográfica retiradas para revisão] provoca uma experiência de alteridade que de outra forma não aconteceria. O desenho é o meio encontrado para reestabelecer uma relação com o lugar, através da experiência matérica, reencenada na violência dos gestos e camadas sobrepostas de carvão.

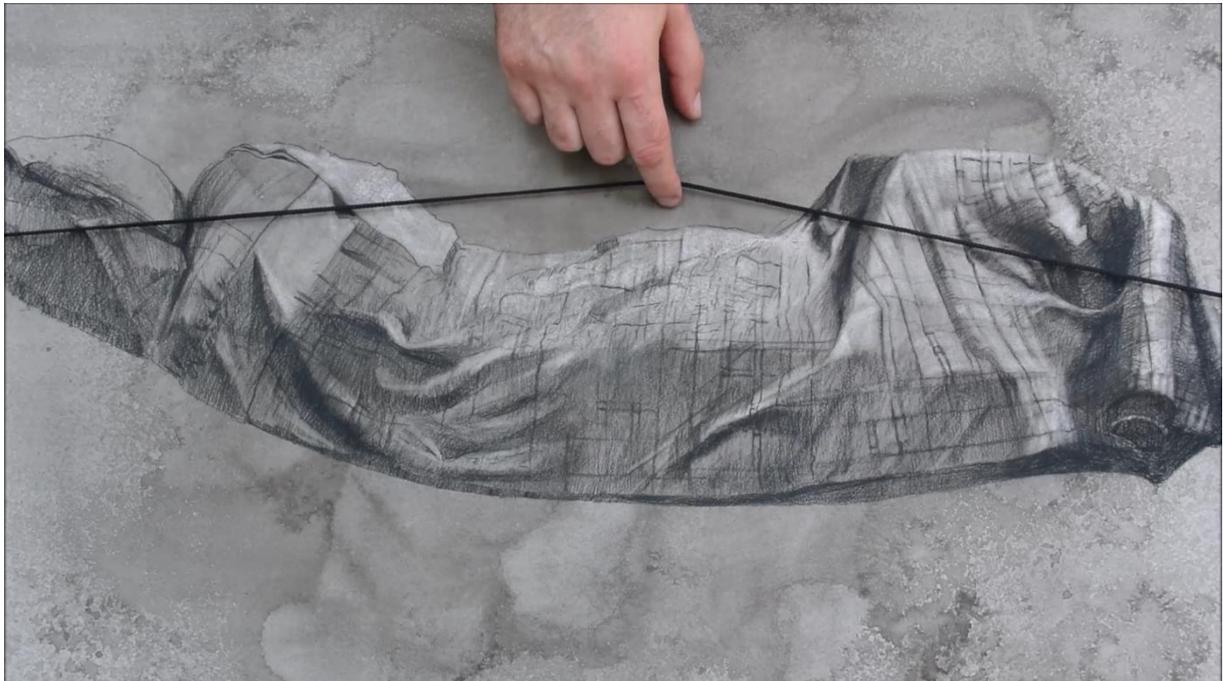
Figura 1 – Sílvia Simões, 2017. *Em torno de coisa nenhuma procuro o lugar comum* [Plumbagina, grafite e carvão sobre papel, 1450 x 2150 mm]



Fonte: Simões, Sílvia (2017). *Limites ao longo do caminho* [catálogo]. Porto: Sala 117 / I2ADS-FBAUP. ISBN 978-989-99880_1_9, p. 29

Em *Ilha-Cama* (Figura 2), Paulo Luís Almeida combina o desenho com micro performances da mão a partir da representação do quarto ocupado pelo seu pai, durante os anos em que viveu confinado à cama com a doença de Parkinson. O desenho da cama adota a representação de perfil usada nos livros de navegação do século XVIII, quando a única forma de identificar as ilhas era a sua configuração no horizonte, e não a posição objetivo no espaço. A metáfora entre ilha e cama decorre da experiência de Parkinson como uma experiência de isolamento causada pela perda de controlo sobre o corpo. Sobre o desenho, as mãos encenam um exercício de motricidade que relaciona a linha do horizonte com os testes clínicos de diagnóstico baseados em desenhos com linhas.

Figura 2 – Paulo Luís Almeida, 2019. *A Ilha-Cama* [Performance de mãos, fio sobre desenho]



Fonte: Arquivo de Paulo Luís Almeida.

Maria Catarina Silva recorre à manipulação de uma imagem apropriada de um álbum fotográfico para reconstituir a percepção de um lugar ligado à memória dos avós: o espaço em baixo de uma ramada (Figura 3). Este lugar é identificado pelas suas características mais intangíveis, como o jogo de brilhos que ocorre quando a luz atravessa as folhas e não dirige a nossa atenção para um objeto, mas torna-se ela própria visível enquanto objeto e espaço. O processo de trabalho consiste num redesenho da imagem original, acrescentando manchas e abrindo espaços vazios, no sentido de recuperar uma atmosfera espacial através da qual a recordação de alguém se torna presente como autotopografia.

Figura 3 – Maria Catarina Silva, 2013. *Parra* [pastel sobre fotocópia, 297 x 420 mm]



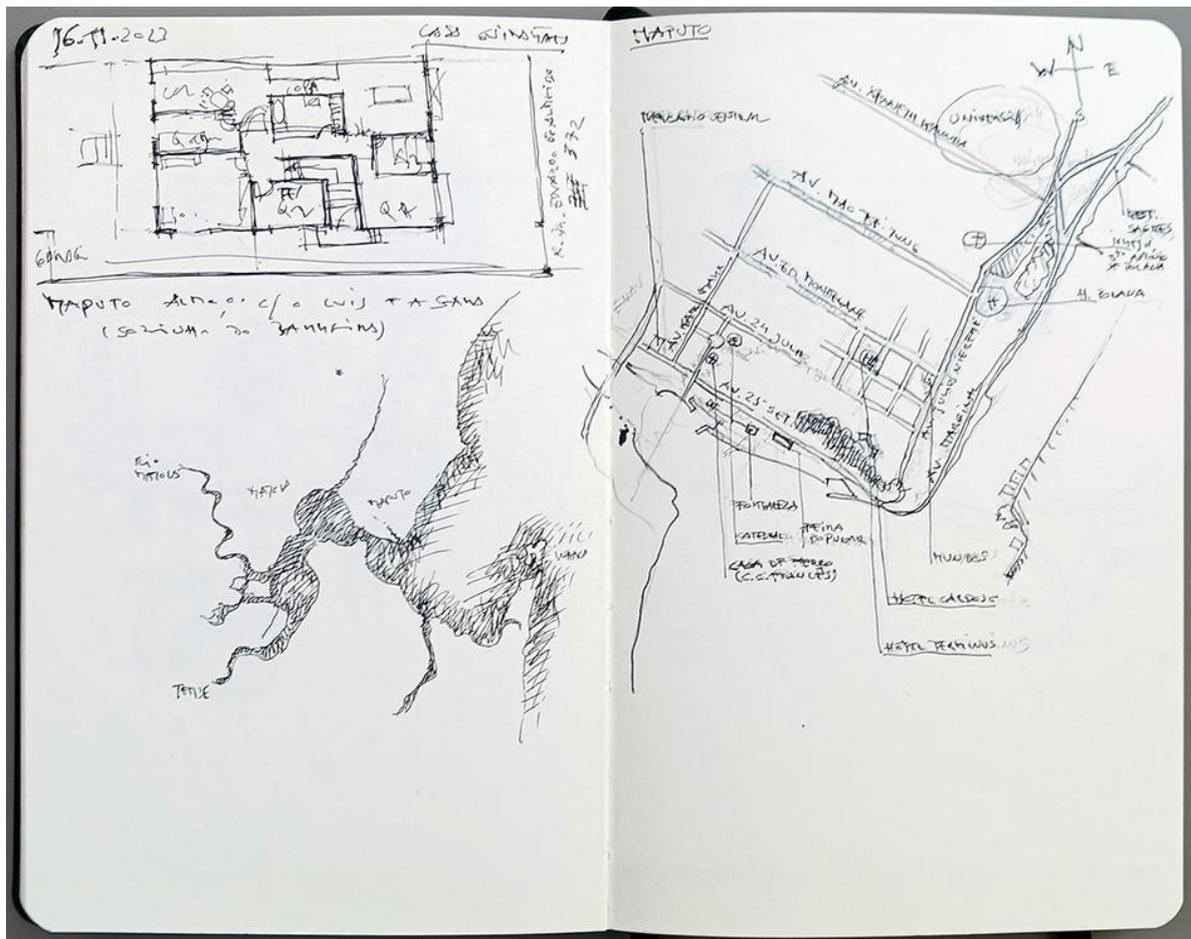
Fonte: Arquivo de Maria Catarina Silva.

Num exercício comparativo, Mário Bismarck desenha para justapor dois lugares geográfica e temporalmente distantes: a casa da infância em Guimarães, uma cidade no Norte de Portugal, representada na sua planta; e o mapa de uma zona de Maputo, Moçambique (Figura 4). Ambos os desenhos resultam de um esforço voluntário de memória, feito como exercício de conhecimento perante um lugar que se desconhece, e reconhecimento de outro lugar que não se quer esquecer. O recurso aos mapas não responde apenas a uma exigência de orientação no espaço, mas ao posicionamento de um sujeito perante uma narrativa que o espaço comporta. Não há, como sabemos, mapas neutros. Todos os mapas são formas de intervir no território.

Mais do que comunicar um lugar pela sua ilustração, estes quatro exemplos mostram diferentes modos pelos quais o desenho interroga os vínculos que

mantemos com os lugares, e como os usamos para inscrever diferentes narrativas da nossa própria biografia.

Figura 4 – Mário Bismarck, 16.11.2023. Planta da casa de Guimarães; planta da baía de Maputo; planta da zona central de Maputo [Caneta de gel em Diário Gráfico, 206 x 254 mm]



Fonte: Arquivo de Mário Bismarck.

Autotopografia e desenho – explorações numa prática imersiva

Em dezembro de 2023, realizamos uma prática imersiva em torno do desenho como autotopografia, no Instituto das Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, no âmbito do Encontro Internacional Arte/Educação, grupos de pesquisa enRede. Enquanto desenho, a autotopografia torna evidente o que Barbara Tversky (2019, p. 66) se refere como a quarta lei da cognição: a memória sobrepõe-se à percepção; é mais rápido encontrar informação na mente do que no

mundo. Queríamos testar as implicações da autotopografia enquanto prática de desenho, e se a poderíamos usar em situações vulneráveis em que a memória é o meio da investigação ou em que a percepção é condicionada. Foi a partir das relações complexas entre identidade, memória coletiva e topografia que concebemos uma oficina de desenho, escrita, diálogo situado e performance, tomando como ponto de partida a primeira recordação de um lugar: uma peça de mobiliário, um quarto, uma casa, uma rua, uma montanha. Tratou-se de uma experiência exploratória para testar as reações de cada participante a uma exposição vulnerável em que a identidade se confunde com a memória de um lugar. A proposta foi construída entre três vértices conceptuais: a noção de autotopografia de González (1995) e o seu desdobramento como performance de possibilidade (Heddon, 2007); a autotopografia como “método curioso”, proposto por Hill e Paris (2021, p. 68); e o desenho como metodologia de vulnerabilidade (Brice, 2023).

Conceber o desenho como um processo imersivo neste triângulo conceptual significa usá-lo simultaneamente como inscrição autobiográfica e como posicionamento crítico perante essa experiência. Para ativar esta inscrição, elaboramos um conjunto de proposições encadeadas como sugestões abertas para um evento gráfico e performativo, sob a forma de atos de fala, que foram sendo enunciados à medida que autotopografia se desenvolvia. Queríamos que este enunciado se aproximasse do espaço de realização poética que Yoko Ono designou de “instrutura”, um neologismo criado em *Grapefruit*, publicado em 1964 como livro de instruções de realização intangível e livre jogo associativo. O sentido da instrutura deriva do cruzamento de instrução e estrutura, e apresenta-se como “algo que emerge das instruções e, contudo, ainda não emergiu completamente – não de toda estrutura – nunca estruturado de todo [...] como uma igreja inacabada com o céu como teto” (Ono, 2000, p. 69). A instrutura, que é um ato de fala que se insinua como pedido ou convite, deixa em aberto a possibilidade de uma resposta ou a natureza dessa resposta, permitindo a cada participante trazer as suas razões para a autotopografia.

Sabemos também que a relação que cada pessoa tem com o desenho pode ser marcada por experiências e concepções muito diversas. Comparado com outras atividades que requerem a análise de imagens ou a imaginação do conteúdo, a atividade do desenho pode aumentar o esforço cognitivo de tal modo que excede a nossa capacidade de entender o conteúdo (Wu e Rau, 2019, p. 92). Por essa razão, e tendo por base os métodos curiosos de Hill e Paris (2021), desenho e escrita foram apresentados como meios entrelaçados para iniciar a autotopografia, um substituindo-se ao outro, sempre que a memória se visse condicionada nos seus atos.

Atos de fala (primeiro movimento)

1. Durante cinco minutos, desenha o primeiro lugar do qual tens uma memória concreta. Recorrendo a formas reconhecíveis ou abstratas, linhas, manchas e palavras, representa esse lugar com o maior detalhe possível, focando aspetos do seu ambiente, texturas, organização, escala, temperatura.
2. Recorrendo à linguagem escrita, escreve três frases ligadas à memória deste lugar: pode ser uma história que ali se passou, a lista das pessoas que ali viviam, espaços usados como esconderijos.
3. Representa três objetos de que te recordas neste lugar. Para além de cada objeto individualmente, descreve a posição relativa entre eles.
4. Recorrendo ao desenho e à escrita onomatopaica, descreve agora três sons intimamente ligados ao lugar: por exemplo o som da água a pingar na torneira, o barulho da máquina de lavar, o ranger do soalho, o bater da porta, a voz quente de alguém.
5. Os lugares são definidos por características intangíveis. Descreve três cheiros que associas ao lugar.
6. Que mudanças ocorrem entre a luz e a sombra? De que zonas escuras e iluminadas te lembras?
7. Quais são as canções que associas a este lugar?
8. Descreve, recorrendo a desenho, escrita ou uma combinação dos dois, um acontecimento histórico que tenha ocorrido durante o período da tua vivência nesse lugar. Esse acontecimento pode ser local ou global.

Formas do corpo (segundo movimento)

Revê agora toda a informação recolhida. Destaca as representações que mais te surpreenderam, e isola as formas e imagens com que mais te identificas.

Encontra uma forma de recriar, no espaço em que te encontras, algumas qualidades do lugar de que te lembras recorrendo à forma e movimento do corpo, objetos encontrados no espaço, mobiliário disponível, formas desenhadas, voz e outros sons. Essa recriação pode ser literal ou metafórica, por analogias e reencenações.

Usa alguns minutos para pensar na melhor forma de o fazer.

A tua resposta pode ser uma performance ou uma instalação improvisada.

Rolos de papel foram dispostos na mesa, de modo que o primeiro momento da autotopografia – o desenho de um mapa de si – se pudesse estender pelo espaço que cada participante considerasse necessário. Em todos os momentos, procuramos deixar claro que o objetivo não era um resultado artístico, mas uma experiência de vulnerabilidade e des-poder: qualquer resposta aos atos de fala que foram enunciados era válida; a ausência de resposta também. As autotopografias sucederam-se a partir de lugares diversos, ligados sobretudo a imagens e sensações da casa, sem que os desenhos fossem ilustrações de um lugar idealizado. Referências à rua e a espaços públicos partilhados também foram feitas por diferentes participantes. Imagens fragmentadas em ilustrações, pictogramas e diagramas entrecruzavam-se com fragmentos de textos, com gestos icônicos, metafóricos, deícticos e batimentos. O que as palavras não conseguiam descrever era representado pelo desenho; onde a imagem e a escrita falhavam, eram substituídas por deícticos e batimentos (Figura 5).

Figura 5 – Autotopografias. Detalhes do primeiro momento da prática imersiva. Instituto das Artes, UNESP, São Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

No final do primeiro momento, a abordagem à autotopografia gerou um mapa de relações, memórias e “impensamentos”, construído por cada participante num pacto com a sua própria biografia. A memória enraíza-se nas coisas concretas, em espaços, gestos, imagens e objetos; a história, por seu turno, liga-se estritamente a continuidades temporais, às progressões e relações entre as coisas, lembrava Pierre Nora em "*Os lugares da Memória*". Como o lugar material da memória, o desenho cria um vínculo entre a particularidade concreta do presente e a aparente imaterialidade de um passado ainda restringido à experiência de cada participante. Esta é a fatalidade da linguagem: aquilo que foi experienciado por nós não pode ser integralmente transferido como tal para outra pessoa. E, no entanto, como Paul Ricoeur demonstrou, algo de nós passa. Algo se transfere de uma vida para outra. Não a experiência como ela foi vivida, mas o seu sentido. A experiência vivida mantém-se privada; o seu sentido é partilhado como vivência coletiva (Ricoeur, 2013, p. 16).

Figura 6 – Autotopografias: desdobramentos performativos #1. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, UNESP, São Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

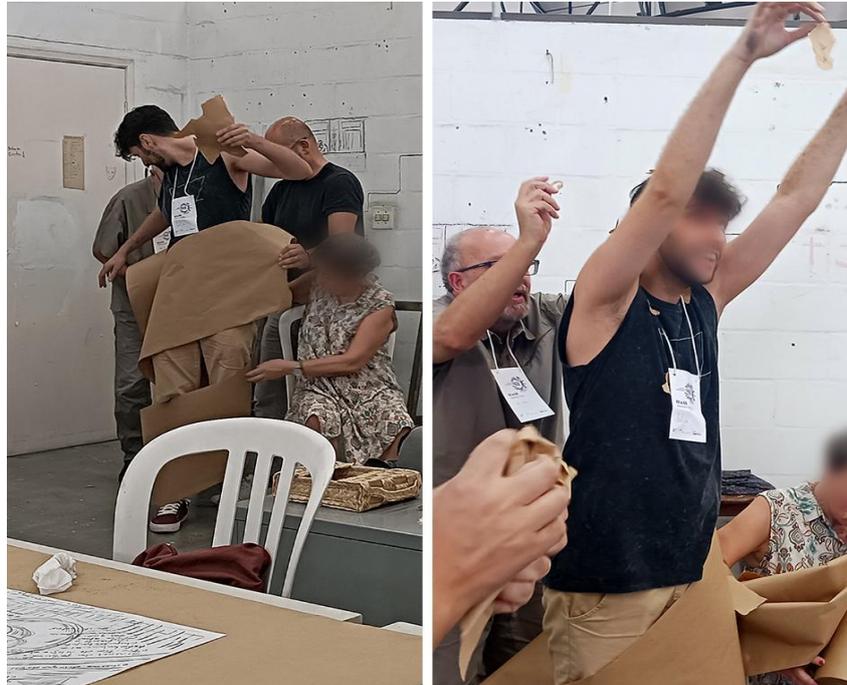
Desdobramentos performativos

Quando desenhamos, não damos forma apenas a uma imagem, percepção ou ideia. Do mesmo modo que ocorre com um ato de fala, ao desenhar criamos outras direções de ajuste com o mundo. Já não é só o desenho que se ajusta ao mundo, presente ou passado. É também o mundo que se ajusta ao desenho. A interação entre as imagens presentes e a recordação de imagens passadas é essencial para os processos de pensamento, mas também o é para o processo de imaginação necessário para antecipar consequências (Damásio, 2018, p. 41). As imagens recordadas, refere Damásio, são ainda essenciais para a construção de narrativas. A mesma narrativa, com os mesmos protagonistas, o mesmo lugar e acontecimentos, leva a interpretações diferentes dependendo da ordem com que objetos e ações são introduzidos no nosso discurso.

O segundo momento da autotopografia foi levado a cabo como reencenação, através da qual a memória desenhada do lugar interfere no espaço partilhado da sala onde nos encontrávamos, alterando-o como um processo contínuo e iterativo (figuras 6 a 13). Cada participante foi convidado a explorar uma outra dimensão da autotopografia, transformando as notas iniciais do desenho-escrita num guião capaz de provocar um rearranjo de objetos no espaço ou ativar uma performance de possibilidade. Recorrendo aos materiais e equipamentos disponíveis, à voz e à forma dos corpos, as experiências passadas do lugar ganharam novas materialidades no presente, ainda que momentâneas, como heterotopias. Objetos encontrados na sala como tábuas, tecidos, vidros, cartões, cadeiras ou tubos tornaram-se incentivos para a memória se fazer presente, acolhendo as qualidades, sensações e percepções do lugar que o desenho identificou. São suplementos, objetos materiais que acumulam, diferem e deslocam o que realmente aconteceu. O pacto autobiográfico, com que a autotopografia nos vincula a um lugar, tornou-se um pacto autobiográfico entre todos os participantes, uma intra-ação. A noção de intra-ação, em contraste com o termo interação, não pressupõe uma existência prévia dos termos de uma relação. Ao invés,

cada um dos termos surge e define-se através da relação (Barad, 2007, p. 141): a minha história passa a ser a tua história porque nos vinculamos ao mesmo lugar.

Figura 7 – Autotopografias: desdobramentos performativos #2. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, UNESP, São Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

Figura 8 – Autotopografias: desdobramentos performativos #3. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, Unesp, S. Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

Desta forma, Karen Barad redefine a capacidade de agir não como uma propriedade intrínseca a cada indivíduo, mas como uma agência que ocorre enquanto parte de uma relação com os outros (humanos e mais que-humanos), com a matéria ou o lugar. Não podemos pensar a autotopografia, na sua condição de escrita-desenho e nos seus desdobramentos performativos, fora desta noção de intra-acção, uma co-agência entre o corpo, os objetos e espaços através da qual as vulnerabilidades se tornam visíveis e, nessa visibilidade, encontram a sua forma de resistência (Brice, 2023, p.5). Esconder-se, atravessar, aninhar, escutar, empurrar, tocar: em cada uma das ações e gestos, realizados como suplementos das autotopografias, há uma colagem de tempos comprimidos que, como o desenho, questiona noções normalizadas de cronologia, linearidade e causalidade.

Figura 9 – Autotopografias: desdobramentos performativos #4. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, Unesp, S. Paulo, dezembro de 2023



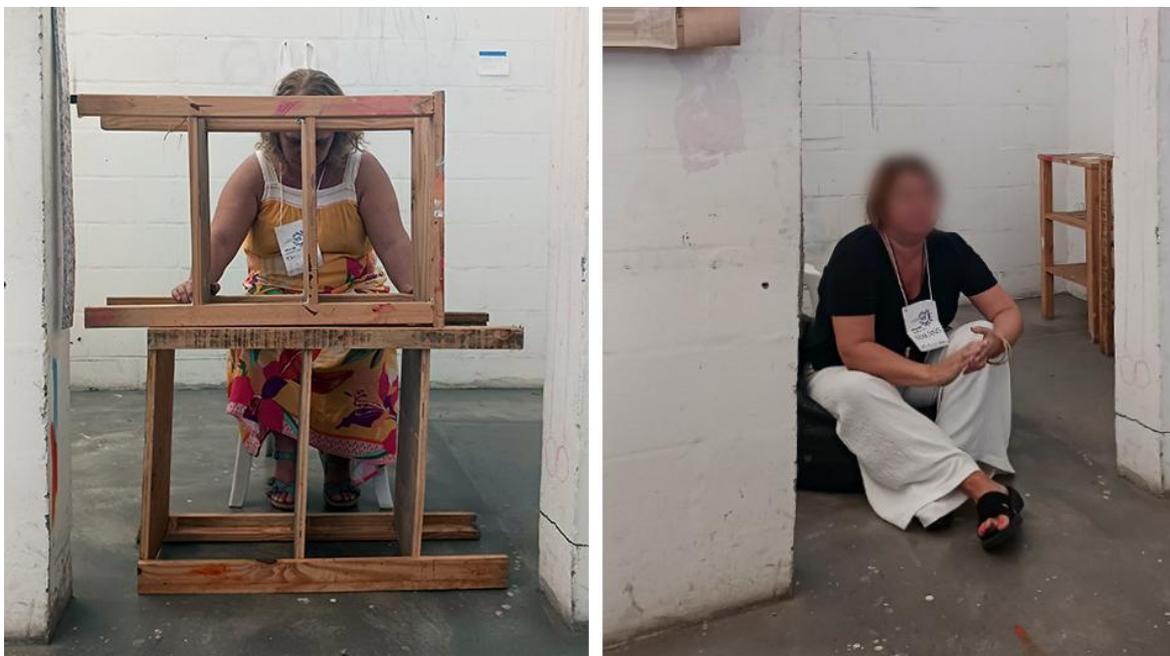
Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

Figura 10 – Autotopografias: desdobramentos performativos #5. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, Unesp, S. Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

Figura 11 – Autotopografias: desdobramentos performativos #6. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, Unesp, S. Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

Figura 12 – Autotopografias: desdobramentos performativos #7. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, Unesp, S. Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU (2023).

Conclusão

Nas suas diversas aceções, a autotopografia é usada para compreender de que forma objetos autobiográficos como fotografias, recordações de viagem e instalações de objetos domésticos e familiares são organizados como representações espaciais da identidade. É também uma forma de inscrição, pelo qual criamos uma entidade indecisa entre a memória do corpo e o lugar, criando um espaço onde a memória se materializa e a identidade pode ser construída. Nas autotopografias, o mundo material é convocado para apresentar um mapa físico, ainda que fragmentado, da memória, da história e das crenças que definem a nossa identidade, influenciando assim o que deve ser lembrado, mas também o que deve ser esquecido.

Ao longo deste artigo, procuramos mostrar que os princípios cognitivos ligados à produção de conhecimento, e que também envolvem a memória – seleção, organização e reintegração – aplicam-se à autotopografia nas suas diversas formas

e expressões. Há uma agência e autodeterminação que se revela na decisão sobre quais as histórias que devem ser contadas e como devem ser contadas. E isto é também evidente quando consideramos o potencial do desenho como método na investigação das vulnerabilidades dos corpos e suas relações com os lugares da memória. Como autotopografia, o desenho não é apenas um meio de investigação sensível e autobiográfica do lugar e, por contiguidade, da identidade pessoal em relação a uma comunidade ou geografia. A revelação de comportamentos e ideias que normalmente se mantêm privados e pessoais, é um modo de vulnerabilidade que o desenho partilha com outros métodos de outras disciplinas. Mas ao articular modos cognitivos distintos como a percepção, a propriocepção e a interocepção com o pensamento, o desenho põe em causa, como des-poder, modelos estabelecidos de conhecimento. O que esta prática imersiva nos mostrou foi uma outra forma de conhecimento, a que Mark Johnson (2011, p.147) se referia como “a transformação inteligente da experiência”, por contraste com a ideia de conhecimento como um corpo fixo de proposições que pode ser reproduzido. As autotopografias, como os desenhos, não reproduzem as sensações, relações de poder e vulnerabilidades dos lugares. Nas suas iterações, transformam-nas e transformam-nos.

Figura 13 – Autotopografias: desdobramentos performativos #8. Detalhes do segundo momento da prática imersiva. Instituto das Artes, Unesp, S. Paulo, dezembro de 2023



Fonte: Arquivo DRAWinU.

Notas

- ¹ A investigação que deu origem a este artigo e à apresentação da prática imersiva no Instituto das Artes da Unesp, S. Paulo, foi possível graças ao financiamento concedido pela Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto DRAWinU – Drawing Across University Borders <https://doi.org/10.54499/PTDC/ART-OUT/3560/2021>. Sobre o projeto DRAWinU: <https://drawinu.fba.up.pt/>.
- ² DRAWinU é um projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/ART-OUT/3560/2021) para estudar o uso do desenho em áreas CTEM (Ciência, Tecnologia, Engenharia e Matemática) da Universidade do Porto, desenvolver novas abordagens para sua aplicação ao ensino e investigação científica e explorar o retorno deste estudo em novas metodologias de investigação artística. O projeto está sediado no i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- ³ N.T. “Un-power”, no original.

Referências

- ALMEIDA, Paulo Luís; BISMARCK, Mário; SIMÕES, Sílvia (2022). The Violence of Space: A Drawing-Based Approach to Violence between Body and Site. *Parse Journal*. Issue 15 - Violence: Materiality. Autumn 2022. The University of Gothenburg & Platform for Artistic Research Sweden. Disponível em: <https://parsejournal.com/article/the-violence-of-space/>
- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- BOWERS, Andrea; JOO, Eungie. DIY School: Andrea Bowers and Eungie Joo in Conversation. In: BUTLER, Cornelia; JOO, Eungie; LECLERE, Mary (Eds.). *Nothing is Neutral: Andrea Bowers*, CalArts/REDCAT, 2006.
- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001.
- BRICE, Sage. Critical observational drawing in geography: Towards a methodology for ‘vulnerable’ research. *Progress in Human Geography*, 1(0), pp. 1–18, outubro 2023, DOI: 10.1177/03091325231208899.
- BRICE, Sage. Situating skill: contemporary observational drawing as a spatial method in geographical research. *Cultural Geographies*, 25(1), pp. 135-158, janeiro 2018. DOI: 10.1177/1474474017702513
- BUTLER, Judith. Rethinking vulnerability and resistance. In: BUTLER, Judith, GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (Eds). *Vulnerability in Resistance*, Duke University Press, 2016.
- CHORPENING, Kelly. Drawing from Life and the Twenty-first Century Art School. In: CHORPENING, Kelly; FORTNUM, Rebecca (eds). *A Companion to Contemporary Drawing*, Wiley Blackwell, 2020.
- DAMÁSIO, António (2018). A Estranha Ordem das Coisas, Círculo de Leitores.
- GONZÁLEZ, Jennifer A. Autotopographies. In: BRAHM, Gabriel Jr.; DRISCOLL, Mark. *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*, Westview Press, 1995.
- GOTTI, Sofia. A State of Alert: The Politics of Eroticism in South American Drawing. In: CHORPENING, Kelly; FORTNUM, Rebecca (eds). *A Companion to Contemporary Drawing*, Wiley Blackwell, 2020.

HARRISON, Paul. Corporeal remains: vulnerability, proximity, and living on after the end of the world. *Environment and Planning A*, 40(2), pp. 423-445, Agosto 2007. DOI:10.1068/a391

HEDDON, Deirdre. *Autobiography and Performance: Performing Selves*, Bloomsbury Publishing, 2007.

HILL, Leslie; PARIS, Helen. *Curious Methods: Devising Theatre & Performance*. Intellect, 2021.

HOU, Kang *et al.* A new perspective on ecological vulnerability and its transformation mechanisms. *Ecosystem Health and Sustainability*, 8(1), Setembro 2022. DOI: 10.1080/20964129.2022.2115403.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, 2011.

JOHNSON, Mark. Embodied Knowing Through Art. In: BIGGS, Michael; KARLSSON, Henrik (2010). *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge.

JORONEN, Mikko; ROSE, Mitch. Vulnerability and its politics: precarity and the woundedness of power. *Progress in Human Geography*, 45(6), pp. 1402–1418, 2020. DOI: 10.1177/0309132520973444.

LEWIS, Clifford *et al.* Methodologies for researching marginalised and/or potentially vulnerable groups. *International Journal of Market Research*, 65 (2-3), pp. 147-154, Março 2023. DOI: 10.1177/14707853231155238

LUZAR, Robert. Drawing and Performativity. *Drawing: Research, Theory, Practice*, 7(1), pp. 3 – 15, Abril 2022. https://doi.org/10.1386/dntp_00076_2.

MACFARLANE, Kate. Graphic Witness. In: CHORPENING, Kelly; FORTNUM, Rebecca (eds). *A Companion to Contemporary Drawing*, Wiley Blackwell, 2020.

MCMAHON, Jenny.; MACDONALD, Abbey; OWTON, Helen. A/r/tographic inquiry in sport and exercise research: a pilot study examining methodology versatility, feasibility and participatory opportunities. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*. 9(4), pp. 403-417, Abril 2016. DOI: 10.1080/2159676X.2017.1311279

MESKIMMON, Marsha; SAWDON, Phil. *Drawing Difference: Connections Between Gender and Drawing*. I. B. Tauris, 2016.

QUILLEY, Geoff. Re-enacting Art and Travel. *Tate Papers*, 17, Primavera 2012. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/17/re-enacting-art-and-travel>.

RAMOS. Manuel João Ramos. Drawing the Lines: The Limitations of Cultural Ekphrasis. In: PINK, Sarah., KURTI, Laszlo. and AFONSO, Ana Isabel (Eds). *Working Images – Visual Research and Representation in Ethnography*, Routledge, 2004.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação: O discurso e o excesso de significação*. Edições 70, 2013.

TVERSKY, Barbara. *Mind in Motion: How Action Shapes Thought*, Basic Books, 2019.

TZELEPIS, Elena. Vulnerable Corporealities and Precarious Belongings in Mona Hatoum's Art. In: BUTLER, Judith, GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (Eds). *Vulnerability in Resistance*, Duke University Press, 2016.

WU, S. & RAU, M. (2019). How Students Learn Content in Science, Technology, Engineering, and Mathematics (STEM) Through Drawing Activities. *Educational Psychology Review*. 31(1), Janeiro 2019. DOI: 10.1007/s10648-019-09467-3



Paulo Luís Almeida

Nasceu em Lourenço Marques (atual Maputo), Moçambique. Formou-se em Artes Plásticas – Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Foi Investigador Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia em 2006 e doutorou-se pela *Universidad del País Vasco* (Espanha, em 2009), com uma tese sobre as interferências de processos performativos nas práticas pictóricas contemporâneas. Há alguns anos começou a realizar pequenas disrupções nos espaços e momentos do seu quotidiano. Estas intervenções não saíam do espaço doméstico da casa e da rua onde vivia, eram realizadas sem qualquer anúncio e geralmente mal documentadas. Percebeu depois que também podia fazer desenhos e pinturas para evitar a exposição pública das intervenções e contornar a impossibilidade da sua realização; que desenhar podia ser uma forma estimulante de as pensar, realizar e documentar. Esta relação entre contextos performativos e objectos pictóricos passou a contaminar o seu trabalho, um ensaio visual contínuo em torno de micro-narrativas do quotidiano (algumas das quais sem outra pretensão que não a de inventar fábulas para a vida de todos os dias). O trabalho, que se desdobra em desenho, pintura e performance, resulta de noções muito simples: a noção narrativa de prova; o deslocamento de gestos quotidianos; a transferência de acções entre contextos performativos. É Professor Associado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Diretor do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS) e Co-IR do Projeto de I&D DRAWinU - Drawing Across the University Borders, financiado pela FCT (PTDC/ART-OUT/3560/2021); Diretor do Programa de Desenho (BA-Hons) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5639-4860>

E-mail: palmeida@fba.up.pt

Currículo: <https://pauloluisalmeida.com/>

Mário Bismarck

Obteve o Título de Agregado em Arte e Design – especialização em Desenho em 2010 pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Prestou provas de Agregação em Desenho em 1992 pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura em 1983 pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. É Professor Catedrático na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Publicou vários artigos em revistas especializadas. Possui 10 capítulos de livros. Orientou 4 teses de doutoramento. Orientou 15 dissertações de mestrado e/ou Provas de Aptidão Científica-pedagógica. Atua nas áreas de Humanidades com ênfase em Artes. No seu currículo *Ciência Vitae* os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: “desenho”; “teoria e história do desenho”; Pedagogia do desenho” e “usos e funções do desenho”. Como artista plástico participou em mais de 100 exposições coletivas e realizou 20 exposições individuais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3946-7591>

E-mail: i2ads@fba.up.pt

Currículo: <https://i2ads.up.pt/membros/mario-bismarck/>

Silvia Simões

Nasceu no Porto (Portugal) em 1974. Leciona na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto desde 2000, onde é atualmente Professora Auxiliar no Departamento de Desenho. Iniciou a prática artística em 1995, à qual se mantém, dando particular ênfase à área do desenho, fotografia e pintura. Como investigadora, é membro integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (I2ADS). Como investigadora, é membro integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas

Artes da Universidade do Porto (I2ADS). Doutorada em 2013 pela FBAUP, com o título: Perspectivas do Ensino Artístico Face aos Desafios da Tecnologia Digital. O ensino do desenho: do atelier à rede. Mestre em Artes Digitais, pela Universidade Católica em 2001 com o título: "O desenho na era digital - rupturas e continuidades. Licenciou-se em Pintura, pela FBAUP em 1998. 1997 – Bolseira Fundação Gomes Teixeira. Bolseira FCT de 2008 a 2012. Bolseira Fundação Luso Americana em 2013. Como artista visual, desenvolve trabalho no campo do vídeo, fotografia, pintura e desenho onde cruza as várias práticas na concretização dos seus projetos, representados em Portugal, Moçambique, Cabo Verde, Espanha e Holanda. Destacam-se: 2007- "Outras Paisagens 2.1" – Galeria Fuga pela Escada, Guimarães, 2012 "Várias hipóteses para a mesma coisa", Galeria Gesto, Porto e 2012- "Cinco séculos de Desenho no Acervo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto "Centro de Desenhos Sé XX e XXI. Museu Soares dos Reis, Porto. Como investigadora, destacam-se as participações e textos publicados: (2013) Investigação, através e a partir do desenho em contexto de aprendizagem na Drawing Research Network 2013 Conference / Thinking Through Drawing Seminar, Columbia, NY. (2013) "Investigação, através e a partir da arte na era digital". EERA, European Educational Research Association. Istambul, Turquia. (2012), Os desafios do ensino e da aprendizagem na era da Web. 2.0. In MARTINS, C., TERRASÊCA M., MARTINS, V. (Ed.). Escritos após o encontro internacional em Cabo Verde. Porto: Gesto Cooperativa Cultural, CRL Foi também distinguida como artista e investigadora com os seguintes prémios: Em 2013 Prémio de Excelência em Doutoramento, FBAUP, 2001 e 2000 Menção Honrosa Bienal de Pintura de Penafiel e o prémio de Melhor Aluna do Curso de Pintura em 1998.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8642-0548>

E-mail: ssimoes@fba.up.pt

Currículo: <https://www.cienciavitaet.pt/portal/pt/C81F-28C9-5AAD>

Maria Catarina Silva

É atualmente estagiária de investigação no projeto DRAWinU - Drawing Across University Borders: Learning, Researching, and Communicating through Drawing in the University (PTDC/ART-OUT/3560/2021), financiado pela FCT. Estuda formas vegetais através do desenho, desenvolvendo trabalho a partir da natureza e do arquivo do Herbário do Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP). Concluiu o mestrado em Desenho e Gravura em 2017 na FBAUP, com o projeto "Deambulação entre o Indefinido e a Maravilha: Uma investigação sobre os limites da percepção no desenho e na gravura". É licenciada em Escultura (FBAUP, 2014).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1660-0013>

E-mail: mariaactrv@gmail.com / mcsilva@fba.up.pt

Currículo: <https://www.cienciavitaet.pt/B013-EF0F-70C2>

Recebido em 3 de agosto de 2024

Aceito em 15 outubro de 2024

