

Colóquio

EXPRESSÃO MÚLTIPLA II

Teoria e prática do desenho

Atas das conferências

2018

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Atas das Conferências: Expressão Múltipla II – Teoria e Prática do Desenho

Coordenação: Artur Ramos e Luísa Arruda

Conselho científico:

António Costa Valente – Universidade de Aveiro; Armando Jorge Caseirão – Universidade de Lisboa; Daniel Bilbao Peña – Universidade de Sevilha; Artur Ramos – Universidade de Lisboa; José Maria da Silva Lopes – Universidade do Porto; Luís Herberto – Universidade da Beira Interior; Luísa Arruda – Universidade de Lisboa; Manuel Gantes – Universidade de Lisboa; Maria João Durão – Universidade de Lisboa; Mário Bismarck – Universidade do Porto; Miguel Ángel Bastante Recuerda – Universidade de Sevilha; Miguel Bandeira Duarte – Universidade do Minho; Ricardo Leite – Universidade do Porto; Simón Arrebola-Parras – Universidade de Sevilha.

Organização: Aline Basso e Vinícius Queiroz Gomes

Composição e paginação: Aline Basso e Vinícius Queiroz Gomes

ISBN: 978-989-8944-30-6

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

Lisboa, maio de 2019.



cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

ÍNDICE

Apresentação Artur Ramos	5
A coleção de litografia antiga da faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1840-1911). dois métodos da cópia de estampas. Alberto Faria	6
Fluxo: Experiências ótimas em desenho Aline Basso	16
O desenho como lugar de contato Ana Rita Gaspar Vieira	24
O Instrumento da Paixão Armando Jorge Caseirão	35
“Desmaterialização da arte” e imaterialidade: desenho e sublimação em James Turrell Dilar Pereira	48
Materializar o Gesto: Tipologias de Desenho no Processo Criativo de Cenografia e Figurino. Filipa Malva	56
Dicionários de artista: Ålvik, reflexões visuais sobre o poder das montanhas de Hardangerfjord Filipa Pontes	68
A linha tracejada: observações de um desenhador Jorge Leal	79
O Álbum Ilustrado e sua Materialidade: Paralelos com o Livro de Artista Klaus Reis	89
O desenho como instrumento de pesquisa no ensino do design Leonardo Springer	98
Luciana Craveiro Vilanova O desenho como linguagem - práticas com ditado visual	104

O Espiritual no Desenho: Os escrúpulos e o lava-pés

Mário Linhares

112

Imagens em falta: desenho, narrativa gráfica e o trabalho da memória

Nuno Souza

125

Desenho Como Investigação. Animais e plantas exóticas no Portal Sul do Mosteiro dos Jerónimos

Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira

137

Redesenho como método analítico e instrumento de investigação em arquitetura

Rogério Azevedo

167

O espaço para além da forma - uma investigação pelo desenho

Sara Antunes Prata Dias da Costa

178

Neblina: o que digo do Desenho

Sebastião Castelo

189

A transdisciplinaridade no desenho. ilustração científica e ilustração infantil.

Sofia Matalonga

196

O esboço e o contorno no desenho de observação

Teresa Maria Pais

211

Modernidade, tradição e ecletismo: a geometria e os murais produzidos durante o estado-novo

Vinícius Queiroz Gomes

221

Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes

Doutoramento em Belas Artes/Desenho

Colóquio Expressão Múltipla. Teoria e prática do Desenho

Apresentação

Artur Ramos

A segunda edição do **Colóquio Expressão Múltipla - teoria e prática do desenho** decorreu no grande Auditório da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, nos dias 18 e 19 de Dezembro de 2018. Continuando com a finalidade de promover e divulgar a investigação em torno do desenho o colóquio assistiu novamente a uma elevada e alargada participação. Aumentou-se significativamente a comissão científica que avaliou os resumos das comunicações sob processo *double blind peer review* permitindo atempadamente a afinação da qualidade dos trabalhos.

Entre doutores e doutorandos encontraram-se numerosos professores universitários da área do desenho, cuja ligação entre a prática e o ensino aparece renovada de novas perspetivas e estratégias. Muitas das comunicações apresentaram desenhos dos próprios autores, inseridos em projetos artísticos individuais, em experiências estéticas ou inseridas nos projetos de investigação alguns ainda em curso. A diversidade dos temas, a liberdade conceptual, a variedade dos campos do desenho e as diferenças metodológicas apresentadas e que puderam ser comparadas ao longo dos dois dias de conferências, são exemplos úteis e fundamentais para qualquer estudioso da área do Desenho.

É com a satisfação desta convicção que se dá consistência intemporal a estes documentos através da presente publicação das atas das conferências.

Artur Ramos

Lisboa, maio de 2019.

A COLEÇÃO DE LITOGRAFIA ANTIGA DA FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (1840-1911). DOIS MÉTODOS DA CÓPIA DE ESTAMPAS

Alberto Faria
CIEBA-FBAUL
Bolseiro Investigador HERITAS
PD/BI/142910/2018

Resumo

A Coleção de Litografia antiga da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL) reúne mais de quinhentas obras, datadas entre 1840 e 1911, da qual fazem parte litografias copiadas a partir obras de Grandes Mestres; Lições de Desenho de professores da antiga Academia de Belas-Artes de Lisboa (1836) e Cursos de Desenho franceses da segunda metade do século XIX.

Este estudo identifica os métodos utilizados no desenho de cópia a partir de litografias na Academia a partir de duas abordagens: 1) reconstituição de uma litografia da Coleção que reproduz a figura de Nossa Senhora a partir do quadro de Pompeo Batoni (1708-1787) - *Madonna con Bambino* (1725-49); 2) estudo comparado, entre desenhos de José Luís Monteiro (1848-1942) e Ezequiel Bandeira (1876-1917) e litografias da Coleção, no sentido de reconhecer dois métodos da Cópia: observação direta e o método da quadrícula.

Abstract

The Collection of old Lithography of the Faculdade de Belas-Artes de Lisboa has over five hundred works dated from 1840 to 1911, which includes lithographs done after works of Old Masters, Drawing Lessons by professors of the Academia de Belas-Artes de Lisboa (1836), and French Lithographed Drawing Courses of the second half of the nineteenth century.

This study identifies the methods followed in drawing after lithographs at the former Academia. For this purpose two research approaches are explored: 1) reconstitution of a lithograph of the Collection based on the figure of Our Lady after the painting of Pompeo Batoni (1708-1787) - *Madonna con Bambino* (1725-49); 2) comparative study based on the analysis of drawings by José Luís Monteiro (1848-1942), Ezequiel Bandeira (1848-1942), and lithographs of the Collection in order to recognize two copy methods: direct observation, and the grid method.

Introdução

O presente artigo faz o reconhecimento e estudo dos métodos utilizados no desenho de cópia a partir de litografias na Aula de Desenho da Academia de Belas-Artes de Lisboa.

É uma investigação que está a ser desenvolvida no âmbito da nossa Tese de

Doutoramento em Ciências da Arte, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), dedicado ao inventário e estudo da Coleção de Litografia antiga da

FBAUL. E que tem a orientação da Prof. Doutora Luísa Arruda (FBAUL) e

coorientação do Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira (FBAUL) e o Prof.

Doutor João Brigola (Universidade de Évora).

Os primeiros estudos que tratam esta Coleção como um conjunto, parte integrante do património artístico da FBAUL e sua relação com o ensino do desenho na Academia de Belas-Artes de Lisboa são da autoria de Luísa Arruda (Arruda, 2012, 2016).

A Coleção reúne mais de quinhentas obras, datadas entre 1840 e 1911 que podem ser divididas em três grupos: 1) Litografias a partir do *Studio del disegno ricavato...* (Camuccini, 1808); 2) Litografias de professores da antiga Academia / Escola de Belas-Artes de Lisboa; 3) Litografias de Cursos de Desenho franceses da segunda metade do século XIX.

As litografias copiadas a partir do *Studio del Disegno...*, obra dedicada ao diplomata José Manuel Pinto de Sousa (1754-1818) (Arnaut, 2011), gravada por Giovanni Folo (1764-1836) a partir de desenhos do pintor italiano Vincenzo Camuccini (1771-1844), representa pormenores de figuras da do quadro *Trasfigurazione* (1516-1520) de Rafael Sanzio (1483-1520) (Arruda, 2012, 2016).

O segundo grupo integra obras desenhadas por Professores da Academia/Escola de Belas-Artes de Lisboa, em que é possível encontrar litografias avulsas a partir de desenhos de Tomás da Anunciação (1821-1879), Professor de Pintura de Paisagem; litografias de temática arquitetónica da autoria de José da Costa Sequeira (1800-1872) e José Luís Monteiro (1848-1942) – professores de arquitetura; litografias do Compêndio de Desenho, *Elementos de Desenho Colligidos e Adoptados para uso de seus Discipulos* (1840) do Professor de Desenho Histórico, Joaquim Rafael (1783-1862), elaborado especificamente para auxiliar a sua atividade didática no sentido de criar um método para os alunos da Academia aprenderem a desenhar.

O terceiro grupo inclui litografias derivadas de Cursos de Desenho franceses: *Cours de Dessin* (1866-71) de Charles Bargue (1826-1883) (Ackerman, 2003); *Le Fusain* (Allongé, 1873) de Auguste Allongé (1833-1898); *L' Ecolé de Dessin* (s.d.) de Joséphine Ducollet (act. 1846-1876) e de Jules Carot, (1877-?), *Le portefeuille des ornemanistes, sculpteurs, architectes et peintres..*, (Carot, [18..?]).

O nosso estudo inicia-se com a análise da reconstituição, desde o desenho na matriz (pedra litográfica) à sua impressão, da litografia da Coleção que reproduz a figura de Nossa Senhora do quadro *Madonna con Bambino* do pintor italiano Pompeo Batoni (1708-1787).

Segue-se uma abordagem comparativa entre duas litografias da Coleção e desenhos executados a partir da sua cópia. Para esta análise foram escolhidos desenhos de dois ex-discípulos da Academia / Escola de Belas-Artes de Lisboa - *Capitel Fitomórfico*, desenhado por Ezequiel Bandeira (1876-1917) e *Busto de Antino* da autoria de José Luís Monteiro (1848-1942).

Do desenho na matriz à impressão - reconstituição de uma litografia da Coleção

A litografia é uma técnica de gravura que foi inventada na Alemanha em 1798 por Aloys Senefelder (1771-1834) (Porzio, 1983). É um processo de gravura plana, por oposição à calcografia (gravura em metal), que produz relevo no suporte (papel) causado pelos sulcos provocados no metal após o processo de acidulação da chapa metálica. Na litografia a matriz de gravação onde é fixado o desenho ou pintura é uma pedra (calcária) - *lithos* (pedra em grego) + *graphein* (escrita) - derivando daí a sua designação (Jorge&Gabriel, 2000, p. 127-134). Enquanto técnica de reprodução, a litografia teve larga difusão e utilidade na imprensa e no ensino artístico, sendo utilizada na produção de manuais de ensino de desenho e litografias avulsas para o mesmo fim (Bordes, 2003, pp. 28-44).

Em Portugal, o pintor António Domingos Sequeira (1768-1837) é considerado o primeiro artista a dedicar-se à arte da litografia (Costa, 1925; Soares, Vol. I, 1971; Markl, vol. 1º, 2013, p. 203).

O exercício de reconstituição teve por base a litografia da Coleção desenhada por Joaquim Rafael, litografada na Oficina Litográfica da Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1840 pelo artista agregado José Maria Franco (1804 - 1882). É uma obra que reproduz a cabeça de Nossa Senhora a partir quadro de Pompeo Batoni, *Madonna con Bambino* (1725-1749) que existe atualmente no altar-mor da Igreja de *Sant'Eusebio* em Roma (Figura 1).

O processo de criação da litografia dividiu-se em três etapas principais: 1 - desenho na pedra (Figura 2); 2 – gravação (acidulação da pedra); 3 - impressão (Figura 3).



Figura 1

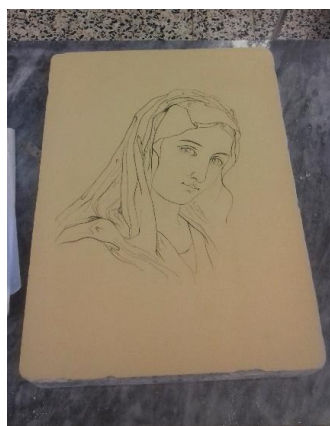


Figura 2



Figura 3

Figura 1 - Joaquim Rafael (desenhador), José Maria Franco (litógrafo), *Cabeça de Nossa Senhora* (a partir do quadro *Madonna con Bambino* de Pompeo Batoni), litografia, 55 x 35,5 cm, c.1840, Inv. FBAUL/51/LA © Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Figura 2 – Pedra litográfica desenhada, 55,5 x 40,5 x 7,5 cm, 2018 Foto: Alberto Faria.

Figura 3 - Alberto Faria (desenhador e litógrafo), *cabeça de Nossa Senhora* (a partir da litografia desenhada por Joaquim Rafael), litografia, 55 x 35,5 cm, 2018. Foto: Alberto Faria.

O exercício da cópia da cabeça de Nossa Senhora para a pedra, levou-nos a concluir, que a cópia do desenho na pedra era um exercício contido, rigoroso e sem margem de expressão para o desenhador, levando este a reproduzir por inerência, possíveis incorreções, que posteriormente seriam passadas para a litografia impressa que era dada aos alunos para estes copiarem. A este respeito, recordamos o que escreveu João José dos Santos (1812-1875) no *Exame Critico do opusculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Maria de Andrade Ferreira*, a propósito do exercício da cópia de gravuras na Academia: “(...) na academia deram sempre e dão ainda a copiar aos alunos (...) gravuras incorrectissimas, (...) defeituosas ou insignificantes estampas” (Santos, 1860, p. 27).

O desenho da cópia de estampas na Academia era realizado depois de os alunos demonstrarem domínio dos instrumentos auxiliares de desenho (compasso, régua e esquadro) e no desenho linear e geométrico. Tinha como objetivo exercitar a observação das perfeições, atitude das figuras, seus contornos e os efeitos de claro-escuro (*Estatutos*, 1843, p. 17). E desenvolveu-se segundo a utilização de dois métodos - método da quadrícula e o método da observação direta.

Método da quadrícula

O método da quadrícula para efeitos de reprodução / ampliação / redução de uma imagem divide-se em duas partes. A primeira parte consiste no desenho de uma quadrícula dividida em partes iguais sobre a imagem que se quer reproduzir; a segunda parte, compreende o desenho da mesma grelha quadriculada, de dimensões iguais, ampliada ou reduzida sobre o suporte onde será reproduzido a imagem que se quer copiar (Pagliano, 2011, p.35). Introduzido por Leon Batista Alberti (1404-172) e desenvolvido no Renascimento por Albrecht Dürer (Meder, 1978, pp. 408-409), o emprego da quadrícula foi largamente utilizado como método de reprodução por gerações de artistas. Entre nós, o professor de escultura da Academia, Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) no seu *Dicionário Technico...*(1875), diz-nos que a quadrícula era um “(...) instrumento ou medida de que usam os artistas para copiarem (...) cujo ato de «quadricular» tinha como fim: copiar com exactidão e justeza um desenho, estampa ou outra obra da natureza ou da arte.” (Rodrigues, 1875, p. 315). A utilização da quadrícula foi um método largamente utilizado na Aula de Desenho da Academia / Escola, facto que constatamos devido à presença numerosa de grelhas quadriculadas, em tinta ou grafite, sobre as litografias da Coleção, de que é exemplo a litografia desenhada por Jules Carot que faz parte do seu manual - *Le Portefeuille des Ornemanistes...*, (Figura 4).

A obra da Coleção de Desenho antigo da FBAUL com o Inv. FBAUL/555/DA, da autoria de Ezequiel Bandeira (1848-1942), reproduz a litografia de Carot em carvão com realces a giz branco sobre papel cinza. Este desenho que foi classificado com 18 valores no Exame de Passagem da cadeira de Desenho de Ornato por Estampa (Faria, 2008, p. 102; 2011, p. 134), revela o resultado da cópia da litografia de Carot e simultaneamente, o rigor exigido neste exercício (Figura 5). A ausência de vestígios de um quadriculado no desenho de Ezequiel Bandeira, leva-nos a supor que em contexto de exame, o método da quadrícula não seria empregue. Sendo utilizado apenas em contexto de estudo, em que tinha como objetivo levar o aluno apreender a memória das proporções dos motivos desenhados, que num segundo momento seriam copiados por observação direta.



Figura 4

Figura 4 – Jules Carot, *Le Portefeuille des Ornemanistes, (partie élémentaire)*, litografia com traçado a grafite, 50 x 37,5 cm, [18..?], S/Nº Inv. © Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



Figura 5

Figura 5 - Ezequiel Bandeira (1876-1917), *Capitel Fitomórfico*, carvão e giz branco s/papel, 55,5 x 44,2 cm, 12/07/1894, FBAUL/555/DA. © Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Método da observação direta

Para o estudo do método da cópia por observação direta, utilizou-se um desenho de José Luís Monteiro, *Busto de Antinoo*, datado de 1862, pertencente ao Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa e a litografia da Coleção, *21º Lição Antinoo*, Inv. FBAUL / 37A/LA, que reproduz a figura de *Antinoo*.

A proximidade formal existente entre a litografia e o desenho conduziu-nos, num primeiro momento, a considerar a hipótese de o desenho de José Luís Monteiro ter sido copiado através do processo de decalque da litografia. Contudo, uma análise métrica, comparada, entre o desenho e a litografia, revela que a dimensão do *Busto de Antinoo* do desenho de Monteiro apresenta 39,8 x 26,6 cm; enquanto que a figura da litografia tem as dimensões de 38,2 x 25,7 cm (Figuras 6 e 7). As diferenças métricas afastam a possibilidade de o desenho de Monteiro ter sido executado por decalque, e aproximam-nos da ideia de ter sido desenhado por observação direta, isto é, diante da litografia. A presença no desenho de Monteiro da inscrição: “Jose Luiz Monteiro dez./ em 1862, com 1 mez d’estudo” (a tinta) – sugere, que o desenho de cópia a partir de litografias

constituía um exercício executado em várias sessões, justificado no nosso entender pelo rigor que este tipo de desenho requeria. O método da cópia através da observação direta impunha num primeiro momento, acuidade na observação e registo da proporção da figura, e num segundo momento, o registo dos pormenores que caracterizam o modelo.

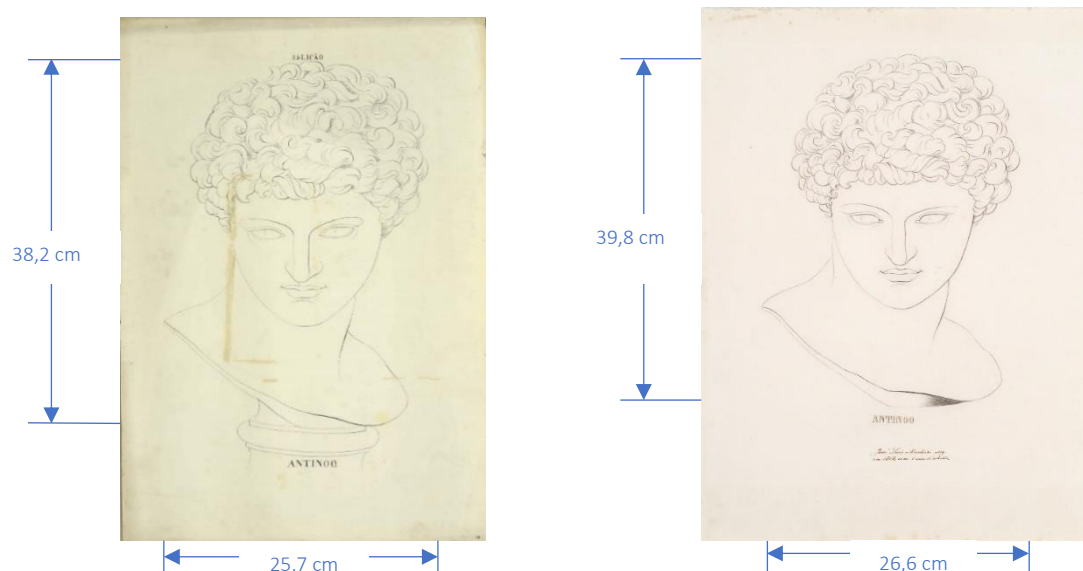


Figura 6 - Joaquim Rafael (Desenhador), *21ª Lição Antinoo*, litografia, 55 x 36 cm, 1840, FBAUL/37A/LA. © Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Figura 7 – José Luís Monteiro (1848-1942), *busto de Antinoo*, Lápis de carvão s/papel, 60,2 x 44,3 cm, 1862, Cota: AHCML-JLM-DA-01.4/3.. © Câmara Municipal de Lisboa.

Conclusão

A coleção de Litografia antiga da FBAUL é reveladora dos modelos artísticos e métodos adotados no ensino do desenho de cópia a partir de estampa - exercício introdutório da Aula de Desenho. O exercício da cópia de litografias era realizado com recursos a dois métodos: método da quadrícula e o método da observação direta. O primeiro seria utilizado em contexto de estudo, em que o aluno traçava sobre a litografia que lhe era dada para copiar uma grelha quadriculada, posteriormente duplicada sobre o suporte onde seria executado o desenho. Este método permitia apreender a memória das proporções do modelo copiado, que numa segunda fase seriam desenhadas por meio de observação direta. O método da observação direta exigia rigor na observação que era passada através do registo das proporções e linhas de contorno do objeto reproduzido a partir da cópia da litografia. As linhas de contorno definiam os limites da figura e do

claro-escuro, e assumiam, portanto, o primado no desenho de cópia. A cópia de litografias através de observação direta, constituía a fase que antecedia o desenho a partir do modelo natural, que incluía o desenho de relevos, estátuas, panejamentos e por fim, o modelo nu – parte essencial da escola académica.

Referências

Ackerman, Gerald M. (2003). *Charles Bargue, avec le concours de Jean-Léon Gérôme : Cours de dessin*. Courbevoie : ACR.

Allongé, Auguste (1873). *Le Fusain, par Allongé*. Paris: G. Meusnier. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30012323j> [consultado em: 14-12-2018]

Arnaut, Joana Liberal (2011). *A Inteligência das Leis - Os "Elementos da Hermenêutica do Direito Português" de José Manuel Pinto De Sousa (1754-1818) Professor e Diplomata*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Arruda, Luísa (2012). Imagens do corpo na Academia de Belas-Artes : método de aprender o desenho, in Tavares, Cristina Azevedo (org.), *Representações do corpo na ciência e na arte*. Lisboa: Fim de Século, pp. 139-151.

Arruda, Luísa D'Orey Capucho (2016). A coleção de Litografia da Academia das Belas-Artes de Lisboa e o ensino do desenho, in Malta, Marise e Neto, Maria João (Coord.), *III Colóquio internacional - Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As academias de belas-artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836: ensino, artistas, mecenas e coleções*, Lisboa: Caleidoscópico, Lisboa, pp. 345-353.

Bordes, Juan (2003). *Historia de las teorías de Figuras Humana. El disegno, la anatomia, la proporción, la fisiognomía*. Madrid : Cátedra.

Calado, Margarida (1983). O Ensino do Desenho, 1836-1987, in Amado, Carlos, Coord., *O Caderno do Desenho: "... o risco inadiável": Lagoa Henriques*. Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa 1988, pp. 77-117.

Camuccini, Vincenzo (1808). *Studio del disegno ricavato dall'estremità delle figure del celebre quadro della Trasfigurazione di Raffaello, delineato dal Sig. Cavalier Vincenzo Camuccini, inciso da Giovanni Folo*. Roma.

Carot, J. [18...?]. *Le portefeuille des ornemanistes, sculpteurs, architectes et peintres décorateurs : grande suite d'études à l'estompe et aux deux crayons exécutés d'après les palais, les musées et les monuments publics*. Paris : F. Delarue.

Costa, Luiz Xavier da (1925). *A obra litográfica de Domingos Antonio de Sequeira, com um esbôço histórico dos inícios da litografia em Portugal*. Lisboa : Tipografia do Comércio.

Estatutos da Academia das Bellas-Artes de Lisboa. Lisboa : Na Imprensa Nacional, 1843.

Faria, Alberto Cláudio Rodrigues, (2008). *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Faria, Alberto (2011). *A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade Belas- Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto*, Fim de Século, Lisboa.

Jorge, Alice & Gabriel, Maria (2000). *Técnicas de gravura : xilogravura, calcografia, litografia*. Lisboa : Livros Horizonte.

Markl, Alexandra Reis Gomes (2013). *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo*. 2 v. Lisboa : [s.n.], Tese de doutoramento, Belas-Artes (Desenho), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Meder, Joseph (1978). *The mastery of drawing*. New York : Abaris Books.

Pagliano, Eric (2011). Formes, moments et fonctions de la gratification du dessin. Exemples italiens du XVI siècle, in Matthias, Bleyl; Glatigny Pascal Dubourg. *Quadratura, Geschichte- Theorien-Techniken*. München: Deutscher Kunstverlag, pp. 35-49.

Porzio, Domenico (1983). *Lithography : 200 years of art, history & technique*. London : Bracken Books.

Rodrigues, Francisco de Assis (1875). *Diccionario Technico e Histórico : de pintura, escultura e gravura*. Lisboa : Imprensa Nacional.

Santos, João José dos (1860). *Exame critico do opúsculo: Reforma d'Academia de Bellas Artes de Lisboa*. Lisboa: Typ. De G.M Martins.

Soares, Ernesto (1971). *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*, Nova ed., Vol. I, Lisboa : Livraria Samcarlos.

Viegas, Inês Morais, Ed. Lit; Ferreira, Fátima, co-aut (1998). *José Luís Monteiro: marcos de um percurso*. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa; Pelouro da Cultura; Departamento de Património Cultural; Divisão de Arquivos [Catálogo da exposição - *José Luís Monteiro: marcos de um percurso* - patente na Estufa Fria, Lisboa, entre 23 de Outubro e 25 de Novembro de 1998].

FLUXO: EXPERIÊNCIAS ÓTIMAS EM DESENHO

Aline Teresinha Basso

Instituto de Cultura e Arte / Universidade Federal do Ceará – ICA/UFC

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL

Resumo

‘Desenhar’ pode ser entendido simplesmente como o ato de traçar uma linha sobre uma superfície. Um ato que pode ser encarado de forma banal e despreocupada ou como um fenômeno que demanda algum envolvimento e atenção. Muitas vezes, a própria banalidade de riscar conduz o riscador a um estado mental diferenciado e de completa absorção, em que cada linha traçada se traduz como uma expressão da energia do artista. Neste estudo foram estabelecidos alguns paralelos e interseções entre o pensamento sobre desenho no Ocidente, as regras da pintura Chinesa e o conceito de fluxo apresentado por Csikszentmihalyi. Por fim apresentamos uma breve reflexão sobre a incidência e a importância da experiência ótima na prática do desenho.

Palavras chave: desenho, fluxo, experiências ótimas, pintura Chinesa.

Abstract

'To Draw' can be understood simply as the act of trace a line on a surface. An act that can be viewed in a banal and carefree way or seen as a phenomenon that demands some involvement and attention. Often, the very banality of scratching leads the scratcher to a differentiated mental state and complete absorption, in which each line drawn translates itself as an expression of the artist's energy. This study established some parallels and intersections between thinking about drawing in the West, the rules of Chinese painting and the concept of flow presented by Csikszentmihalyi. Finally, we present a brief reflection on the incidence and importance of optimal experience in drawing practice.

Keywords: drawing, flow, optimal experiences, Chinese painting.

O desenho, o fluxo e o *Ch'i*

Desenhar. O ato de traçar uma linha sobre uma superfície. Com esta sintética definição do ato iniciamos nossa reflexão a respeito do que difere, então, um desenho do outro. O que faz com que alguns desenhos tenham ‘alma’ enquanto outros nos parecem meras garatujas em um pedaço de papel. Sugerimos aqui que, além da habilidade técnica

que pode ser desenvolvida através da prática e da experimentação, há outro fator que pode desencadear bons desenhos: o nível de envolvimento do desenhador no ato de desenhar.

Há no desenhar o acesso a um estado mental diferenciado daquele do cotidiano. Há um tipo de olhar específico, um tipo de pensar que se situa no âmbito gráfico. Há conhecimento e investigação. Segundo Berger (2017: 88), “La actividad más profunda de todas es la de dibujar. Y la que más te exige.” Portanto, compreender este estado mental pode nos conduzir em direção a uma melhor compreensão da profundidade que envolve o ato de desenhar.

Os artistas chineses apontam interessantes descrições a esse respeito em seus manuais de pintura. Para eles o momento da pincelada é algo sagrado. É um espaço-tempo de comunhão com a energia universal, ou *ch'i*. Dessa forma, pintar é deixar fluir através de si esta energia, este influxo espiritual. E o desenho/pintura que resulta deste fenômeno será, portanto, uma expressão do espírito. Contudo, se não há o fluxo dessa energia, a pintura resultante é considerada medíocre.

O contato com essa energia ocorre através de algumas regras, descritas nos antigos manuais de pintura, tais como o manual de Shitao (Ryckmans, 2010) e o de Wang (Sze, 1956). Além das regras técnicas relacionadas ao ato da pintura, os autores referem estados mentais específicos que devem ser alcançados para realizar uma boa pintura.

No manual de Wang há referência ao termo “to pray”, que indica a prática da meditação antes e durante a pintura, utilizada por muitos pintores. Aceder a um estado meditativo naturalmente altera o estado mental do pintor e o coloca receptivo ao influxo espiritual:

Thus “to pray” might be rendered as “asking for the fire of life”; among Taoists and Zen Buddhists, it is the emptying of the mind and heart in the practice of meditation in order to be filled with and to reflect the Tao, moreover to become identified with the Tao in the object painted. (Sze, 1956: 17)

Além desta indicação, o Manual traz também os Seis Cânones e as Seis Essências, que determinam como o pintor deve proceder. O Primeiro Cânone refere que “Circulation of *Ch'i* (Breath, Spirit, Vital Force of Heaven) produces movement of life” (Sze, 1956: 19). Este cânone “[...] is a principle of Heaven. When it is operating through the painter,

the effect in his picture is beyond definition, and the painter may be said to belong in the *shên* (divine) class” (Sze, 1956: 22). A Primeira Essência complementa o cânone, indicando o modo como se dá o movimento: “Action of the *Ch’i* and powerful brushwork go together” (Sze, 1956: 20).

Shitao apresenta um termo fundamental a toda a sua teoria, o “Único Traço de Pincel” que, segundo Ryckmans (2010: 31), “é considerado o canal privilegiado pelo qual se exprime o ‘ritmo espiritual’ [...]”. Ele media um estado mental diferenciado no pintor e “apresenta-se como o único intermediário capaz de transmitir a visão do espírito no universo das formas”. Para Shitao o controle do pincel ocorre através de uma atividade do espírito. Exige o domínio técnico e a compreensão das dimensões ética e filosófica: “[...] uma vez que se tenha compreendido o Único Traço de Pincel, não há mais antolhos e a pintura emana do espírito. Quando a pintura emana do espírito, os obstáculos se afastam” (Ryckmans, 2010: 47).

Na literatura ocidental, precisamente na psicologia, encontramos uma ideia semelhante: o conceito de Fluxo, termo central da nossa discussão. Proposto por Csikszentmihalyi (2002), define um estado de concentração profunda que pode acontecer durante qualquer atividade humana, inclusive na atividade do desenho. Baseia-se na proposição de que, uma vez em estado de fluxo, o indivíduo pode controlar sua energia psíquica produzindo ordem na consciência. Desta forma ele controla conscientemente a qualidade da experiência e vivencia o que o autor denomina de experiência ótima. Uma vez neste estado, ele tende a estar tão absorvido na atividade que está a realizar que até mesmo a percepção do tempo se altera. A atividade é então realizada por si mesma, por puro desfrute e sem outros objetivos que não o de realizá-la.

Em suas investigações, o autor identificou oito elementos que foram referidos por pessoas que viveram experiências ótimas:

Primeiro, a experiência ocorre geralmente quando enfrentamos tarefas que temos hipótese de completar. Segundo, temos de ser capazes de nos concentrar no que estamos a fazer. Terceiro e quarto, a concentração é geralmente possível porque a tarefa a realizar tem objectivos claros e oferece uma resposta imediata. Quinto, agimos com um envolvimento profundo e sem esforço o que nos alheia das preocupações e frustrações da vida quotidiana. Sexto, as experiências de desfrute permitem às pessoas ter uma sensação de controle sobre as suas acções. Sétimo, desaparece a preocupação com o eu mas, paradoxalmente, a sensação do eu emerge mais forte depois da experiência de fluxo terminar. Finalmente, altera-se a sensação da passagem do tempo; as horas passam em

minutos e os minutos podem alongar-se até parecerem horas. A combinação de todos estes elementos ocasiona uma sensação de profundo desfrute tão gratificante que as pessoas acham que vale a pena despender muita energia só para poder senti-la. (Csikszentmihalyi, 2002: 78-79)

O desfrute surge quando já dominamos a atividade, mas não ao ponto de nos entediarmos com sua realização. A experiência de fluxo “Requer, muitas vezes, um treino físico árduo ou uma actividade mental altamente disciplinada” (Csikszentmihalyi, 2002: 85). Tal como na pintura chinesa, o conhecimento técnico da atividade é um elemento chave para alcançar este estado. Contudo, no caso da arte, o desafio também compreende intuir os passos seguintes no processo de construção da obra.

Em algumas actividades criativas, em que os objectivos não são claramente definidos à partida, tem de se desenvolver um forte sentido pessoal do que se pretende fazer. O artista pode não ter a imagem visual do que será o quadro acabado mas, quando o trabalho progride até um certo ponto, deve saber se é isso que pretendia fazer ou não. E um pintor que goste de pintar tem de ter critérios interiorizados de "bom" ou "mau" para que possa dizer, após cada pincelada: "Sim, é isto; não, isto não". Sem estas linhas de conduta interiores é impossível experimentar fluxo. (Csikszentmihalyi, 2002: 87)

É interessante apontar ainda, entrelaçando as reflexões com a pintura chinesa, a importância da ritualística no trabalho artístico: “Estes rituais têm um objectivo prático mas também servem para que os celebrantes se afastem das preocupações da vida quotidiana e concentrem a sua mente no que vai acontecer” (Csikszentmihalyi, 2002: 213). A meditação de que fala o manual de Wang é um exemplo disso. Entrar em fluxo exige que o artista esteja em sintonia com o trabalho que irá realizar, a fim de manter-se aberto e receptivo às experiências ótimas. O recurso a rituais prévios pode ser um mecanismo eficiente para se alcançar tais estados mentais.

A incidência e a importância da experiência ótima na prática do desenho

Experiências de fluxo são bastante comuns na prática do desenho. Podem ocorrer com desenhistas amadores, mas são mais comuns em artistas experientes, que já possuem algum domínio técnico. Há diversos depoimentos de artistas e pesquisadores que sugerem

a incidência do fluxo em suas práticas. Por exemplo, Paul Valéry aponta um estado mental alcançado pelos artistas que pode ser interpretado como fluxo: o estado de inspiração.

No grande artista, a sensibilidade e a técnica possuem uma relação particularmente íntima e recíproca que, no estado vulgarmente conhecido sob o nome de inspiração, alcança uma espécie de gozo, troca ou correspondência quase perfeita entre o desejo e aquilo que o realiza, o querer e o poder, a ideia e o ato [...]. (Valéry, 2012: 81)

Nas conversas entre John Berger e Yves Berger é bastante clara a consciência de ambos a respeito de algo que os toma durante a prática do desenho. Como se o ato de desenhar os transportasse a outra dimensão, ou a outro estado de consciência, que nos remete às experiências ótimas. Nos fragmentos abaixo, os artistas apontam algumas situações que condizem com um estado de fluxo:

[Fala de John] ¿Dónde estamos, en espíritu, durante el acto de dibujar? ¿Dónde estás tú en esos momentos, unos momentos que sumados equivalen a tanto tiempo que podríamos pensar en ellos como en otra vida? (Berger, 2017: 109)

[Fala de Yves] Yo siento el proceso de dibujar como si fuera un circuito eléctrico: algo pasa a mí desde aquello a que estoy mirando y a la inversa. Hay un intercambio entre yo y el modelo. Y cuando las condiciones son las propicias, cuando está todo "conectado", este flujo me transporta. Ahí es en donde estoy yo, pero ¿puedo seguir diciendo yo? Ese flujo es muy impersonal. Y no se detiene nunca, de modo que no se puede situar. Independientemente de si estás dibujando del natural o a partir de una sensación, la cuestión es la misma: ¿cómo ir y venir casi simultáneamente? (Berger, 2017: 113)

Degas, aos setenta anos, afirmava: “É preciso ter uma ideia elevada, não do que se faz, *mas do que se poderá fazer um dia*; sem o quê não vale a pena trabalhar” (Valéry, 2012: 110). Ele aponta para o desafio do trabalho. Não aceitar apenas o que já se faz, mas cultivar um objetivo que o motive ir além. Valéry fala sobre a *presença* de uma intensidade que habita o artista, sem a qual este permanece vazio e inabitado.

[...] o desejo de criar alguma obra em que apareça mais potência ou perfeição do que encontramos em nós mesmos afasta indefinidamente de nós esse objeto, que escapa e se

opõe a cada um de nossos instantes. Cada um de nossos progressos o embeleza e o afasta. (Valéry, 2012: 110)

Por ser uma atividade com objetivos e regras, o desenho tem sido ao longo dos tempos uma espécie de mecanismo gerador de experiências ótimas. Seu processo pode ser relacionado aos oito elementos apontados por Csikszentmihalyi: é uma atividade que oferece-nos a hipótese de a completar, por mais difícil que possa parecer; somos capazes de nos concentrarmos nela; é uma atividade com objetivos claros e nos oferece uma resposta imediata; somos capazes de nos envolvermos profundamente, ao ponto de nos desligarmos das preocupações do cotidiano; quando em desfrute, temos a sensação de controle sobre o que está sendo riscado; há uma relação de esvaziamento do eu, seguida por uma sensação de plenitude ao final da atividade; há uma alteração na nossa sensação da passagem do tempo. Dessa forma,

O fluxo ajuda a integrar o eu porque, nesse estado de concentração profunda, a consciência está involuntariamente bem ordenada. Pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos estão concentrados no mesmo objectivo. A experiência está em harmonia. E quando termina o episódio de fluxo, sentimos-nos mais "unidos" do que antes, não só interiormente mas também no que respeita aos outros e ao mundo em geral. (Csikszentmihalyi, 2002: 69)

Além de comuns, as experiências ótimas são importantes para a prática do desenho, pois oferecem motivação, impulsionando o desenvolvimento do desenhador. Greenhalgh (2015) aponta três estágios importantes na prática do desenho: foco, absorção e fluxo. O foco induz ao estado de absorção, que por sua vez induz ao estado de fluxo. Para que esse movimento se produza, ela propõe a prática da “mente de principiante”: “Beginner’s mind allows us to focus on the *process* of drawing, and to let go of our preoccupation with a *product*.” (Greenhalgh, 2015: 18). Livres da preocupação e ansiedade, e conscientes do processo, nos movemos para o estado de absorção. “Absorption happens when we move out of thinking-mind and into being-mind; [...]. Absorption is about *being* at one with something and just doing it as if it’s the only thing in the world” (Greenhalgh, 2015: 13).

Portanto, a prática da mente de principiante favorece um estado de equilíbrio que é fundamental para alcançar o fluxo: “O desfrute surge no limite entre o tédio e a

ansiedade, quando os desafios se encontram em perfeito equilíbrio com a capacidade de agir” (Csikszentmihalyi, 2002: 83). Se houver tédio, então não haverá motivação para desenhar. Se houver ansiedade, o desfrute e a realização do desenho ficam comprometidos com a expectativa de alcançar algum tipo de sucesso. Ao equilibrar essas forças através de uma mente focada no momento presente e no processo que está sendo realizado, pode-se conduzir a mente para o estado de absorção. Uma vez experimentando a absorção e entregando-se completamente ao desenho, chega-se finalmente ao fluxo. Quando se alcança este estado, a consciência se ordena e é possível vivenciar uma experiência ótima.

Conclusões

É importante apontar que o estado de fluxo não é exclusivo de um artista experiente, ou de um desenhista habilidoso. Bastam um lápis e um papel, e o sentimento do desafio sem imposição de cobranças, que qualquer pessoa pode desfrutar da experiência do desenho. A qualidade do resultado é outra questão, que não cabe nesta reflexão. Afinal, desenhar é um processo contínuo de construção das habilidades e das sensibilidades. E as experiências ótimas podem contribuir sobremaneira nesse processo.

Entrelaçando os estudos de Csikszentmihalyi com nossos estudos sobre desenho, percebemos que alcançar experiências ótimas com a prática do desenho é, portanto, algo acessível mas que demanda plena consciência do processo. Pode-se vivenciar momentos de desfrute até mesmo durante o seu aprendizado. Com objetivos reais, uma adequada medição dos esforços e progressos e a correta concentração no ato e nos desafios que ele nos impõe, podemos desenvolver um domínio técnico que nos permite agir com desenvoltura. Dessa forma, podemos elevar o desafio sempre que sentirmos que o desenho se acomoda na zona de conforto tornando-se uma atividade tediosa. Com isso, o desenho poderá ser sempre uma boa fonte de experiências ótimas.

Referências Bibliográficas

- Berger, J. (2017). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Csikszentmihalyi, M. (2002). *Fluir. A psicologia da experiência ótima*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

- Greenhalgh, W. A. (2015). *Mindfulness and the art of drawing. A creative path to awareness*. Lewes, UK: Leaping Hare Press.
- Ryckmans, P. (2010). *Anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Sze, M.-M. (trad.). (1956). *The Mustard Seed Garden: Manual of Painting*. New York: Bollingen Foundation. Princeton: Princeton University Press.
- Valéry, P. (2012). *Degas dança desenho*. São Paulo, Cosac Naify.

O DESENHO COMO LUGAR DE CONTATO

Rita Gaspar Vieira, ana.vieira@ipt.pt
Techn&Art, Instituto Politécnico de Tomar
Campus de Tomar, 2300-313 Tomar, Portugal
Instituto Politécnico de Tomar

Resumo

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

Palavras-chave: contato; pele; quotidiano.

Abstract

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

Keywords: contact; skin; everyday life.

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

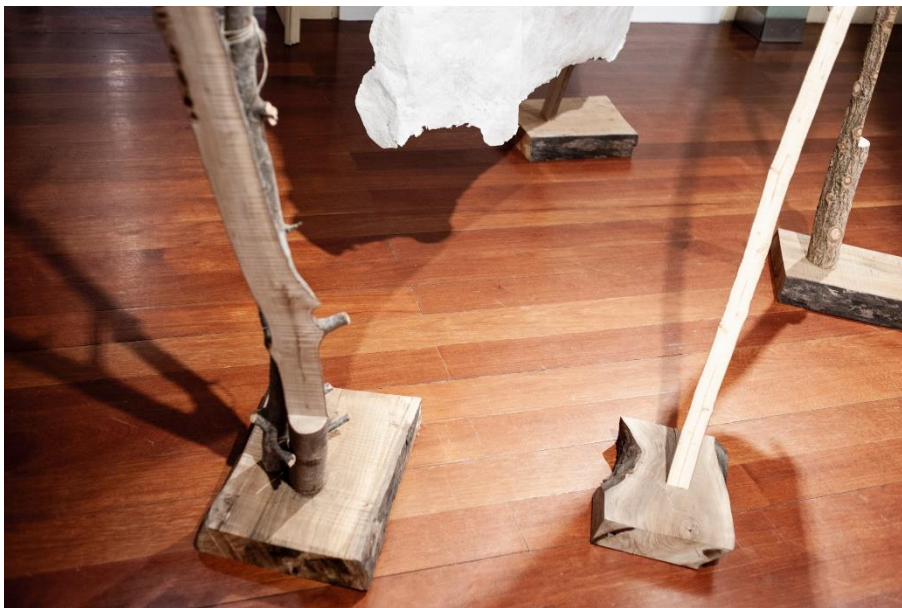


Fig. 3 *Colorido pelo sol*, Museu Soares dos Reis, Porto, 2018;

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

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

² Tradução do autor.

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



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

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



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

Considerando agora a repetição poética, como ensaio criativo inerente a este processo de pensamento do desenho, olho para esta prática como jogo, apoiando-me em Deleuze (2000), para relacionar positivo do molde (o desenho) e vida diária (o modelo), integrando no trabalho o acaso e o desvio. Na associação, sobreposição e mistura de práticas quotidianas e artísticas, surgem situações de acaso e de desvio que definem os tipos de alterações das repetições, como sendo o resultado de situações imprevistas ou intencionalmente planeadas. A associação entre essas rotinas, estabelece no desenho o paralelismo proposto por Deleuze (2000) entre jogo humano e jogo ideal, associando-as ao estabelecimento de regras e possibilidades de as cumprir ou quebrar, potenciando situações de acaso e de desvio. Nesse processo de associação, a introdução de acaso é relevante porque constitui um mecanismo de liberdade na prática artística, uma vez que a arte pressupõe a procura e a experimentação e o acaso participa nesse processo. Nele, as repetições e as séries de obras que elas originam são elementos fundamentais do acaso porque, como na prática artística não há lugar para um lance único e absoluto³, a sua introdução no desenho decorre do encontro ou alcance do acidente e da diferença, aferidos em desenhos como os da série *Limite que vem (do projeto Avessa)* (2017/18)⁴, realizados considerando e introduzindo a ideia de repetição.



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

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

⁴ Na Galeria Belo Galsterer, Lisboa; projeto com texto de Pedro Pousada.

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

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



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

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

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

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

Referências Bibliográficas

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

O Instrumento da Paixão.

Armando Jorge Caseirão
Faculdade de Arquitectura
Universidade de Lisboa

Resumo

O presente artigo/comunicação insere-se na investigação prática do Desenho, tendo como resultado a realização de uma colecção de desenhos de objectos (imaginados). Será a segunda parte do diário fictício de Otto Rahn, um oficial Alemão, que terá inspirado a personagem de Indiana Jones. A primeira parte intitulava-se: *Das geheine Tagebuch von Otto Rahn*, tendo como resultado a realização de uma colecção de desenhos de objectos que podem ter dupla leitura, consoante o eixo horizontal ou eixo vertical. A segunda parte, a *zwiete Kollektion* que foi apresentada em *Múltiplas Expressões II*, dezembro de 2018, intitula-se *As armas da Paixão; Arma Christi*, literalmente *Armas de Cristo*, ou *Instrumentos da Paixão*.

Palavras Chave: Desenho, Otto Rahn, Relíquias, Armas de Cristo.

Objectivo

Elaboração de um livro de género de diário gráfico, fictício, das investigações, recolhas e explorações de Otto Rahn.

O homem

Otto Wilhelm Rahn, Michelstadt, 18 Fevereiro de 1904 -13 Março 1939, Soll-Tyrol, foi um escritor alemão com interesses na área medieval, atraído pelo misticismo e pelo esoterismo e por todo um mundo fantasioso de lendas e mitos. Foi oficial alemão das forças SS.

Quando jovem rapidamente se tornou um estudioso do mediavalismo e do esoterismo com vontade de aprofundar os conhecimentos. Assim visitava grutas, percorria caminhos, tirava fotografias, tomava notas e fazia esboços e desenhos, para por si, tirar conclusões e escrever livros sobre a matéria.

Cedo se interessou pelo estudo do catarismo, doutrina de visão dualista do universo, e descobriu através da leituras de poemas medievais sobre o Graal, nomeadamente *Percival de Wolfram von Eschenbach*, que existiria um vínculo entre eles e a história Cátara, e que existiria uma semelhança entre o castelo de *Muntsalvach*,

descrito na obra e o de Montségur, centro espiritual dos cátaros. Curiosamente “Parsifal” é também uma ópera de Wagner, autor musical muito apreciado pelas elites alemãs da época.

Rahn escreveu dois livros que ligam Montségur e Cathars com o Santo Graal: *Kreuzzug gegen den Gral* (Cruzada Para o Graal) em 1933 e *Luzifers Hofgesind* (Tribunal de Lucifer) em 1937. Após a publicação de seu primeiro livro, o trabalho de Rahn chamou a atenção de Heinrich Himmler, o chefe da SS, que era fascinado pelo oculto, e por sociedades secretas e já havia iniciado pesquisas no sul da França. Rahn juntou-se à sua equipe como oficial subalterno e tornou-se membro pleno da SS em 1936, alcançando o posto de *Obersturmführer*. Uma combinação difícil pois Otto Rahn era homossexual assumido e era filho de mãe judia.

Das geheime Tagebuch von Otto Rahn

Na primeira parte do trabalho, a busca do Grail, e o seu consequente desenho levou-nos até à Gestalt, pois através da relação figura fundo e da celebre imagem do cálice entre duas faces, foi possível encontrar um cálice que existia na sua essência e não na sua matéria. Se nesses trabalhos do Grail utilizamos a figura–fundo, podendo no mesmo desenho com a mesma orientação ver duas imagens em simultâneo, na colecção dos discos voadores, área de pesquisa do interesse alemão da época, utilizamos a orientação vertical, ou seja o mesmo desenho poderá ter duas leituras, estando orientado para cima ou orientado para baixo, podendo o mesmo desenho ter duas leituras consoante a orientação. A atracção ou repulsa magnética, devido á orientação dos polos magnéticos, que se crê ser a energia dos discos voadores no projecto alemão da época, serviu de razão científica para a existência dos registos de varias hipótese de discos voadores e de objectos similares, capazes de ter duas orientações verticais. Gestalt é uma palavra de origem germânica que significa “forma” ou “figura”, e o termo foi adoptado pelos psicólogos e teve seu significado ampliado para a percepção da unidade de vários elementos. Comum falarmos de psicologia da forma, uma vez que estes desenhos povoam o universo do design de produto, sendo sempre desenhos de objectos, reais ou imaginados.

As relíquias sagradas

Arma Christi, literalmente Armas de Cristo, ou Instrumentos da Paixão são os objectos associados à narrativa da Paixão de Jesus Cristo, num contexto simbólico ou

no simbolismo cristão. São iconografias da arte cristã, que se pretendem reproduzir e repetir em desenho, num vasto conjunto de seriados, em género de caderno fictício de Otto Rahn.

O desenho entende-se como uma actividade ou necessidade intelectual exclusivamente humana, tanto na sua produção como na sua apreciação. Desenhar é pensar, e um desenho produz a capacidade de se ver para além do representado. Se o Desenho como linguagem for a Palavra, o desenho diz o indizível, o inefável. O artista enquanto criador, quando dá ao mundo obras, concorre com a própria obra do mundo, faz e refaz a realidade, procura a verdade dessa realidade e por sua vez, a sua própria verdade. Uma das funções de Otto Rahn seria a busca do Calice Sagrado, que acreditava estar perto do castelo de Montségur, assim como de outras reliquias sagradas, que serviriam como amuleto e factor de sorte para as tropas alemãs. Assim ao Grall juntava-se a lança que feriu Cristo, a Cruz sagrada, ou os pregos da Cruz, entre outros.

Os Símbolos

Os vários símbolos conjugam-se nas reliquias sagradas e falam de paixão, da ausência, de fragilidade, da existência e da nossa passagem pelo mundo. Para além do seu valor intrínseco, são metáforas repetidas de uma nova forma pois são símbolos sem tempo e por isso mesmo resistentes ao tempo. A representação dos instrumentos da paixão podem incluir a combinação de vários itens, classificados entre maiores e menores, tendo no nosso caso sido escolhidos os instrumentos maiores, tanto pela sua plasticidade artística como pelo seu simbolismo, e procura do transcendental tal como imaginamos que seria a investigação e registo de Otto Rahn.

No entanto decidimo-nos por uma escolha particular dos instrumentos dada a sua plasticidade ou escala, para a sua reprodução. Por exemplo decidiu-se em vez da representação da coluna da flagelação, representar as cordas que atam e prendem Cristo à coluna, entendendo as cordas como uma metáfora de maior amplitude.

Algumas relíquias sagradas são apresentadas em igrejas e catedrais que reivindicam como suas. O conjunto de desenhos que se pretende reproduzir e repetir, abordam o tema da Paixão de Cristo sendo também eles desenhos do imaginário, divididos em grandes famílias: Coroa de Espinhos, Os Pregos da Cruz, as Cordas, o Cálice (o Grall), o Santo Sudário, etc. Neste caso tomámos a liberdade de misturar graficamente o Santo Sudário com o Manto de Jesus com o pano de Verónica.

A Proliferação de relíquias.

Os desenhos surgem a linha, e a preto e branco, o mais perto do que seria um diário gráfico, e surgem como uma série dentro da mesma família. A explicação para esse seriado será mesmo o número de relíquias existente para cada item, como por exemplo os pregos supostamente originais da crucificação foram uma das relíquias mais populares durante o período medieval. A dada altura existiram cerca de 700 exemplares do objecto de veneração. Dentro desta multidão de pregos, destacam-se as relíquias encontradas pela Imperatriz Helena de Bizâncio, para além das madeiras cruz de cristo, os cravos, pregos, sendo um fundido dentro do elmo de Constantino I outro num estribo ou ferradura para o cavalo e o último foi enviado aos crentes tendo sido utilizado para um diadema conhecido pela coroa de ferro da Lombardia, (consta ter sido com ela que Napoleão se auto coroou.)

Presentemente os pregos estão reduzidos a trinta e pertencem às dioceses católicas de Roma, Veneza; Aachen, Madrid; Nuremberga e Praga entre outras. A discrepância numérica é explicada pela como que sendo relíquias "em segundo grau", e que em vez de se tratarem dos pregos verdadeiros, estes são resultado da divisão dos originais. O mesmo se justifica para o manto pois são geralmente somente expostas farripas de tecido. As primeiras representações da crucificação mostram apenas dois pregos, utilizados nas palmas das mãos. Mais tarde, Cristo aparece crucificado com três pregos, com os pés sobrepostos. Também é possível encontrar crucificações com quatro pregos. Mas outras relíquias como Gotas do Sangue sagrado, relíquia particularmente preciosa, são conservadas em Bruges, em Mântua, em duas abadias normandas, na Flandres francesa e em Auvergne. No século XIX, o erudito Fernand de Mély estimou em 700 os espinhos da coroa da Crucificação espalhados pelo mundo. Quanto ao (Manto de Cristo nos desenhos) ou Santo Sudário crê-se que o primeiro a apresentar o tecido como uma falsificação foi ninguém menos que o papa Clemente VII, em pleno século XIV, na própria época de seu surgimento. Em uma bula papal de 6 de Janeiro de 1390 o papa ordenava que, sempre que tal pedaço de pano fosse exposto, deveria se esclarecer ao público que não se tratava de uma peça original. Segundo o sumo pontífice, era preciso que se fizesse “anúncio à população, no momento de maior afluência, de modo claro e inteligível, para impedir a fraude, de que a dita figura ou representação não era o verdadeiro Sudário de Nosso Senhor Jesus Cristo, mas sim uma pintura ou representação do Sudário que se diz ter sido do próprio Senhor Jesus Cristo”. No livro *O Sudário de Turim – Como Leonardo da Vinci enganou a história*, de Lynn

Picknett e Clive Prince, os autores afirmam que o falsificador do sudário seria Leonardo da Vinci, que teria pintado a peça no século XV.

Os desenhos

De cada símbolo escolhido, O Calice Sagrado, Coroas de Espinhos, Pregos, Mantos de Cristo, Ofertas dos Reis Magos, Lança que feriu Cristo, A Cruz Sagrada, As Cordas, foi realizado um conjunto de desenhos, numa repetição diferente com a intenção da procura de uma nova e distinta forma de dizer o mesmo de forma diferente, mas igual, com uma reflexão consciente na questão: O que poderá o próximo desenho levar do anterior mas ao mesmo tempo ter algo inovador? Assim criou-se uma linha de criação mais científica, com a criação de varias hipóteses, sínteses e antíteses. O corpo do trabalho foi constituído essencialmente por registos desenhados, sendo o desenho enquanto registo gráfico uma das metodologias usada como técnica de investigação, que acreditamos pela força da imagem, ser a mais valia deste projecto. Os desenhos são essencialmente em linha, sendo utilizada a linha de contorno e a preto e branco.

Poderíamos ter ficado satisfeitos com o corpo do trabalho, a colecção de desenhos, no entanto, parecia faltar algo de místico ou de resolução final em cada série. Deste modo nunca demos as séries por terminadas tendo sempre investido bastante na criatividade de modo a criar novas soluções gráficas em cada família de desenhos.

Numa fase final foram realizados alguns registos em modo de pesquisa gráfica, de modo a encontrar novas formas de desenho utilizando para tal duas canetas ao mesmo tempo e unidas em paralelo. Figura 1.

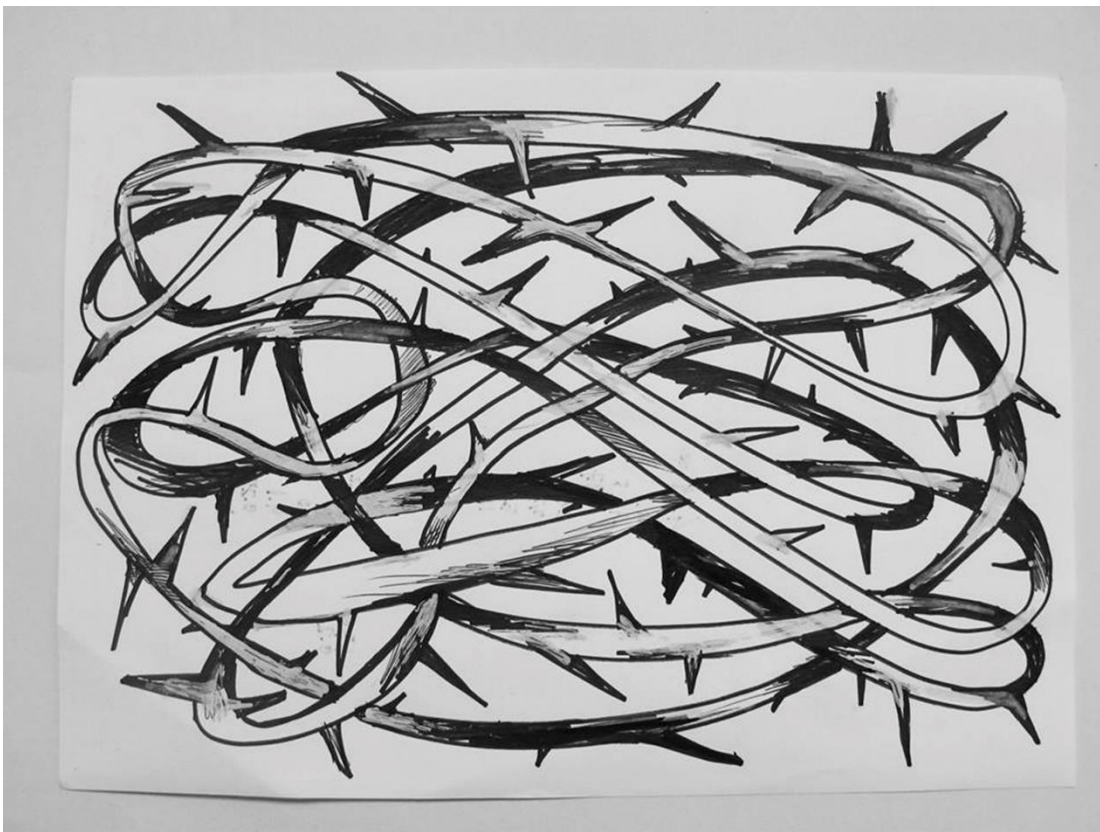


Figura 1: Caseirão, 2018, Coroa de espinhos com duas canetas

Este método utilizado nas coroas de espinhos veio a facilitar a expressão, o paralelismo de linhas a perspectiva e a profundidade dos elementos que constituem a dita coroa.

Foram ainda reproduzidos na figura 2, na fotocopiadora e voltaram a ser introduzidos para reprodução mas de modo invertido, sendo que o desenho final resulta da sobreposição do mesmo desenho em sentido inverso.

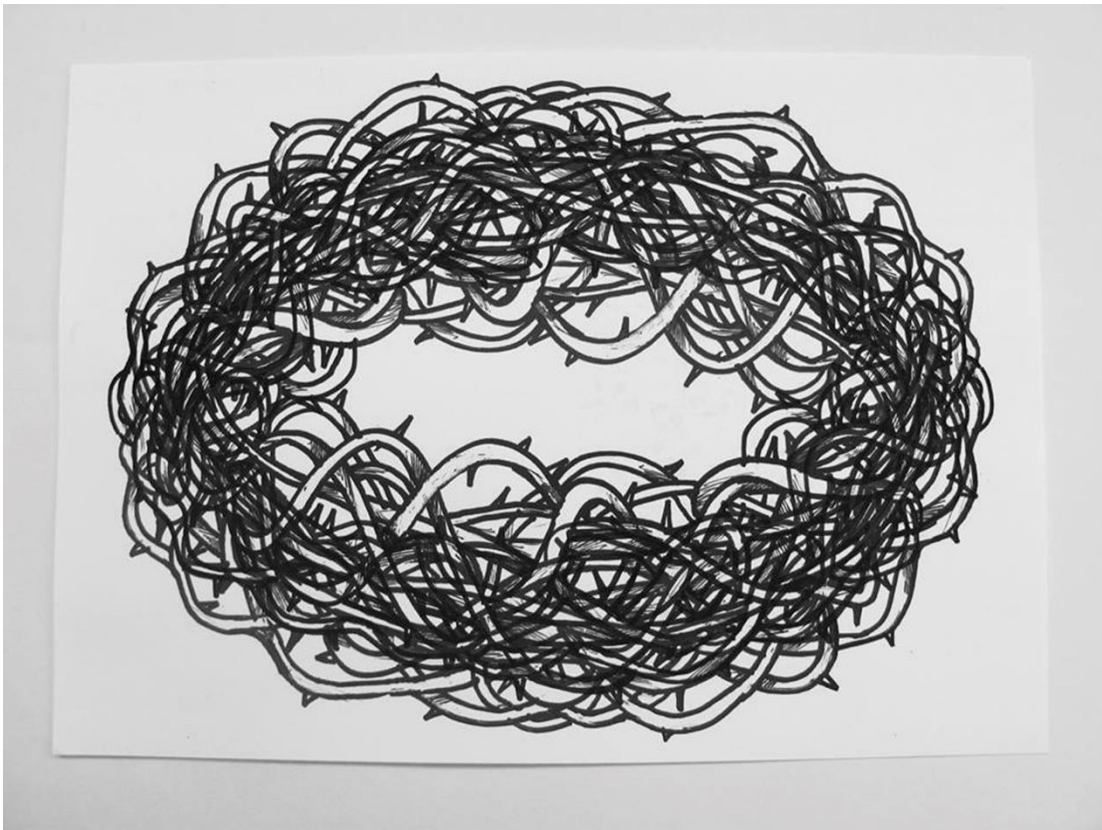


Figura 2: Caseirão, 2018, Coroa de espinhos sobreposta e invertida em fotocópia

Ainda nesta série foram realizados recorte de círculos do próprio desenho, figura 3, em numero de três, que depois foram rodados e colados de novo no desenho conferindo-lhes como que uns círculos mágicos por serem pouco perceptíveis.

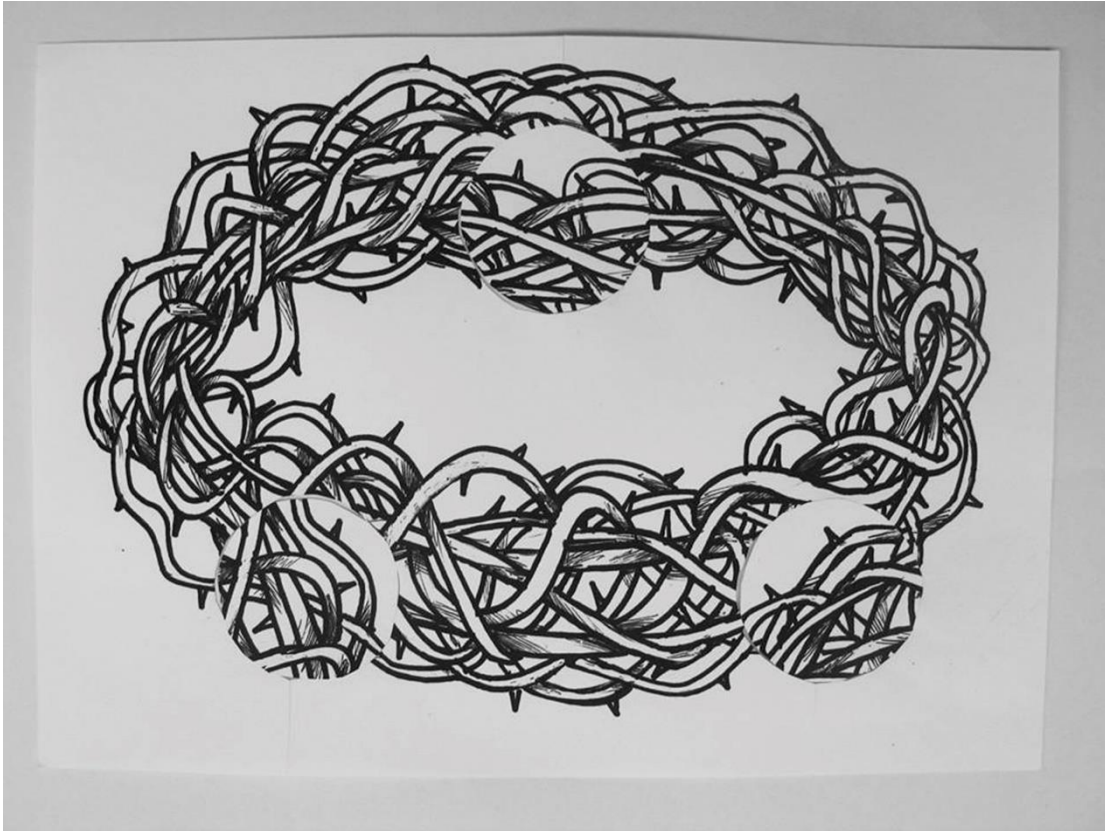


Figura 3: Caseirão, 2018, Coroa de espinhos com recortes

Este método de recorte de círculos e sua posterior colagem e rotação foi também usado na série dos mantos de Cristo, primeiro em numero de três remetendo para o triângulo e, seguidamente em numero de quatro deste modo remetendo para o quadrado, mas sobretudo remetendo para o sinal da cruz, figura 4.



Figura 4: Caseirão, 2018, Manto de Cristo com recortes e rotações.

Ainda neste conjunto, e por estar relacionado com o pano de Verónica, no qual se encontrariam as marcas da face de Cristo foram realizadas reproduções em fotocópia, mas que foram intervencionadas no momento da reprodução, ou seja o original era abanado ou aprisionado deixando seguir a reprodução saindo assim um novo desenho tremido e desajustado. À posteriori foi feito um reajustamento visual no sentido de

misturar as partes de reprodução lentas com as rápidas de modo a unificar o resultado final, como se verifica na figura 5. Foram usadas canetas brancas, correctores e canetas negras.



Figura 5: Caseirão, 2018, Manto de Cristo com intervenção directa na fotocopiadora

Nas series das cruzes de Cristo os desenhos foram reproduzidos na fotocopiadora e voltaram a ser introduzidos para reprodução mas de modo invertido, sendo que o desenho final resulta do somatório de um desenho com uma orientação e de outro sobreposto com uma orientação inversa, mas desta feita realizado pela fotocopiadora, figuras 6 e 7.



Figura 6. Caseirão, 2018, Cruz Sagrada em registo de inversão e sobreposição na fotocopiadora

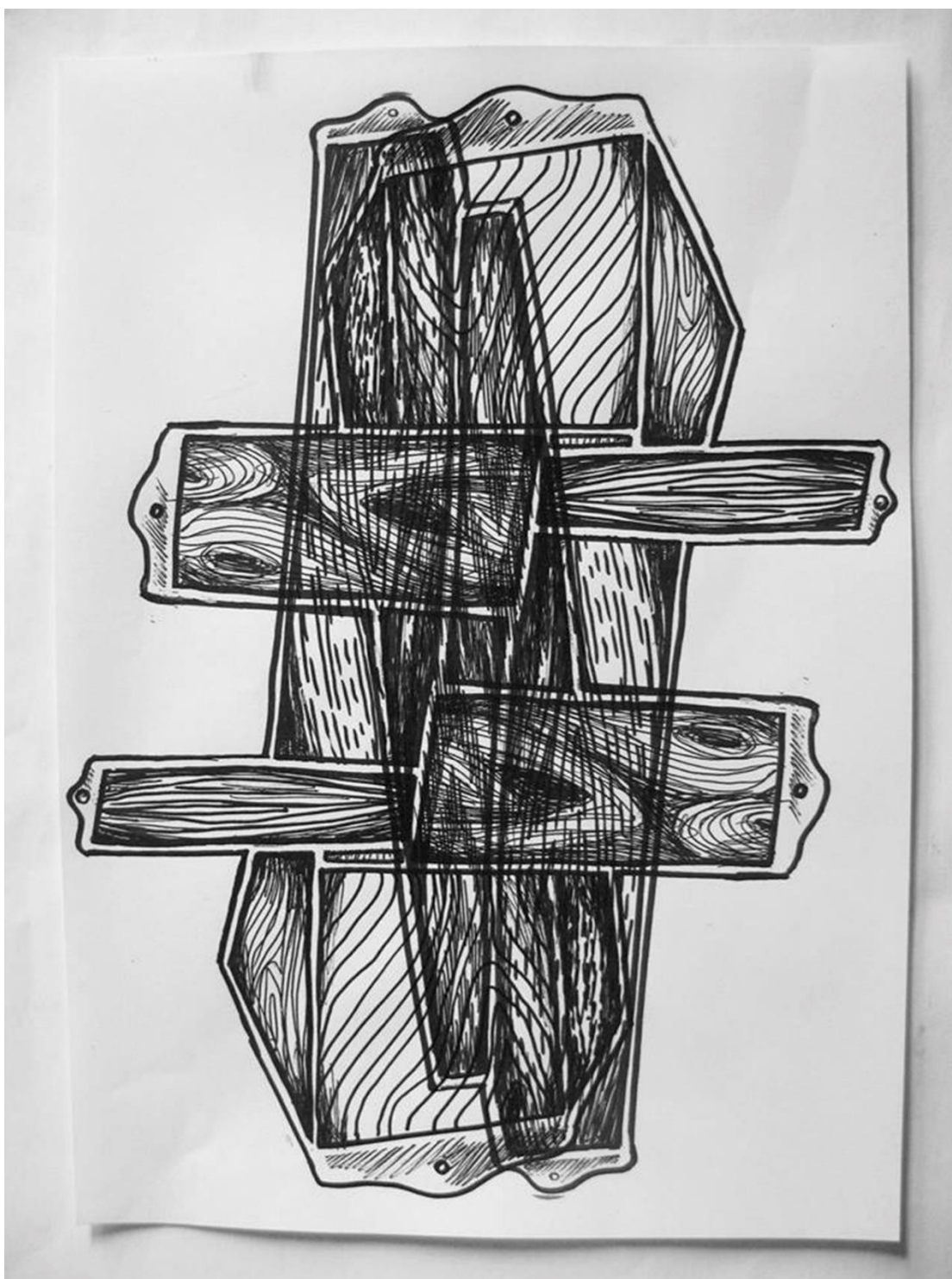


Figura 7: Caseirão, 2018, Cruz Sagrada em registo de inversão e sobreposição na fotocopiadora

Bibliografia:

- ALVES, Herculano, Símbolos na Bíblia, Difusora Bíblica, Fátima, 2001.
- CASÁS OTERO Jesús, Estética y culto iconográfico, BAC, Madrid, 2003.
- COELHO DIAS, Geraldo José Amadeu, Religião e Simbólica, O sonho da Escada de Jacob, Granito, Editores e Livreiros, Lda, Porto, 2001.
- DUQUE, João, Dizer Deus na pós-modernidade, Alcalá, Lisboa, 2003.
- LIPOVETSKY, G., A era do Vazio, Relógio d'água editores, Lisboa, 1989.
- NANCY, Jean-Luc. A Adoração (Desconstrução do Cristianismo, 2). Palimage/Terra Ocre Ed., 2014.
- NANCY, Jean Luc. Corpo, Fora. Tradução e organização de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7Letras, 2015.
- OTTO, Rudolf , O sagrado, Edições 70, Lisboa, 1992
- ROJAS, E., O homem light. Uma vida sem valores, Gráfica de Coimbra, 1994.

“DESMATERIALIZAÇÃO DA ARTE” E IMATERIALIDADE: DESENHO E SUBLIMAÇÃO EM JAMES TURRELL

Dilar Pereira
CIEBA, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

PhD research fellow, ULisboa, Fellowship Ref. C003050, 2018

Resumo

A obra de James Turrell (1943-) enuncia uma prática artística que no contexto contemporâneo, interpela os conceitos de campo expandido (Rosalind Krauss, 1979) “desmaterialização da arte” (Lucy Lippard e John Chandler, 1968) e imaterialidade (Jacob Lillimose, 2006; Owen Duffy Jr., 2016) e incorpora o espectador (Michael Fried, 1967), convocando-o numa equação de experimentação da temporalidade da obra e de duração dessa mesma experiência. Procura-se neste ensaio discutir a relação entre os conceitos enunciados e as concepções actuais do desenho que englobam a imaterialidade, o espaço e o tempo, articulando com a obra do artista norte-americano.

Pelas suas características, a obra de James Turrell, permite discutir estes aspetos e desvendar processos de trabalho, que abarcam a materialidade da obra como possibilidade para o envolvimento intelectual e não como um elemento relacionado com a forma e com o objeto.

Palavras-chave

Imaterialidade; desenho; James Turrell.

Abstract

James Turrell’s (1943-) work, enunciates an artistic dispute that in the contemporary context, challenges the concepts of expanded field (Rosalind Krauss, 1979; 1986), “dematerialization of the art” (Lucy Lippard and John Chandler, 1968, 1973) and immateriality (Jacob Lillimose, 2006; Owen Duffy Jr., 2016; 2017) and incorporating the spectator (Michael Fried, 1967; 1998), summoning him in an equation of experimentation of the temporality of the work and the duration of that same experience. This essay is sought as an interface between the stated concepts and current conceptions of drawing that encompass the immateriality, the space and the time, articulating with the work of the american artist.

By its characteristics, James Turrell’s work, allows to discuss these aspects and to unveil work processes, which encompass the materiality of the work as something possible for intellectual involvement and not as an element related to form and object.

Key words

Immateriality; drawing; James Turrell.

Introdução

O tema que se apresenta discute os conceitos de campo expandido, “desmaterialização da arte” e imaterialidade, e o papel do espectador perante a obra de arte, relacionando-os com a obra do artista norte-americano James Turrell (1943-).

Estes conceitos enfatizaram o pensamento e o processo em detrimento do objeto artístico em si. Além da ideia, também o processo surgiu ligado ao conceito de “desmaterialização”, sendo que no âmbito conceptual, o material era o conceito, enquanto no âmbito do processo, o material era o tempo. Neste contexto, surgiram diversas transformações que apelavam a uma nova convocação do espectador.

Em *Sculpture in the Expanded Field*, 1979, Rosalind Krauss, considerou o alargamento do campo da escultura, apreciando obras que estavam na paisagem e que não eram nem esculturas nem arquitetura, podendo algumas funcionar como metáforas de desenho expandido no espaço. Ao mesmo tempo estas obras questionavam também as fronteiras dos diferentes campos artísticos.

Enquanto em *The Dematerialization of Art*, 1968, Lippard e Chandler discutiram a “desmaterialização” com foco na arte conceptual, em *Art and Objecthood*, 1967, Michael Fried discorria sobre a objetificação da arte, abordando a questão da experimentação, da temporalidade do objeto e a relação com o espectador, defendendo que o minimalismo ao tomar o espectador assunto da obra reivindicava também a sua experiência temporal.

À medida que o objeto se desmaterializava, o desenho tornou-se um meio importante do processo, alargando-se ao espaço tridimensional. Assim, procura-se estudar o termo na atualidade e no âmbito do desenho, em que “desmaterialização” compreende o carácter imaterial de determinadas obras. É o caso do trabalho com luz de James Turrell, que constitui um meio de mediação entre o espectador e uma certa imaterialidade, no espaço e no tempo, uma vez que as suas características físicas enunciam a noção de imaterial, e ao mesmo tempo, podem expandir o termo “desmaterialização” além do confinamento histórico à arte conceptual.

Conceitos, significados, aplicabilidade

Como é que a materialidade das obras de James Turrell poderá ligar com a concepção de “desmaterialização”? E como se relaciona, atualmente, a “desmaterialização” com as regras e o contexto contemporâneo?

Lippard e Chandler preconizaram um futuro sem objetos, e descreveram uma arte emergente de cariz conceptual que olhava para os objetos artísticos como obsoletos, enfatizando o processo de pensamento sobre a sua materialidade. No entanto, o termo “desmaterialização” continha contradições, deixando em aberto uma via de corporalidade, mesmo para a arte conceptual (Lillemose, 2006, p. 119).

Na atualidade, o conceito continua a ser observado, como no caso de Owen Duffy Jr., em *The Politics of Immateriality and 'The Dematerialization of Art'*, 2016, sugerindo uma visão mais abrangente, que contempla a imaterialidade, o fugaz e o contingente. Propõe-se, assim, que o conceito abrange mais do que a arte conceptual, veiculando possibilidades discursivas sobre a própria materialidade e médiums utilizados. Opera-se, por isso, uma transformação na arte, que em vez de ser formalmente concebida e constituída como objeto, passa a poder ser trabalhada conceptualmente a partir da própria ideia de materialidade (Lillemose, 2006, p. 120).

Esta nova ideia de materialidade, em Jean-François Lyotard, estabelece a noção de imaterial como materialidade. O autor apresenta, através do termo *immatériaux*⁵, uma perspectiva que não separa linguagem e matéria, ou conceptualização e materialidade, e que expande a sua compreensão além da essência e da autonomia, além do objeto. Como Lyotard enfatizou, imaterialidade seria um novo tipo de materialidade, que questionou também a ideia de autoria e que transformou a relação entre indivíduo e a materialidade, gerando novas formas de sociabilidade e novas condições culturais e económicas (Lyotard, como referido em Greenberg et al., 1996, p. 179).

⁵ O conceito de Lyotard, foi criado aquando da exposição *Les Immatériaux*, que teve lugar no Centro Pompidou, em Paris, em 1985. O conceito introduz a noção de "novos materiais" e, portanto, uma nova compreensão da materialidade: que além da materialidade física, considera a materialidade digital, algoritmos, etc. sendo portanto da ordem da linguagem. E inclui, num sentido mais amplo, a comunicação humana.

Outras contribuições para a distinção semântica dos conceitos foram ainda colocadas, residindo a distinção no facto da “desmaterialização” ser entendida como um ato e a imaterialidade como uma condição (Lillimose, 2006, p. 128). Esta distinção é pertinente e operativa, pois a imaterialidade é um requisito inerente à própria materialidade das obras, como no caso dos não-objetos luz de James Turrell.

Mas de que forma está presente, ou como se manifestará a “desmaterialização” na obra de James Turrell? E como interpretar o conceito de imaterialidade na obra deste artista?

James Turrell: desenho e sublimação

Transporte-se, pois, a noção de imaterialidade para a obra de James Turrell, relacionando-a com a estética da “desmaterialização” entendida numa condição que considera a imaterialidade como requisito da obra. Em paralelo, averiguemos a sua capacidade em conduzir a uma comoção de sublimação no espetador. Por último, veremos de que forma esta propriedade imaterial se pode considerar desenho no espaço. As obras de Turrell ampliam a perceção do observador, através da modelação da luz, e da atribuição de formas, colocando a (i)materialidade como possibilidade para o envolvimento intelectual, e não como forma ou objeto. Cada instalação promove a intensificação de uma consciência sensorial que promove uma descoberta: o que parece ser um cubo suspenso e brilhante é realmente, a reunião de dois painéis planos de luz projetada; um retângulo de cor radiante pairando em frente a uma parede é, na verdade, um recorte iluminado e aberto para o espaço. Deste modo, Turrell amplia a experiência perceptiva, procurando conduzir o espectador a uma auto-reflexão: “You are looking at you looking (Turrell, 2014)”.

Com o objetivo de observar a atividade retiniana, Turrell investigou sobre as implicações dos limites sensoriais da perceção visual, como o efeito *Ganzfeld*⁶ um fenómeno da perceção visual que pode ser experienciado pela exposição a um estímulo uniforme e não estruturado, preenchendo um campo visual vazio, no qual não existe nada para focar, como o fundo negro de uma gruta ou o branco infinito da neve, provocando a sensação de aparente cegueira. É possível observar este fenómeno físico perceptivo com o qual ocorre uma sensação de perda total do sentido de profundidade,

⁶ *Ganzfeld* (do Alemão ‘campo Inteiro/completo’) ou privação sensorial da perceção que pode ser experienciado através da visão, quando o sujeito encara um campo de visão de cor uniforme e indiferenciável. O efeito visual é transmitido ao cérebro como a perda da visão.

em muitas das suas obras, como no caso de *White Out*, 1998, ou *Apani*, 2011, as quais Turrell considera espaços sensitivos, obras que não são nem objetos, nem imagens. A série *Skyspaces*, insere algumas obras construídas em locais de elevada altitude e geograficamente isolados, como é exemplo *Amarna*, 2015, no terraço do *Museum of Old and New Art*, em Hobart, Tasmânia, Austrália. Os *Skyspaces* podem constituir-se como estruturas autónomas ou integradas na arquitetura existente. Envolvem cortes estruturais na arquitetura que permitem que a luz externa penetre e habite os espaços interiores, proporcionando a sensação de uma perceção ampliada.

Mas, as alterações da perceção visual podem relacionar-se, ainda, com a cegueira, devido à intensidade da luz, como em trabalhos da série *Perceptual Cells*, como *Unseen Seen*, 2017. Trata-se de um célula apenas para uma ou duas pessoas, no qual o espetador ao entrar, dispõe de um botão para manipular a luz, imergindo numa experiência de luz e cor intensa, visual e fisicamente perturbante.

Já no sentido da conexão com o desenho, relacionando-o com as propriedades de espaço e de tempo, a obra de Turrell, conquista através destes elementos a própria realidade, nela incluindo também a dimensão cósmica, como o caso de *Roden Crater*⁷. A possibilidade sensitiva de elevação para um plano ontológico e, neste sentido, também desmaterializado, sem a interposição de objetos, conseguirá provocar a sensação de sublimação e, ao mesmo tempo, altera a perceção sensorial, que remete para uma dimensão espacial imaterial, emergindo espaço e tempo como algo imensurável (Vieira, 2002, p. 84).

O desenho conseguido pela modelação da luz, ao tornar visível o impalpável, veicula no espetador também essa passagem para um plano não corpóreo.

A obra de James Turrell evidencia os conceitos convocados pelo emprego da matéria imaterial luz, com o qual desenha não-objetos puros, que incorporam o espetador, convocando-o para a equação da experimentação da temporalidade do objeto e da duração da experiência (Fried, 1998).

As obras de Turrell (desenhos não-objetos no espaço) deslocam o espetador para uma experiência perceptiva, que persiste no tempo em presença da obra. Mas, ao contrário do

⁷ Trata-se da cratera de um vulcão extinto no norte do Arizona, onde desde 1974, o artista trabalha, no intuito de transformar o local num observatório monumental que possibilite o entendimento das potenciais qualidades de luz natural e acontecimentos celestes.

que Fried preconizava em relação à deslocação da atenção do espectador para o ambiente circundante vazio, no caso das obras de Turrell, independentemente do grau de complexificação ou de simplificação empregue, esse ambiente não é vazio, mas sim pleno e inteiro, convocando para o absoluto, constituindo-se como espaço total imersivo. Por isso, os desenhos com luz de Turrell amplificam o espaço de ação do espectador, através de ilusões sensoriais: podem induzir a aparência de volume, como por exemplo, obras da série *Corner Shallow Spaces*, que afirmam simultaneamente a presença e a dissolução de um carácter ilusório. Ou percorrer distintos graus de intensidade de uma cor que modela opticamente o espaço, como na série *Projection Pieces*, com obras como *Fargo, (Blue)*, 1967 (Figura 1). Estas obras podem considerar-se desenhos no espaço, dado o efeito visual e sensorial produzido.

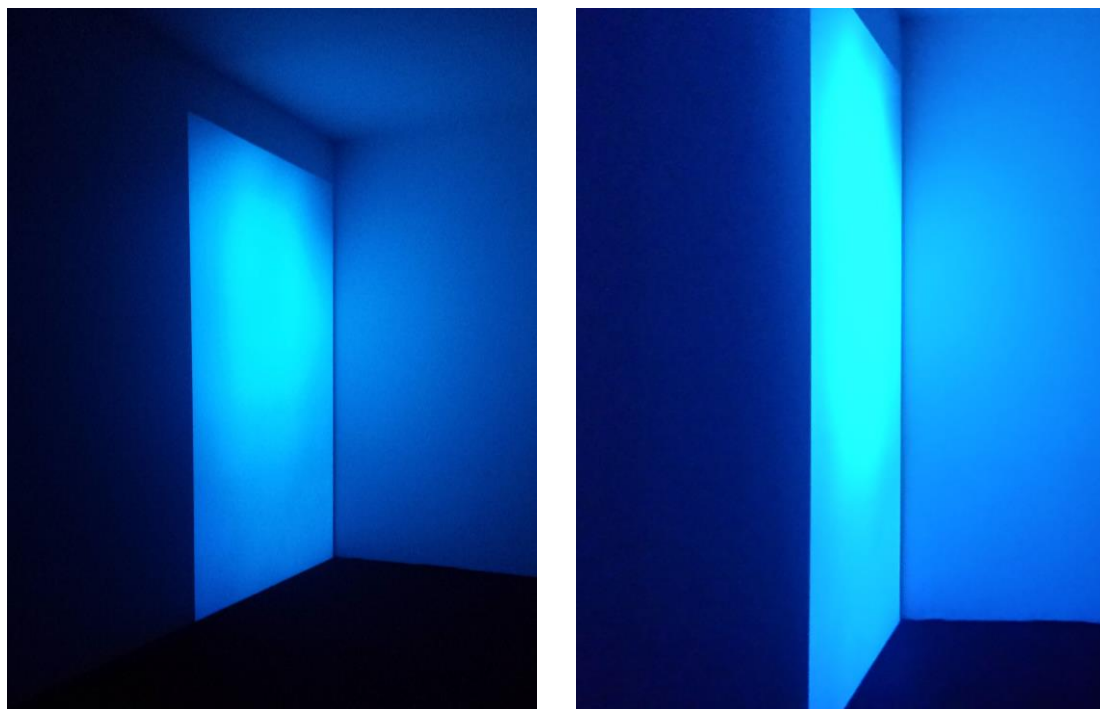


Figura 1. *Fargo (Blue)*, Projeção de luz azul na parede, James Turrell, 1967. Museu Coleção Berardo, Portugal, Inventário: UID 102-579. Fonte: própria.

Conclusão

Em síntese, focando-nos na relação das propostas de Rosalind Krauss, Lucy Lippard e John Chandler, e de Michael Fried, no entendimento proporcionado pela obra de James Turrell, defende-se que a “desmaterialização” da arte não deve ser entendida como um fenómeno limitado historicamente. Assim, pode-se afirmar que “desmaterialização” se aplica a um sistema expandido, dinâmico, complexo, horizontal, tal como o campo

expandido que Krauss estipulou para a escultura, que incorpora a conceptualização, o processo e a própria materialidade dos objetos. Esta, não só adquiriu características imateriais, como modificou a relação entre as obras e o espectador, incorporando-o. A obra de James Turrell enquadra-se neste desígnio, revelando as relações, não só entre os conceitos em discussão, mas também com o desenho, considerado como não-objeto e imaterial, dadas as características do médium utilizado, a luz. De igual modo, as possibilidades de modelação do espaço e do tempo não residem na forma do objeto como tal, mas na manipulação da (i)materialidade da luz, que faz o desenho presente na sua geometria e espacialização incorpóreas.

Ao modelar com luz no espaço, o artista concebeu uma reconfiguração da matéria, num transtorno da substância, ou uma inquietação do que é tangível, como forma de evitar objetos no sentido convencional e, ao mesmo tempo, ampliando o espaço de perceção da obra. Neste sentido podemos afirmar que se trata de desenho no espaço, que amplia o campo e o tempo onde e em que ocorre.

Tal como Lippard e Chandler preconizaram para obras, na sua maior parte, sem objeto, as obras de James Turrell, existem no tempo e no espaço, e convocam dois aspetos da experiência visual, aos quais também Michael Fried prestou atenção. Primeiro, exigem mais disponibilidade do observador, obrigando a despendar tempo na experiência da obra. Segundo, não só o tempo despendido na presença da obra parece maior, mas também o espaço da experiência se expande, portanto, capaz de proporcionar situações ilusórias. Estes dois aspetos concorrem para a experiência de sublimação do espectador, na transmutação para um espaço e tempo etéreos. A coisa física é o feixe imaterial de luz, desenhando formas no espaço, expandindo-a não só em termos geométricos, mas cósmicos. Estamos pois na presença autêntica de um desenho desmaterializado no espaço, pela imaterialidade do meio com que é produzido. De acordo com o próprio artista, trata-se de uma experiência sobre o olhar, na qual, não existe objeto, nem imagem, nem foco, na qual a perceção é o objeto.

Referências Bibliográficas

Duffy Jr., O. J. (2016). *The Politics of Immateriality and 'The Dematerialization of Art'*. (Tese de doutoramento). Virginia Commonwealth University, USA.

Fried, M. (1998). *Art and Objecthood Essays and Reviews*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Krauss, R. E. (1994 [1986]). Sculpture in the Expanded Field. In Krauss, R. E., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (pp. 276-290). Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks. In Krysa, J. (ed.), *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of Network Systems* (pp. 117-139). New York: Autonomedia.

Lippard R. L. (1997 [1973]). *Six Years: the Dematerialization of the Art Object, 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Lyotard, J.-F. (1996). Les Immatériaux. In GREENBERG et al. (eds.), *Thinking about exhibitions* (pp. 159-175). New York: Routledge.

Vieira, A. (2002). *Espaço, poder e vigilância. O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa, Portugal.

Recursos Online

Door of Perception. (2014). *James Turrell. Perceive your Perceiving*. Disponível na Internet: <https://doorofperception.com/2014/07/james-turrell-perceive-your-perceiving/>

James Turrell (2018). *Work*. Disponível em: <http://jamesturrell.com/>

Krauss, R. E. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8 (Spring), 30-44. Disponível na Jstor: <http://links.jstor.org/sici?sici=01622870%21897921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.C0%3B2-Y>.

Lippard, R. L., Chandler, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*. 12, (2), 31-36. Disponível na Internet: http://www.c-cyte.com/OccuLibrary/TextsOnline/Lippard-Chandler_The_Dematerialization_of_Art.pdf.

Roden Crater. (2018). *Explore Roden Crater*. Disponível em: <http://rodencrater.com/>

Expressão Múltipla II : Teoria e Prática do Desenho**15 de Dezembro de 2018****Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa****TÍTULO**

Materializar o Gesto: Tipologias de Desenho no Processo Criativo de Cenografia e Figurino.

Filipa Malva

Grupo de Estudos de Dança, INET-md, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa

Bolsreira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Resumo

O projecto *Desenho e Performance: A Cenografia em Criação*, a decorrer, pretende refletir sobre a relação prática e artística que os cenógrafos/figurinistas têm com o desenho como ferramenta de criação de espaço e de tempo de performance e como mediador entre os corpos do performer em palco e o do desenhador. Tem-se procedido ao levantamento da forma como estes recorrem ao desenho durante a criação de um espectáculo e registam o modo como os elementos cenográficos são introduzidos em confronto ou em diálogo com o corpo em movimento. O protocolo de levantamento proposto inclui três tipologias de desenho que registam o pensamento especulativo desenvolvido: (1) desenho como registo de movimento e ação; (2) desenho como proposta de conceitos e materiais cenográficos; (3) desenho como cenografia. Neste artigo proponho reflectir sobre o modo como estas tipologias são usadas nos exemplos levantados e debater a sua função na construção de questões comuns ao uso do desenho nos processos criativos.

Abstract

The project *Drawing and Performance: Creating Scenography* intends to reflect on the pragmatic and artistic relationship scenographers have with drawing as an instrument for the creation of time and space of performance and as mediator between performer and drawer. The survey addresses the way scenographers use drawing during the creation of a new performance and as a record of how and when scenographic components are introduced in confrontation or in dialogue with action. The protocol of drawing typologies proposed to scenographers includes: (1) drawing as a record of movement and action; (2) drawing as proposal of scenographic concepts and materials; (3) drawing as scenography. In this article I propose to reflect on the way these drawing typologies are used in the examples discussed and how they influence general questions related to the use of drawing in creative processes.

O abandono progressivo do desenho como ferramenta pedagógica no ensino das artes performativas tem tido consequências nas suas práticas, que têm sido mais suportadas pela recolha de imagens e reciclagem de composições pré-existentes em domínio público. Há no entanto um interesse crescente pelas metodologias coletivas de criação do espetáculo. E o desvio do processo criativo convencional onde as responsabilidades da dramaturgia, encenação, cenografia, interpretação, eram claras e se sucediam no tempo, esfumou as fronteiras disciplinares e gerou novos modos de colaboração. Este paradoxo abriu portas para a re-introdução do desenho, como registo, como instrumento de pensamento, como forma de comunicação, e como ferramenta de aproximação do processo convencional do cenógrafo ao da criação coletiva contemporânea do teatro e a dança.

O projecto de investigação *Desenho e Performance: A Cenografia em Criação*, a decorrer, pretende sistematizar e refletir sobre a relação pragmática e artística que os cenógrafos/figurinistas têm com o desenho como ferramenta de criação de espaço e de tempo de performance e como mediador entre os corpos do ator ou bailarino em palco e o do desenhador. Neste sentido tem-se procedido ao levantamento da forma como estes recorrem ao desenho durante a criação de um espectáculo e registam, em diário gráfico, o modo como os elementos cenográficos são introduzidos em confronto ou em diálogo com o corpo em movimento, tirando partido da gestualidade comum ao trabalho em palco e sobre a folha. O protocolo de levantamento proposto aos cenógrafos inclui três tipologias de desenho que registam o pensamento especulativo desenvolvido:

1. desenho como registo de movimento e ação;
2. desenho como proposta de conceitos e materiais cenográficos;
3. desenho como cenografia, gerado em tempo real ou predefinido.

Neste ensaio proponho-me reflectir sobre o modo como estas tipologias são usadas nos trabalhos levantados e debater a sua função na construção de projectos de cenografia e figurino.

As relações entre desenho e performance como formas de investigação são extensas. Ambas permitem o improvisado e a exploração, o erro e o acaso. Quando usadas em conjunto permitem tanto a criação de uma estética particular como um registo de um processo. Permitem também a discussão colectiva sobre expressões múltiplas individuais. Como Garner (2008:16) explica

artists and designers make and modify drawings as part of their creative process. Often these are intended as fleeting representations of possible futures before the time-consuming and costly tasks of converting a selected idea/sketch into a tangible artefact (...) the way drawing supports a personal dialogue of enquiry and conjecture whilst offering the opportunity for others to engage with ideas through the representation. In this sense drawing is clearly part of a research process.(...) So drawing research not only informs practice it can inspire it too. The questions and challenges articulated by others can stimulate the critical and reflective capacity that is seen as essential to practice.

A ideia de que o desenho pode informar a investigação tanto como ser o seu registo torna-o exemplar como forma de pensar o projecto cenográfico. No essencial, a criação de um espectáculo é um acto de investigação. A possibilidade de testar, propor e refazer, numa espiral contínua de informação gerada em acção e discussão, que o desenho promove e possibilita, é o fundamento do processo performativo. A definição da performance como acção ou processo de dar forma a, definida na relação com actos de experimentação, de movimento ou de construção

encontra eco no ato performativo presente no processo criativo (...) diferenciando-se do gesto quotidiano que é governado pelo efeito utilitário, este gesto pode ser percebido no processo de fazer, como um movimento que permite ao corpo uma re-desconstrução (...) ou uma dissolução do corpo no tempo da acção (Almeida, 2014: 406).

O estudo do desenho coloca ênfase no processo da sua execução, da reacção do corpo do artista ao ato de o inscrever na folha e na gestualidade que essa inscrição implica. Existe assim uma aproximação entre as disciplinas visuais e as performativas, na partilha de metodologias de gesto em que ‘o ato de desenhar torna-se um verbo de agenciamento e mediação mais do que de representação. Desenhar é assim e sempre uma performance do corpo e/ou dos seus segmentos’ (Tércio, 2015: 491). É nesta aproximação entre o gesto do cenógrafo em desenho e o do performer em movimento que reside este projeto de investigação. Na proposta de que o conhecimento aprofundado do processo criativo da cenografia passa pelo estudo do desenho na medida em que este permite um diálogo entre o corpo em acção em palco, o seu registo no papel e uma proposta de novas acções através do projecto cenográfico.

Da cenografia e seu desenho.

Para um entendimento das formas de diálogo entre a cenografia e a acção que o desenho suporta é fundamental perceber o objecto cenográfico (cenário, figurino, adereço, etc.) como o material que dá corpo e organiza relações de espaço e de tempo de performance. Como explica Rachel Hann (2019: 72), 'scenography is concerned not only with the material constructions of theatre, but how these constructions *relate* to one another; *relate* to the performers; *relate* to the spectators.' A construção de uma cenografia é aqui entendida como o conjunto de materiais cenográficos, visuais e plásticos, que suportam a acção de um espectáculo criando uma estética sua específica e contribuem para definir a evolução do tempo e do espaço onde esta acção ocorre. Nesse sentido, 'to understand scenography is to understand how theatre works. (...) Scenography, rather than an account of theatre objects, is understood as an intangible crafting of theatrical place orientation' (Hann, 2019: 64-65). Para que esta organização de espaço-tempo aconteça, e se sirva e sirva a acção desenvolvida pelo performer, é essencial um conhecimento profundo do lugar de performance, do movimento improvisado, da narrativa, dos conteúdos do espectáculo. E, como já vimos, o desenho é uma ferramenta de investigação e análise poderosa, permitindo reflectir e propor em contínuo, mantendo o material disponível e aberto a mudanças por todos os elementos da equipa criativa. Pode, então, ser o ponto de partida e de chegada, de passagem, de um processo colaborativo como é o de construção de um espectáculo de teatro ou de dança.

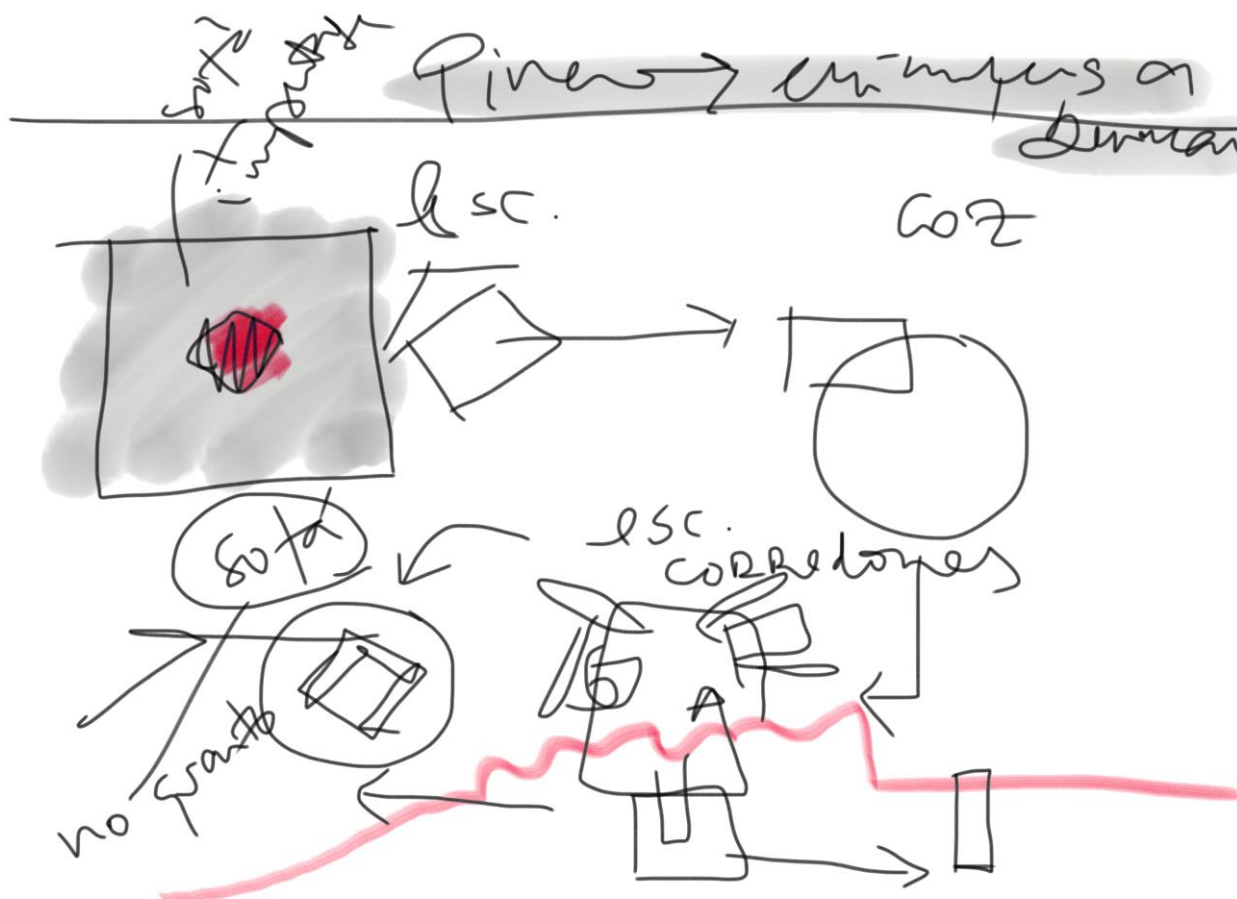


Figura 1. Filipa Malva, *Sofá*, 2017. Digital. Desenho executado para o espectáculo *Manuel ou como se desenha uma Casa*, com produção de O Teatrão, OMT, Coimbra. Fonte: autor.

Para o espectáculo *Manuel ou como se desenha uma Casa*, a cenografia era constituída de vários adereços e objectos móveis que iam sendo articulados pelos actores. Foram estabelecidas regras de jogo que nos permitiam perceber o significado de cada material cenográfico em cada cena. Um sofá, de veludo verde, muito velho e maltratado por um gato, era o lugar do autor de quem se falava, Manuel António Pina. Já muito perto do dia da estreia, ao ensaiar as cenas finais começámos a ter dificuldade em perceber como reorganizar o espaço de performance por forma a encerrar a narrativa que tínhamos inicialmente proposto ao público. Um desenho digital (ver fig. 1), feito em discussão, ajudou-nos a perceber que todo o espectáculo era percorrido por este sofá. A sua identificação a vermelho, a sua progressão marcada no diagrama de cena, tornou claro para todos que ele ancorava a acção e como tal poderia ser o ponto final que procurávamos. O desenho tornou claro, ao funcionar como um registo perante os nossos olhos, durante o tempo de discussão, daquilo que tinha sido difícil de identificar

verbalmente ou em palco. Este desenho foi resultado do meu processo criativo, como cenógrafa, e resultou do estudo e registo de ensaios assim como de propostas de utilização do espaço e do tempo de performance através da acção sobre objectos cenográficos. Este conhecimento aprofundado da simbiose que existiu entre o sofá e as movimentações dos actores permitiu a execução do desenho de um diagrama de forma intuitiva e rápida durante a nossa discussão. O desenho ocasionou, e também causou, a proximidade entre o gesto da cenógrafa na página e o movimento dos actores no espaço gerada durante os ensaios.

Para esta correspondência performativa entre gestos concorreram vários tipos de desenho de análise, registo e proposta. São essas as tipologias de desenho que são propostas como base de análise do trabalho dos cenógrafos no projecto de investigação que desenvolvo.

Tipologias de desenho.

As três tipologias de desenho propostas como parâmetros de organização do trabalho do cenógrafo-figurinista apontam para formas de intervenção no processo de criação de um espectáculo.

O desenho de observação de acção e movimento (1) é um registo dos ensaios e permite um conhecimento aprofundado dos corpos dos actores-bailarinos, da sua possível organização no espaço e no tempo seleccionando referências de acção para o projecto cenográfico.

Nos exemplos observados (Fig.2), este tipo de desenho é tendencialmente misto, ou seja, tanto inclui registo directo por observação como esquissos de uma ficção que tem origem nos primeiros ensaios de leitura ou nas primeiras reuniões de produção. É raro o cenógrafo/figurinista focar-se apenas no que está a ver em cima de palco. Estes desenhos encontram-se contaminados desde o início pela ficção que os ensaios vão desenrolando. De facto, um dos aspectos interessantes dos desenhos de observação de acção/movimento é a sua imediata capacidade para evoluir no sentido da ficção, sendo o primeiro passo na simbiose entre corpo em movimento e personagem em movimento. Do mesmo modo, os cenógrafos/figurinistas contactados confirmam que o desenho feito em ensaio não é necessariamente um registo directo do que estão a ver, considerando a dificuldade logística de o fazer. As condições de iluminação e as interrupções constantes para apoio ao ensaio são as razões mais apontadas.



Figura 2. Ana Rosa Assunção, *Cinza às Cinzas*, 2018. Lápis de grafite e lápis de cor sobre papel de máquina, retirado de caderno gráfico A5. Desenho executado para o espectáculo *Cinzas...*, com produção da Escola da Noite, Teatro da Cerca de São Bernardo, Coimbra. Fotografia de cena de Eduardo Pinto. Fonte: A Escola da Noite.

Na entrevista que gravei sobre *Cinzas...* (Fig.2) a figurinista Ana Rosa Assunção clarifica que as tipologias se sobrepõem na sua função sendo usadas em sucessão tanto como em simultaneidade no sentido de responder a questões concretas de resolução do pensamento especulativo do cenógrafo-figurinista. Os seus desenhos mostram também que o processo criativo não segue uma ordem predefinida mas antes uma necessidade de resposta a questões múltiplas de estética e de pragmática da performance a desenvolver. Assim, o desenho de observação pode existir apenas como registo mas mais frequentemente existe como um cruzamento entre a observação directa, memórias de experiência passada e projecção de ideias iniciais de projecto. São, no entanto, sempre desenhos que se apoiam no trabalho desenvolvido em palco, especulativo e reflexivo, abertos ao desenvolvimento e à mudança. São promessas, como Babin (2018:7) explica: ‘the promise of a future work, certainly, but above all, the promise of a dialogue between the idea and its realisation, between the outline and the eventual work, and ultimately, between art and those that engage in it.’

O desenho de projecto ou de proposta (2) percorre fases diferentes da criação cenográfica e inclui tanto esboços conceptuais como desenhos técnicos. O seu objectivo varia conforme se tratem de desenhos especulativos ou desenhos de

comunicação de projecto. Em qualquer dos casos, são desenhos que apontam para uma solução cenográfica e como tal propõem intersecções de espaço e de tempo com o trabalho de acção realizado em palco. Alguns dos desenhos definem elementos cenográficos a ser construídos e materializados, outros estruturam o espaço vazio. Em palco, no entanto, o vazio vai-se transformando com a acção e portanto o desenho que o estrutura tem de ser um desenho em evolução até à estabilização da coreografia ou marcações dos actores.



Figura 3. José Carlos Faris, *A Guerra*, 2018. Lápis de cor e lápis de grafite sobre papel de máquina A3. Desenho executado para o espectáculo *A Paz*, com produção do Teatro da Rainha, Caldas da Rainha. Fotografia de cena de José Serrão. Fonte: Teatro da Rainha.

Na entrevista sobre *A Paz* (Fig. 3), o cenógrafo José Carlos Faria descreve os desenhos dos figurinos como um instrumento de trabalho que deve permanecer em aberto. Eles abrem uma possibilidade de materialização mas estão sempre na dependência do trabalho de ensaio. Assim, mesmo o desenho de comunicação de projecto é visto como algo em transformação.

A introdução desta terceira categoria, desenho como cenografia (3), assume a possibilidade do uso do desenho, as suas técnicas e principais características, como elemento cenográfico quer construído em suporte para palco (gobo, papel, tela, madeira, digital, etc) quer actuado em tempo real pelo cenógrafo ou pelo actor ou bailarino. Esta categoria, sendo rara no contexto português contemporâneo, tem vindo a ser usada como forma de intervenção directa do artista plástico na cena. No caso de *A Grande Emissão do Mundo Português* (Fig.4), os meus desenhos de cenografia foram transferidos de forma integral para o cenário. Pode-se então dizer que estes desenhos são não só de projecto mas também, quando executados em escala natural, o próprio cenário. Pode-se ainda argumentar que a pintura cénica, técnica que permite a ampliação do desenho original, contém elementos importantes de traço, forma e movimento presentes no desenho do cenógrafo mesmo que interpretadas por um outro artista cénico. Neste caso ainda, o desenho-cenário era finalizado pelos actores que o usavam como tela, introduzindo comentários manuscritos ao material deixado pela cenógrafa, ampliando as possibilidades de construção de um diálogo entre a cenografia e a interpretação.

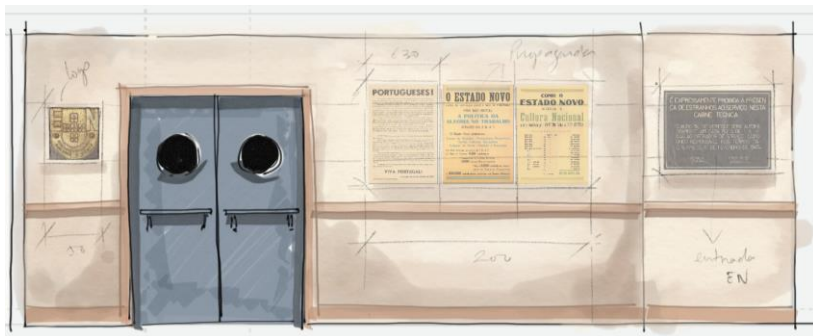
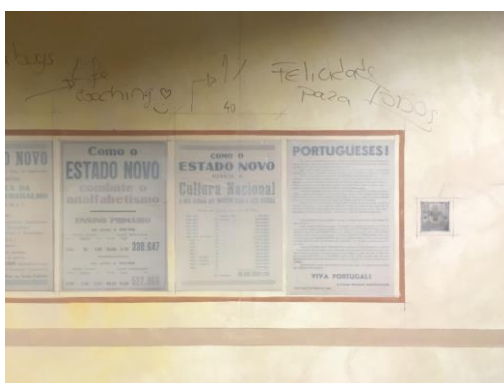


Figura 4. Filipa Malva, *Cenário*, 2018. Digital. Desenho executado para o espectáculo *Grande Emissão do Mundo Português*, com produção de O Teatrão, OMT, Coimbra. Fotografias de cena de Carlos Gomes. Fonte: autor.

Conclusão.



O levantamento do uso do desenho e de notações pelo cenógrafo-figurinista durante a criação de um espectáculo é um processo extenso e complexo. As tipologias preliminares propostas servem apenas de base para o seu conhecimento e já começam a ser questionadas. Os exemplos discutidos alertam para a possibilidade de

simultaneidade e sobreposição na utilização de tipos de desenho. Os processos de colaboração e métodos de comunicação dos intervenientes de um espectáculo são tendencialmente tão diferentes quantos os espectáculos a serem estudados. Em consequência, o desenho usado tem tendência a adaptar-se, respondendo com pragmatismo aos objectivos pretendidos pelo cenógrafo e ao seu diálogo com a acção dos interpretes. As três tipologias descritas são reconhecidas pelos cenógrafos-figurinistas como fundamentais nos seus processos mas funcionam apenas como referências metodológicas e instrumentos de trabalho e encontram-se abertas a modificações e transgressões a cada momento da criação.

Referências Bibliográficas

Almeida, Paulo, Miguel Duarte e José Barbosa (ed.). (2014) *Drawing in the University Today*. Actas da conferência “Drawing in the University Today – Internacional Meeting on Drawing, Image and Research”, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS), Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto.

Babin, Sylvette. (2018, v.93). *Esquisse/Sketch*. Esse, p. 7.

Berger, John. (2005) *Berger on Drawing*, Occasional Press. Cork.

Bogart, Anne. (2001) *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, Routledge. London.

Burnett, Kate. (2012) Addressing the Absent: Drawing and Scenography [Versão electrónica]. *Visual Aspects of Performance Practice*, Interdisciplinary Press. Oxford.

Collins, Jane e Andrew Nisbet. (2010) *Theatre and Performance Design: a Reader in Scenography*, Routledge. London.

Garner, Steve. (ed.). (2008) *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*, Intellect. Bristol.

Hann, Rachel. (2019) *Beyond Scenography*, Routledge. London.

Heath, Claude, Andrew Patrizio, Ian Hunt e KINGSTON, Angela (ed.). (2003) *What is Drawing?*, Black Dog Publishing Ltd. Bristol.

Howard, Pamela. (2009) *What is Scenography?*, Routledge. Oxford.

Kantrowitz, Andrea, Angela Brew e Michelle Fava (eds.). (2013) *Thinking Through Drawing: Practice into Knowledge*, Columbia University. New York.

Kentridge, William e Rosalind C. Morris. (2017) *that which is not drawn: conversations*, Seagull Books. Calcutta.

Maslen, Mick. E Jack Southern. (2011) *Drawing Projects: An Exploration of the Language of Drawing*, Black Dog Publishing. London.

Nancy, Jean-Luc. Philip Amstrong (trad.). (2013) *The Pleasure in Drawing*, Fordham University Press. New York.

Petherbridge, Deanna. (2010) *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*, Yale University Press. New Haven.

Rawson, Phillip. (1987) *Drawing*, University of Pennsylvania Press. Philadelphia.

Sawdon, Phil and Russell Marshall (eds.). (2015) *Drawing Ambiguity: Besides the Lines of Contemporary Art*, I.B. Tauris. London.

Schmidlin, Laurence. (2018) Break Down the Movement and the Drawing Takes Shape: Photography as Intermediary. Sarah Burkhalter and Laurence Schmidlin (eds), *Spacescapes, Dance and Drawing*. JRP Ringier. Zurich.

Tércio, Daniel. (2005) 'Da Autenticidade do Corpo na Dança.' *O Corpo que (Des) conhecemos*, Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Usado com permissão do autor.

_____ (2015) 'O Desenho enquanto Exercício Performativo.' Actas do 14º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: arte e desenvolvimento humano, Universidade do Brasília. Brasília. Usado com permissão do autor.

Treib, Marc (ed.). (2008) *Drawing/Thinking: Confronting an Electronic Age*, Routledge. London.

DICIONÁRIOSDEARTISTA:ÁLVIK, REFLEXÕES VISUAIS SOBRE O PODER DAS MONTANHAS DE HARDANGERFJORD

Filipa Pontes

Doutoranda em Belas Artes

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Bolsista FCT

Resumo

DicionáriosDeArtista é um projeto *site-specific*, que convoca processos autoetnográficos para relacionar a prática do desenho com "experiência do lugar". Iniciado em 2010, constitui-se por um conjunto de livros de artista e tem como principal objetivo criar uma compilação de reflexões visuais (através do desenho) sobre as especificidades dos diferentes lugares onde vou vivendo. Tem como foco a relação direta entre as metamorfoses e reconfigurações da minha rotina quotidiana, a relação com os outros e a construção da visão crítica sobre a sociedade contemporânea, num processo de conhecimento, autoconhecimento e adaptação aos novos contextos. De uma forma mais geral, persigo a ideia de "experimentar-me" viver em diferentes pontos geográficos do mundo, para realizar uma pesquisa sobre as diferenças, contrastes e semelhanças culturais partindo da experiência pessoal. O presente texto propõe tomar como ponto de partida a produção do livro de artista *DicionárioDeArtista:Álvik*, realizado em 2018 em Álvik - uma aldeia plantada à beira dos fiordes da Noruega - para fazer uma reflexão sobre a prática do desenho no contexto das artes visuais e sua relação com a apropriação autoetnográfica e etnográfica, explorando conceitos como memória, tempo e lugar.

Abstract

ArtistDictionaries is a site-specific project, which adopt autoethnographic processes to relate drawing practice with "experience of the place". Started in 2010, it consists of a set of artist's books and its main goal is to create a compilation of visual reflections (through drawing) on the specificities of the different places where I've lived. It focuses on the direct connections between the metamorphoses and reconfigurations of my daily routine, the relationship with others and the construction of a critical view of contemporary society, in a process of knowledge, self-knowledge and adaptation to new contexts.

More generally, I pursue the idea of "experiencing myself" living in different geographic places of the world, in order to conduct research on cultural differences, contrasts and similarities, via personal experience. The production of the *ArtistDictionaries:Álvik*, realized in 2018 in Álvik - a village placed on the edge of the Norwegian fjords - is the starting point for the present text. Proposes to reflect on the practice of drawing, in the context of the visual arts, and its relation with the ethnographic and autoethnographic appropriation, exploring concepts such as memory, time and place.

Apropriação autoetnográfica

"O desenho é um registo autobiográfico da descoberta pessoal de um acontecimento, visto, lembrado ou imaginado." John Berger, *Berger on Drawing* (2005)

O desenho, dentro do campo das artes visuais não foi ainda estudado no contexto da relação entre prática artística e apropriação autoetnográfica. Este é um dos temas da

investigação que estou a realizar na FBAUL em Lisboa, com a orientação do professor Américo Marcelino. Tomamos como ponto de partida o desenvolvimento prático do projeto *DicionáriosDeArtista* para refletir visual e teoricamente sobre as implicações da apropriação autoetnográfica no campo do desenho contemporâneo.

O presente texto, propõe especificar o interesse em trazer a autoetnografia para o campo do desenho, a partir da análise comparada entre abordagens ao desenho etnográfico e desenho autoetnográfico feitas no século 21 lançadas desde o campo da antropologia contemporânea, para relaciona-la com a apropriação autoetnográfica na obra *DicionáriosDeArtista:Álvik*.

Tomemos como exemplo dois desenhos realizados em 2015. Um do conhecido desenhador português João Catarino (Fig. 1), para representar o desenho etnográfico e outro da artista canadense Ashoona Shuvinaí (Fig. 2), para representar o desenho autoetnográfico.

Interessa sobretudo entender a diferença entre a abordagem etnográfica e autoetnográfica no desenho, para salientar porque nos interessa a perspectiva da autoetnografia.

É através do movimento internacional Urban Sketchers (USk), que é trazida a relação com o desenho etnográfico. USk iniciado em 2007, é um grupo de interessados pelo desenho de observação direta que produzem diários gráficos dos lugares onde vivem ou por onde passam em viagem. A relação entre desenho etnográfico e os USk foi feita pela antropóloga brasileira Karina Kuschnir (Kuschnir, 2016), motivada pela revalorização do desenho como forma de conhecer e representar o mundo, relacionando a prática do desenho com a etnografia. Em colaboração com os USk, Karina Kuschnir esteve em Portugal em 2017 para dirigir um workshop de desenho⁸. O desenho é aqui essencialmente assumido como testemunho e registo fiel do real.

Tal como João Catarino, Karina Kuschnir pertence aos USk.

Por outro lado, foi com base nas teorias pós-colonialistas da antropóloga Mary Louise Pratt (Pratt, 1991, 1994) quem desenvolveu no início dos anos 90 o conceito de

⁸ Oficina de desenho na Casa Museu Vieira da Silva em Lisboa, realizado dia 21 de Janeiro de 2017. Uma organização conjunta entre os USkP e a Casa Museu, inserido na programação Lisboa capital Ibero-Americana de cultura. Ver mais informação em <http://urbansketchers-portugal.blogspot.com/>

autoetnografia como "a arte das zonas de contato", que o curador canadense Norman Vorano (Berlo & Vorano, 2006) relacionou a produção dos desenhos de alguns artistas Inuits, os esquimós do norte do Canadá, com formas autoetnográficas de expressão. A relação deu ênfase à maneira livre e imaginativa como os artistas traduziam o confronto entre a tradição ancestral dos esquimós e a sociedade contemporânea, relacionado com a adaptação cultural. O desenho é aqui assumido como "mediação cultural", ferramenta para estabelecer a interligação entre várias culturas, implicando uma dimensão imaginária e de crítica pessoal (Berlo & Vorano, 2006; Campbell, Ashoona, & Art Canada Institute, 2017; Lalonde, Pitseolak, & Art Canada Institute, 2015; Pratt, 1991, 1994). Ashoona Shuvinaí viveu parte da sua vida em tendas Inuits num quotidiano nómada e só na idade adulta se mudou para a cidade para viver sedentariamente.



Fig. 1: João Catarino, *Moçambique, aeroporto de Quilimane* (2015). Fonte: blogue do artista <http://desenhosdodia.blogspot.com/>. Legenda original: Nos finais do séc XIX e inícios do séc XX a corrida das grandes potências europeias para dominar os territórios africanos de onde provinha uma boa parte das matérias primas que alimentaram os fornos da revolução industrial, geraram o enorme fosso económico e social entre o Norte e o Sul, fizeram e alimentaram duas guerras mundiais e outras tantas internas, cometeram-se injustiças sociais e políticas com as colonizações e descolonizações, foi com o passo maior que a perna, que se fez a História do séc XX. O avião tomou o lugar do barco a vapor e do caminho de ferro, desfez-se também o sonho e a necessidade de ligar por terra Angola à Contra Costa. O *embraer* da LAM esperava ali estacionado para as limpezas de rotina, trocar os toalhetes das cabeceiras e abastecer de saquinhos de amendoins para enganar a fome até Maputo. Sabe-se agora que debaixo do asfalto da pista de Tete existem gigantescos jazigos de carvão. O aeroporto vai ter de sair dali, agora como no início do séc XX volta a ser rentável explorar exaustivamente este mineral, com tanta riqueza emergente a manutenção da paz volta a estar comprometida e a lei ambiental terá de ficar para depois.



Fig. 2: Ashoona Shuvinai, *Happy Mother* (2015). Fonte: livro *Shuvinai Ashoona: life & work*, 2017, publicado pelo Art Canada Institute. Retirado de <http://www.aci-iac.ca/shuvinai-ashoona>

Analisando as imagens de Catarino e de Shuvinai, os dois artistas mostram uma expressão individual na forma como usam os materiais e na maneira como selecionam os elementos da imagem. O desenho de Catarino mostra uma paisagem do aeroporto de Quilimane, em Moçambique, e é acompanhada de uma extensa legenda onde o autor expõe a sua visão crítica sobre a exploração de recursos minerais e as suas consequências. O desenho de Shuvinai apresenta um ser híbrido a dar à luz sob o título *Happy Mother*, a imagem é a tradução de uma ideia. A sua visão crítica (neste caso sobre o parto) é incorporada na imagem através de símbolos. O desenho é uma representação do universo interior e pessoal da artista, transcende a realidade visível. No entanto não é uma imagem puramente autobiográfica, Ashoona Shuvinai não é loira,

nem tem olhos azuis. Catarino adiciona um texto para invocar o lado crítico, o desenho da vista do aeroporto é realizado diretamente do real *in situ*, e o desenho sobre o parto é produzido *á posteriori*, através da memória.

A memória é um elemento fundamental no desenho (Ashton, 2014; Berger & Savage, 2012). O desenho convoca sempre a memória, uma vez que vemos e lemos a realidade a partir de ideias pré-concebidas relacionadas com a nossa experiência e com os códigos culturais. No entanto o desenho autoetnográfico de Ashooona Shuvinai, ao traduzir a memória da experiência vivida convoca um espaço para a distorção da realidade, da mistura de várias memórias para criar um novo significado. Ao não existir uma relação direta temporal entre observador e observado (como no desenho de Catarino), a memória funcionará como espaço para conjugar o que foi vivido e o que foi pensado a partir dessa vivência.

O antropólogo Tim Ingold sustenta que o desenho é uma forma poderosa de observação do real e nesse sentido um registo mais humano do que a mediação feita pela câmara fotográfica ou de vídeo (Ingold, 2011), por outro lado o crítico de arte John Berger diz que é o tempo o elemento que diferencia o desenho da fotografia. A fotografia paralisa o tempo e o desenho acompanha e estende o tempo (Berger & Savage, 2012). O tempo está imanente nos dois desenhos. Para a realização das imagens foi necessário esse exercício de atenção, no entanto o desenho de Catarino é uma descrição do que o autor estava a observar, no caso de Shuvinai é uma descrição da ideia que a autora quer manifestar, aqui outro tempo é também convocado: o da reflexão no sentido de observação do mundo interior.

O que ambos têm de etnográfico é a relação com o lugar, é um registo de um espaço social e cultural vivenciado. A crítica de arte Lucy Lippard (1998) definiu lugar como "paisagem vista desde dentro" para incluir o espaço físico, mas também a dimensão das relações sociais e culturais que conferem especificidade ao lugar. Se por um lado no desenho de Catarino o lugar atribui testemunho à presença do autor no espaço físico que foi registado, no trabalho de Shuvinai o lugar toma essa dimensão mais alargada não só como fisicalidade, mas também como espaço cultural e social presente na imagem, através da alegoria. Um espaço de reorganização da experiência, que incorpora ainda a imaginação, desenhando o real e o não real para expressar um ponto de vista crítico. Para concluir esta análise, assumimos que no caso do desenho etnográfico, importa uma representação verdadeira do que é observado. No desenho autoetnográfico existe a

dimensão autorreferencial, imaginária e crítica, que nos interessa explorar no desenho. É esta relação que é trabalhada no projeto *DicionáriosDeArtista*.

A ambiguidade no desenho

O desenvolvimento de *DicionáriosDeArtista* faz parte da componente de investigação prática da tese de doutoramento. Como obra produzida no contexto das artes visuais, explora processos autoetnográficos dentro da prática do desenho, relacionando investigação sobre as diferenças culturais na sociedade contemporânea deste um ponto de vista manifestamente autorreferencial. O objetivo não é registar nem documentar, mas sim traduzir reflexões da experiência vivida através do desenho. Convoca a experiência *in situ*, ou seja, no lugar em relação com a natureza e contexto social e cultural local, mas também a memória de vivências anteriores e a minha herança cultural, misturando livremente realidade e imaginação, para expressar as mudanças na minha rotina, as atualizações da forma de ver o mundo e a complexidade das relações humanas na contemporaneidade.

DicionáriosDeArtista constitui-se como um conjunto de livros de artista produzidos nos lugares por onde vou vivendo, alimentado a minha vida nómada. Ålvik, uma aldeia situada nos fiordes a cerca de 150 quilómetros de Bergen na Noruega, foi a última experiência do projeto *DicionáriosDeArtista*. A obra foi realizada entre janeiro e abril de 2018, no contexto de uma residência de artista em Kunstnarhuset Messen em Ålvik. Nunca tinha vivido num país nórdico, mas queria experimentar viver o inverno num lugar frio. Sou alentejana, mas gosto de fazer estas experiências que de certa forma alimentam a minha produção artística, pois é o ajuste ao novo quotidiano que despoleta a matéria para desenhar. O último *DicionáriosDeArtista* tinha sido realizado em Xangai na China, um contexto radicalmente diferente.

Como em todas as obras do projeto, a primeira coisa que faço quando chego a um novo lugar é comprar um caderno numa loja local, para servir de suporte para o livro artista.

Todas as imagens produzidas (Fig. 3, 4, 5, 6 e 7) traduzem visualmente a minha vivência em Ålvik e expressam ideias e reflexões pessoais sobre determinados assuntos relacionados com a experiências em contacto com outras formas de viver e ver o mundo e o dia a dia local. No final da residência foi realizado um *open studio*, a obra

DicionáriosDeArtista:Álvik foi mostrada juntamente com dois cadernos de esboços. Na mesma sala foram mostrados outros livros de artista do projeto *DicionáriosDeArtista*, realizados em Maputo (Moçambique), Caldas da Rainha (Portugal) e Xangai (China) e uma parede mostrava também uma instalação das canetas que uso para produzir *DicionáriosDeArtista*. Os livros estavam disponíveis para manipulação pelos visitantes e o público apesar de não estar habituado a tocar em obras de arte, aceitou o desafio. Ao folhear as obras cada indivíduo criou relações diferentes e fez comentários sobre as suas perceções. Os habitantes de Álvik reviam-se em algumas imagens e analisaram os desenhos com humor.

Devo apontar, que a ambiguidade e falta de explicação das imagens é consciente e propositada. Interessa desde o ponto de vista da produção, que cada desenho seja o resultado de um processo livre de interseção de vários elementos, que nem para mim são totalmente explícitos. Por outro lado, do ponto de vista do observador, permite que cada pessoa crie relações e leituras distintas. Só assim é possível respeitar a natureza cultural e social de cada um, e que os conhecimentos individuais sejam válidos. A obra vai adquirindo diferentes sentidos à medida que é exposta a diversos públicos, e eu mesma vou ampliando o seu significado.

A ambiguidade no desenho é um dos conceitos atualmente usados para caracterizar o desenho contemporâneo. No recente livro *Drawing ambiguity: besides the lines of contemporary art* (Sawdon & Marshall, 2015), Derek Horton afirma que a ambiguidade na imagem possibilita criar novas relações e gerar questões opondo-se à imposição de respostas fixas.

Pensar a prática do desenho como forma de apreender o mundo, e relacioná-lo com a investigação social e cultural passa com certeza por tomar posições críticas sobre o que se passa à nossa volta. No entanto, defendemos que essa linguagem não passa necessariamente por uma objetivação do discurso visual.

O desenho como poderosa ferramenta de observação (Ingold, 2011), deve ser também relacionado com a potencialidade para transcender a realidade visível.

Termino com uma frase do filósofo francês Jaques Rancière (2010):

"As imagens da arte não fornecem armas para combate. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível." (p. 151)

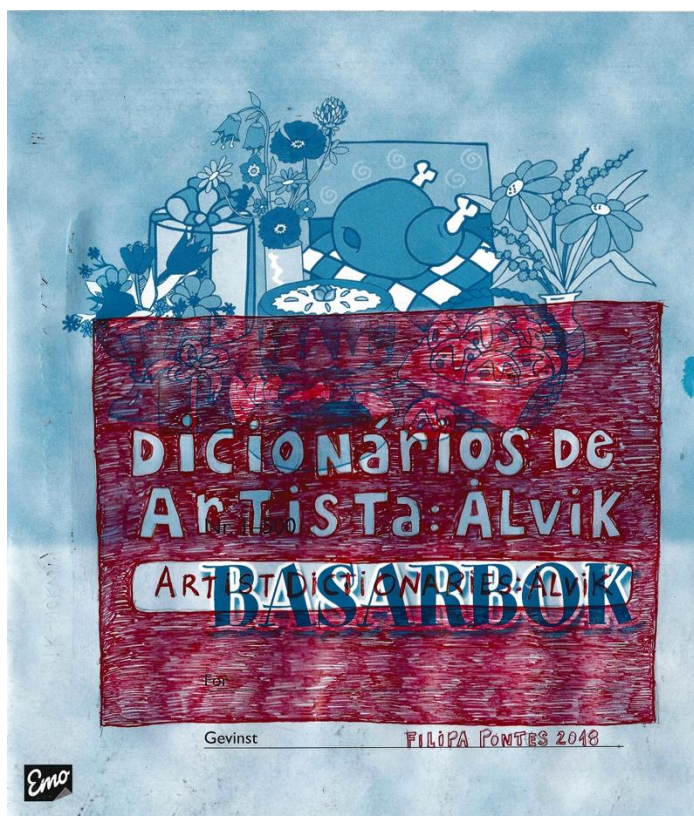


Fig. 3: capa de *DicionáriosDeArtista:Álvik*



Fig. 4: página de *DicionáriosDeArtista:Álvik*

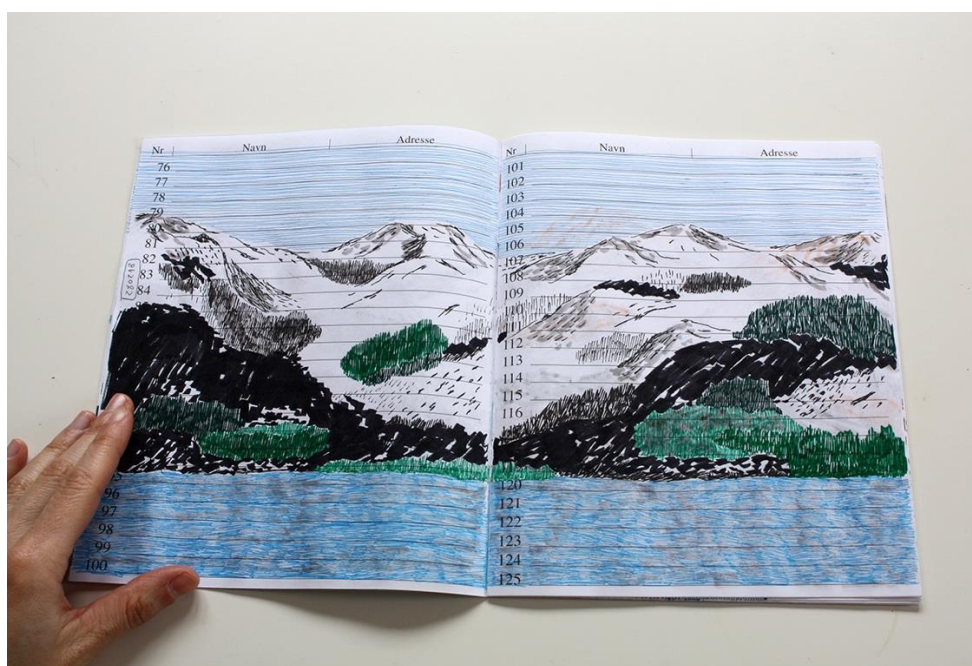


Fig. 5: página de *DicionáriosDeArtista:Álvik*

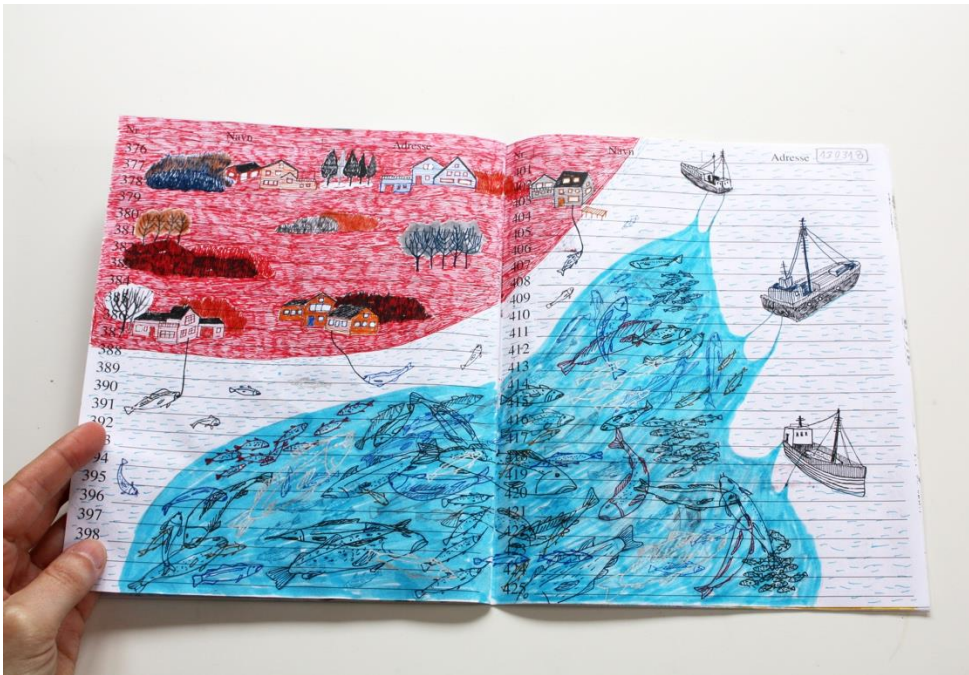


Fig. 6: página de *DicionáriosDeArtista:Ålvik*

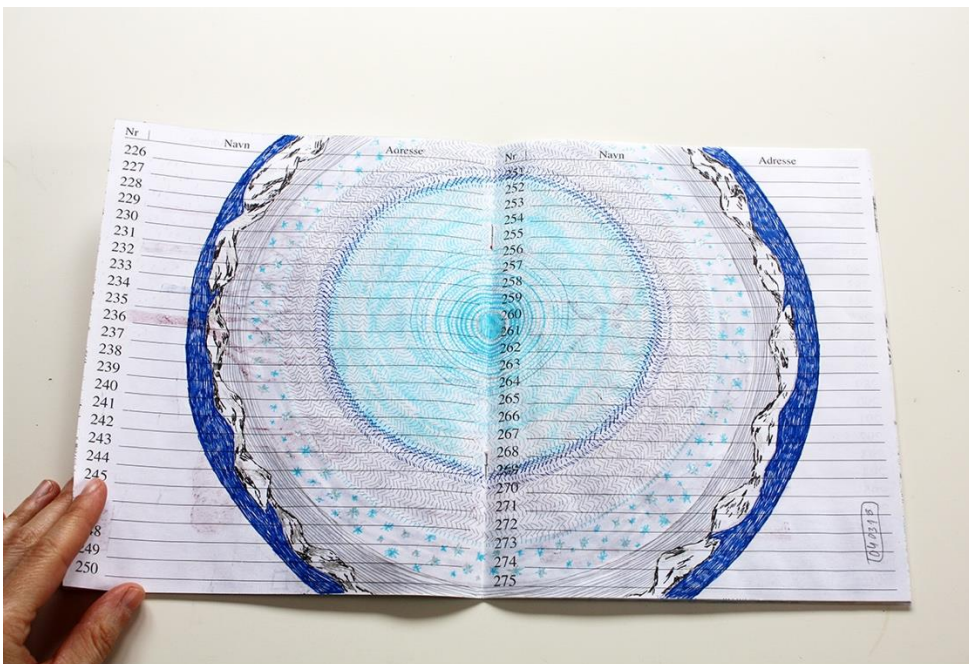


Fig. 7: página de *DicionáriosDeArtista:Ålvik*

Referências Bibliográficas

Ashton, A. (2014). Drawing on the “Lived Experience” —An Investigation of Perception, Ideation and Praxis. *Art and Design Review*, 02(03), 46–61. <https://doi.org/10.4236/adr.2014.23007>

Berger, J., & Savage, J. ([2005] 2012). *Berger on drawing*. Aghabullogue, Co. Cork: Occasional Press.

Berlo, J., & Vorano, N. (2006). Introducing the Newest Curator of Inuit Art: A Dialogue between Native arts studies professor Janet Catherine Berlo and Candian Museum of Civilization Inuit art curator Norman Vorano. Obtido de <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=3731&versionNumber=1>

Campbell, N., Ashoona, S., & Art Canada Institute. (2017). *Shuvina Ashoona: life & work*. Obtido de <http://www.aci-iac.ca/shuvina-ashoona>

Ingold, T. (2011). *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London New York: Routledge.

Kuschnir, K. (2016). A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de arte e antropologia*, (Vol. 5, No 2), 5–13. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1095>

Lalonde, C., Pitseolak, & Art Canada Institute. (2015). *Pitseolak Ashoona: life & work*. Obtido de <http://www.aci-iac.ca/pitseolak-ashoona>

Lippard, L. R. (1998). *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: New Press.

Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 33–40.

Pratt, M. L. (1994). Transculturation and autoethnography: Peru, 1615/1980. Em *Colonial discourse, postcolonial theory* (Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret, pp. 24–46). Manchester Univ. Press.

Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Orfeu Negro.

Sawdon, P., & Marshall, R. (Eds.). (2015). *Drawing ambiguity: beside the lines of contemporary art*. London: Tauris.

Expressão Múltipla II: Teoria e Prática do Desenho

A LINHA TRACEJADA: OBSERVAÇÕES DE UM DESENHADOR

Jorge Leal

CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes
FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

RESUMO

O texto é construído como uma reflexão pessoal de um desenhador que simultaneamente produz desenho e pensa sobre a tradução da realidade que decorre dessa prática artística. Proponho uma inventariação das linhas tracejadas encontradas nos ambientes que frequentamos e nos objetos que manuseamos para entender as suas potencialidades de integração e tradução visual. Por outro lado, analiso o corpo de trabalho de artistas que utilizam a linha tracejada, pontual ou continuamente, procurando entender as suas estratégias gráficas. Por último, analiso a utilização da linha tracejada no meu próprio trabalho contextualizado pelo trabalho dos artistas examinados anteriormente. Através deste estudo comparado, pretendo evidenciar a importância de um olhar permanentemente atento que estimula quer a reflexão teórica sobre desenho quer o trabalho de tradução gráfica mais adequada para a realidade que se observa.

PALAVRAS-CHAVE

Linha Tracejada, Linha Pontilhada, Desenhar, Processo

ABSTRACT

The text is constructed as a personal reflection of a draughtsman who simultaneously produces drawing and thinks about the translation of reality arising from this artistic practice. I propose an inventory of dashed lines found in the environments we attend and in the objects we manipulate in order to understand their integration potential and visual translation. On the other hand, I analyze the body of work of artists who use the dashed line, punctually or continuously, trying to understand their graphic strategies. Finally, I analyze the use of dashed line in my own work contextualized by the work of the artists examined previously. Through this comparative study, I intend to highlight the importance of a permanently attentive look that stimulates both the theoretical reflection on drawing and the work of graphic translation more adequate for the reality observed.

KEY WORDS

Dashed Line, Dotted Line, Drawing, Process

Esta reflexão teve início ao relacionar os meus passos na areia e as luzes de sinalização de um avião no céu noturno, que me fizeram querer verificar que outras linhas tracejadas existiriam em meu redor. Durante meses compilei uma lista que me permitiu ter uma visão alargada da linha tracejada enquanto fenómeno visual:

- rasto de gotas de água no vidro do comboio
- marcação das ruas e estradas

- fronteiras e hierarquias de percursos nos mapas
- linhas tracejadas entre pisos de uma axonometria explodida de um edifício ou nas instruções de montagem de móveis e modelos à escala
- linha pontilhada entre um numeral e o título de um capítulo no índice de um livro
- bolo decorado com colunas de esferas
- casaco com marcações de alfaiate
- jogos infantis onde à volta das figuras existe uma linha tracejada por onde se deve cortar para destacar a figura da folha do livro
- modelo anatómico de acupuntura coberto de pontos unidos por linhas
- mapas estelares
- na segunda temporada da série *Stranger Things*, Dustin utiliza a linha tracejada de fatias de mortadela para atrair Dart, o demodog, desde o seu quarto até ao interior da arrecadação⁹, como Hansel e Grethel ao usarem seixos e migalhas de pão (Brothers Grimm, 1812, pp. 99-102)
- marcos quilométricos na beira das estradas
- fila de formigas a subir uma parede
- *Pac-Man*¹⁰ a devorar a linha tracejada
- instrução de abertura de embalagens
- sítio onde devemos assinar num documento oficial (Ingold, 2007, p. 94)
- passatempo de unir pontos para surgir uma figura
- rebites na fuselagem dos aviões
- coluna de botões de um casaco
- orifícios de balas
- visor de porta feito de chapa metálica perfurada
- bolas alinhadas sobre o feltro verde da mesa de *snooker*
- borbulhas e sinais na pele
- iluminações de natal

⁹ Episódio 5 “*Dig Dug*”, da 2ª temporada da série de televisão criada pelos irmãos Duffer, 2017.

¹⁰ Jogo de vídeo de 1980 produzido pela Namco.

- gotas de sangue alinhadas no chão
- os desenhos das crianças de raios do sol, gotas da chuva ou o movimento de um avião no céu
- um soldado a ser tatuado em *An Officer and a Gentleman*¹¹ me ter feito pensar na definição de linha de Leon Battista Alberti (1404-1472) em que uma linha pontilhada se confunde com uma linha contínua (Alberti, 1435, p. 37)
- um gráfico com o desempenho comparativo de várias variáveis
- bainha de calças
- descrição do percurso das balas e a indicação de um olhar num álbum do *Lucky Luke*
- a indicação do movimento de abertura das portas nas plantas de arquitetura
- um seixo atirado sobre a água salta cinco vezes
- decoração de azulejos
- orifícios em tampas de caixas do correio

Este mapeamento permitiu-me, em primeiro lugar, verificar as várias configurações possíveis da linha tracejada, entre a linha constituída por pontos (pontilhada) e a linha construída a partir de segmentos de linha contínua de tamanhos variados (tracejada). A partir dos exemplos reunidos pude concluir que a linha tracejada tem duas presenças distintas: representa uma coisa (orifícios de balas, sinais na pele, constelações) ou substitui através de uma linguagem visual codificada (abertura de uma porta, movimento de uma bala). Interessou-me especialmente que quando a linha tracejada é codificada ela representa uma não existência, que corresponde a um raciocínio visualmente materializado mas não a uma representação de algo em concreto (caso dos desenhos técnicos). Verifiquei também que a linha tracejada assume a responsabilidade de alternativa (gráfico comparativo), que pode servir como um código de passagem de tempo (pegadas), que explicita relações entre coisas (entre peças a montar) ou que torna visível o que é invisível (limite espacial). Sobretudo, a linha tracejada existe como uma presença provisória (seixo a saltar na superfície da água, luzes no céu).

De seguida, interessava-me perceber se no trabalho de artistas dedicados à figuração, uma vez que é a minha área de interesse, através dos exemplos mais

¹¹ Filme de 1982 realizado por Taylor Hackford.

significativos, poderia identificar alguma atenção às linhas tracejadas e entender as suas estratégias de utilização nas respectivas pesquisas visuais.

Os exemplos mais remotos que encontrei de utilização de uma linha pontilhada remontam ao século XIII a.C. nas pinturas murais egípcias da região de Tebas. No túmulo de Ipy, a linha pontilhada representa costuras em sacos de tecido, enquanto que no túmulo de Panehsy linhas pontilhadas concêntricas representam cereal dentro de um cesto carregado por um burro. O que me interessa particularmente nestes exemplos é a percepção da possibilidade de a linha pontilhada poder representar de um modo realista esses pormenores, ao mesmo tempo que, como em toda a produção pictórica egípcia, se assume como uma unidade dentro do conjunto de elementos gráficos fortemente padronizados.

Na pintura mural funerária etrusca há alguma abundância na utilização da linha pontilhada nas representações. No túmulo dos Touros em Tarquinia (c. 530 a.C.), a coluna vertebral de um touro antropomórfico aparece sob a pele através do recurso a uma linha tracejada. Também em Tarquinia no túmulo dos Augúrios (c.520 a.C.) a linha pontilhada representa detalhes decorativos num pote assim como a costura da bainha da túnica do personagem à esquerda. No túmulo de Francisco em Vulci (séc. IV a.C.) a linha tracejada representa o sangue a jorrar do ferimento provocado pela lâmina de uma espada numa cena de combate. Os três exemplos demonstram a utilização da linha tracejada e pontilhada como um elemento realista, que representa uma coisa concreta, à semelhança dos exemplos egípcios.

Piero della Francesca (1416-1492) nos frescos da basílica de S. Francisco em Arezzo, delimita as silhuetas e as linhas internas das figuras (detalhes das mãos, pés, olhos, unhas, cabelos e pregas de pele) com linhas pontilhadas realizadas com a técnica renascentista do *spolvero*¹² (Bambach, 1999, pp. xi e 79-80). Embora essas linhas tenham ganho uma permanência involuntária por não terem sido apagadas durante a construção da pintura (Leal, 2017, pp. 82-83), elas veiculam eficazmente a delicadeza dos pormenores.

Aubrey Beardsley (1872-1898) na série de ilustrações *Lysistrata* (1896) utiliza a linha pontilhada em pormenores de pele, cabelos, frisos em potes e gases intestinais. Os

¹² Técnica que consiste em utilizar um desenho sobre papel perfurado que serve para transferir uma imagem para a superfície do estuque dos frescos através de pó contido em pequenas bolsas de pano que se esfregam ou batem sobre o picotado.

temas erótico e humorístico são de algum modo suavizados pela subtileza do trabalho da linha pontilhada.

Amedeo Modigliani (1884-1920) tem uma abordagem muito semelhante a Piero della Francesca, neste caso em desenhos sobre papel. Embora recorra a linhas pontilhadas e tracejadas por vezes no mesmo desenho, elas definem pormenores das suas figuras, nomeadamente linhas de costas, definição de peitos, pregas de pele, cana do nariz, pálpebras, mamilos, ou seja, todos os pormenores dentro da silhueta que é definida por uma linha contínua. O desenho de Modigliani tem uma execução acelerada, o que pode fazer com que algumas linhas pontilhadas se tenham tornado tracejadas na execução.

W John Hewitt (n. 1955) faz uma utilização recorrente da linha pontilhada nos seus desenhos de diário gráfico¹³, utilizando-a para obter efeitos de gradação de sombras e descrição volumétrica.

Marlene Dumas (n. 1953) na obra *Before Birth* (1989) traduz a textura do crânio do feto com linhas pontilhadas azuis. Ao contrário de utilizar a acumulação de pontos como uma mancha, a solução encontrada foi a de desenhar linhas pontilhadas circulares que funcionam duplamente como linhas e textura.

Vincent van Gogh (1853-1890), utiliza a linha tracejada como solução gráfica para traduzir detalhes em desenhos de paisagens, especificamente linhas que traduzem um pormenor visualmente mais ténue.

Joaquim Rodrigo (1912-1997) utiliza a linha traceja recorrentemente associada ao tema da viagem, como no trabalho *Lisboa - Oropéza* (1969) numa tradução literal das marcações das estradas numa simultânea evocação da memória como incitamento à viagem.

Philip Guston (1913-1980) utiliza a linha tracejada como representação de água a brotar de uma fonte e, de um modo recorrente, numa solução semelhante ao exemplo egípcio, como descrição das costuras das máscaras das suas personagens.

Ana Jotta (n. 1946) no desenho *Projeto de Duplo Acento* (1981) constrói os corpos das figuras de um modo diagramático em que os seus membros e coluna vertebral são desenhados com uma linha tracejada. Considero particularmente interessante esta solução por indicar a hierarquia entre os elementos do desenho: o objeto assume a imutabilidade através da linha contínua, enquanto que as figuras na sua

¹³ Ver desenho de 24 de Novembro de 2018, 8:35 a.m.

presença variável e provisória são desenhadas com uma linha que Jotta considerou mais eficaz para descrever essas características.

Ilda David (n. 1955) faz uma utilização da linha tracejada ao desenhar silhuetas de figuras ou detalhes de paisagens. É interessante que a rapidez da execução faça com que por vezes a linha se torne quase contínua com variações de espessura.

Pedro Cabrita Reis (n. 1956) num desenho de um nu masculino visto de costas, optou por desenhar o sexo oculto com linhas tracejadas, a indicar a opacidade do corpo, numa estratégia semelhante à de um desenho técnico.

Raymond Pettibon (n. 1957), com uma obra assente no desenho e numa linguagem assumidamente gráfica, é um desenhador que utiliza surpreendentemente pouco a linha tracejada. Em *No Title (What's the Idea?...) (1993)* ela serve para veicular a ideia visual de clarão de luz emitido por uma lâmpada. Utilização semelhante em *No Title (That Intense and...) (1992)* neste caso para evidenciar a intensidade do olhar.

Jean-Michel Basquiat (1960-1988) em *Untitled (Gene Kelly) (1984)* faz uso da linha tracejada para relacionar visualmente Gene Kelly e o seu filme mais popular, numa representação da chuva próxima dos desenhos infantis.

No desenho de Gonçalo Pena (n. 1967) *Nye Eventyr (2014)* um jorro de urina é representado com uma linha tracejada e num desenho *Sem Título (2009)* uma linha pontilhada substitui-se a uma flatulência.

Mark Manders (n. 1968) em *Study for Substratum Trick (2002)* a linha tracejada serve para indicar a direção do olhar, para clarificar a relação entre os olhos observadores e o objeto humano, numa utilização prática semelhante à praticada por Morris. No desenho *Landscape with Three Kinds of Rain (2002)* três linhas tracejadas diferentes representam três tipos de chuva, numa lógica semelhante aos dos desenhos das crianças. E em *Snare Drum Drawing (2002)* a urina é indicada por duas linhas tracejadas como num desenho obsceno de casa de banho. Tanto Pena como Manders demonstram um sentido de humor na significação da linha tracejada e pontilhada posicionando o desenho entre erudição e puerilidade.

Apesar de alguma variedade, estes exemplos revelaram a escassez generalizada da presença da linha tracejada como solução gráfica. Apenas Hewitt, Rodrigo e Guston



Fig. 1, 2017, *Salt is a Magnifying Lens for Flavour*, 75x120 cm, óleo sobre tela

têm no seu repertório a linha tracejada e pontilhada; para os restantes casos é um recurso pontual.

Restava-me examinar o meu trabalho e verificar se esta realidade era de algum modo contrariada. Em *Salt is a Magnifying Lense for Flavour* (Fig. 1) a linha tracejada serve para veicular uma silhueta pouco definida e em *Video Art is Boring* (Fig. 2) ela serve para indicar a projeção. No desenho *They Spy on Us* (Fig. 3) a linha tracejada

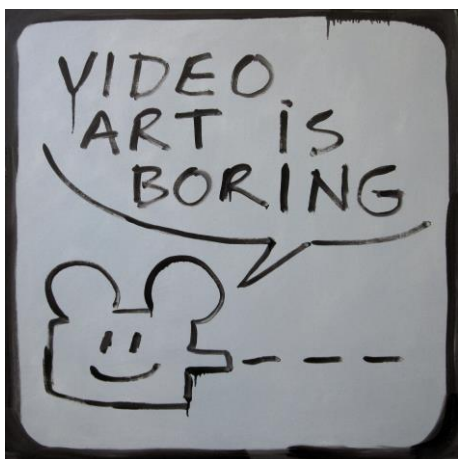


Fig. 2, 2016, *Video Art is Boring*, 80x80 cm, óleo sobre tela

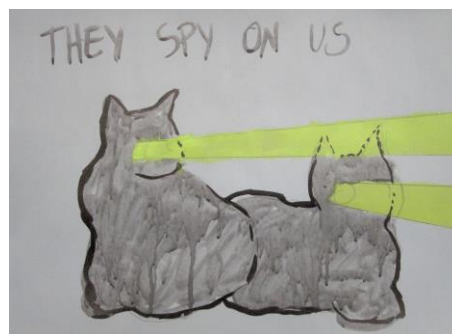


Fig. 3, 2018, *They Spy on Us*, 30x42 cm, tinta da China e acrílico sobre painel

serve para mostrar as formas por detrás do raio de luz. No desenho *Prognata* (Fig. 4) a linha tracejada define uma sutura craniana. *Cracked Spine and Cover* (Fig. 5), como no exemplo anterior, a linha tracejada é utilizada de um modo descritivo ao mimetizar os vincos do papel. Encontrei mais alguns exemplos mas a verdade é que a linha tracejada é tão periférica no meu trabalho como no trabalho dos artistas analisados anteriormente.

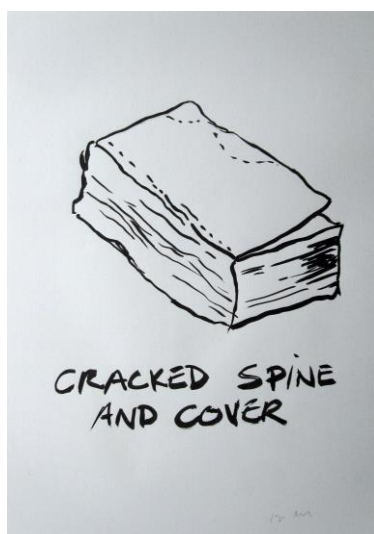


Fig. 5, 2016, *Cracked Spine and Cover*, 45x30 cm, tinta da China sobre painel

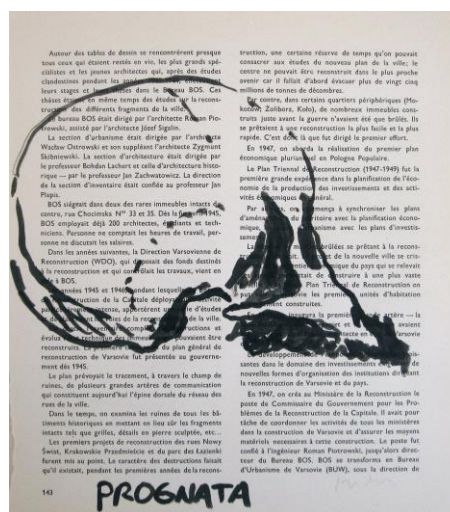


Fig. 4, 2017, *Prognata*, 24,5x22,5 cm, tinta da China sobre papel

Parecia-me evidente, no início desta pesquisa, que o desenho demonstraria uma maior atenção face a presenças visuais tão numerosas e variadas da linha tracejada incorporando-as de um modo igualmente abundante. Ao verificar a sua presença recorrente no universo do desenho técnico e design gráfico, disciplinas igualmente de reinterpretação da realidade visual, tudo parecia indicar que assim aconteceria. A abundância da linha tracejada em nosso redor e a sua adaptabilidade às particularidades de cada desenhador produzem, no entanto, muito pouco desenho. A justificação para este facto poderia advir da artificialidade de com um gesto de mão ou braço desenhar uma linha interrompida face à naturalidade de desenhar uma linha contínua. Ou poderíamos pensar que a linha tracejada existe maioritariamente numa lógica de um desenho mais demorado na sua construção. Mas os desenhos de Pettibon, Pena ou Manders demonstram que mesmo o gesto rápido a pode incorporar num desenho mais esboçado. Por outro lado, a partir dos exemplos reunidos, verifica-se que a linha tracejada pode ser apropriada pela linguagem personalizada de cada artista como acontece com a linha contínua, passando a fazer parte do reportório do desenho dos artistas. Este facto é evidente quando analisamos o carácter caligráfico das linhas tracejadas em todos os exemplos e se pode verificar que a apropriação é evidente, que a linha tracejada mantém uma relativa abstração e universalidade no modo como é desenhada ao mesmo tempo que existem diferenças autorais. O argumento final seria o de que a linha tracejada está maioritariamente associada à representação com um carácter eminentemente gráfico em que serve como solução simbólica de algo e não como a sua representação. Este argumento seria válido para justificar que apenas algumas linguagens artísticas conseguem incorporar esses elementos sem que eles constituam uma disrupção face ao resto da representação. No entanto, a linha contínua encontra um lugar dentro das linguagens mais conservadoras sem que esse facto constitua uma qualquer adulteração da coerência do desenho. Esta situação paradoxal poderá encontrar uma justificação na valorização do permanente, do uno, características associadas à linha contínua. A linha tracejada é descontínua, permite o atravessamento visual, tem uma textura própria construída pelos seus elementos constitutivos. Parece-me que há uma falta de atenção por parte de nós desenhadores, que estamos a esquecer parte da gramática gráfica ao construir os nossos desenhos. Esta reflexão serve para que como desenhador me sinta motivado a explorar mais a linha tracejada no meu desenho, de a utilizar tanto como a linha contínua ou o ponto ou a mancha, para tornar os meus desenhos visualmente mais diversificados e reveladores do que me rodeia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, L. B. (1435). *On Painting*. Reedição, 2004, Penguin. London
- Alexandre, N. (1993). *The Unknown Modigliani*, Harry N. Abrams. New York.
- Bambach, C. (1999). *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge University Press. Cambridge.
- Boogerd, D., Bloom, B. e Casadio, M. (1999). *Marlene Dumas*. Reedição, 2002, Phaidon. London.
- Brothers Grimm. (1812). *The Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Reedição, 1909, Doubleday, Page & Co. New York.
- Chapoulie, E. e Moreu, S. (coords.). (1999). *Jean-Michel Basquiat, Oeuvres sur Papier*. Galerie Enrico Navarra. Paris.
- Calloway, S. (1998). *Aubrey Beardsley*. V & A Publications. London.
- D'Ancona, P. (1980). *Piero della Francesca, Il Ciclo Affrescato della Santa Croce nella Chiesa di S. Francesco in Arezzo*. Silvana Editoriale. Milano.
- Faria, N. (ed.). (2016). *Ilda David, Do Negro a Luz, Desenho 1986-2016*. Fundação Carmona e Costa. Lisboa.
- Fuchs, R., Kuspit, D. e Pernes, F. (1982). *Lis' 81, Lisbon International Show, International Exhibition of Drawings, Portugal*. Direcção Geral da Acção Cultural. Lisboa.
- Giuliano, A. e Buzzi, G. (1992). *Splendeurs Étrusques*. Herscher. Paris.
- Gusmão, J. M. e Paiva, P. (2014). *Gonçalo Pena, Monkey Trip*. Mousse Publishing. Milan.
- Hewitt, J. W., s.d. *w_john_hewitt*. Acedido em 4-12-2018, em https://www.instagram.com/w_john_hewitt.
- Ingold, T. (2007). *Lines: A Brief History*. Routledge. London and New York.
- Klein, M. (2017). *Modigliani Unmasked*. Yale University Press. New Haven and London.
- Lapa, P., e Ávila, M. J. (1999). *Joaquim Rodrigo, Catálogo Raisonné*. Museu do Chiado. Lisboa.

Leal, J. (2017). *Da Presença do Desenho na Pintura: A Linha Transformadora*. Tese de Doutoramento em Desenho. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa. 212 pp.

Loock, U. e Falckenberg, H. (eds.). (2016). *Raymond Pettibon, Homo Americanus, Collected Works*. David Zwirner Books. New York.

Manders, M. (2002). *Several Drawings on Top of Each Other*. Roma Publications. Amsterdam.

Mekhitarian, A. (1954). *La Peinture Égyptienne*. Reedição, 1978, Skira. Genève.

Miller, P. B. (ed.). (2010). *Philip Guston: Roma*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern.

Morris e Gosciny. (1971). *A Caravana*. Reedição, 1977, Livraria Bertrand. Lisboa.

Neret, G. (1994). *Erotica Universalis*. Taschen. Köln.

Reis, P. C. (2011). *The Whispering Paper*. Assírio & Alvim. Lisboa.

Wolk, J., Pickvance, R. e Pey, E. B. F. (1990). *Vincent van Gogh: Drawings*. Arnoldo Mondadori Arte. Milan.

O Álbum Ilustrado e sua Materialidade: Paralelos com o Livro de Artista

Klaus Reis
Doutorando em Belas Artes/ Desenho
Professor Assistente - UFRRJ

Resumo:

Este artigo propõe a análise de pontos de contato entre o Livro de Artista e o Livro Ilustrado contemporâneo. Em ambos, a materialidade do suporte é um elemento frequentemente explorado pelos seus criadores e, por esse motivo, a partir desse viés é que discutiremos como alguns álbuns seguem a esteira dos livros de artista, utilizando estratégias gráficas que exploram o potencial plástico do aspeto físico do livro. Analisaremos, para tanto, as obras de Munari, Takahashi e Rabaté, tendo como suporte teórico pesquisadores do campo do Livro Ilustrado, da materialidade do livro e do Livro de Artista, tais como Anne Mœglin-Delcroix e Sandra Beckett.

Palavras chave: Livro de Artista, Livro Ilustrado, Materialidade.

Abstract

In this article, we propose the analysis of points of contact between the Book of Artist and the contemporary Illustrated Book. In both, the materiality of the medium is an element often explored by its creators, and hence from this bias we will discuss how some albums follow the trail of the artist books, using graphic strategies that explore the plastic potential of the physical aspect of the book. We will analyze the works of Munari, Takahashi and Rabaté and with theoretical support from researchers that study the Illustrated Book, the materiality of the book and the Artist Book, such as Anne Mœglin-Delcroix and Sandra Beckett.

Keywords: Artist Book, Picturebook, Materiality.

O presente artigo é resultado de inquietações provenientes de aspetos da investigação para a nossa tese de doutoramento e examina o processo de criação de narrativas visuais identificadas com o Livro Ilustrado a partir de restrições criativas do grupo francês Oubapo. As primeiras experiências levaram à criação de pequenas maquetes que, no desenvolvimento da pesquisa teórico-prática, encaminharam a nossa reflexão no sentido de aproximar esses resultados da prática do Livro de Artista. Tendo em vista que este assunto já foi amplamente estudado, o nosso foco neste artigo será apontar quais são os pontos de contato entre o Livro Ilustrado e o Livro de Artista além de exemplificar, a partir de Livros Ilustrados, alguns aspetos materiais que, do nosso ponto de vista, aproximam esses géneros.

A respeito do Livro de Artista, Ana Teresa Fabris salienta que o mesmo representa uma expressão visual autónoma que torna a relação entre texto e imagem mais estimulante, extrapolando os limites tradicionais do livro. Uma vez que essa relação é também um aspeto muito trabalhado e estudado no Livro Ilustrado contemporâneo, entendemos que ela já pode ser considerada um primeiro ponto de contato entre estes dois objetos artísticos.

Partindo dos primeiros Livros de Artista, e considerando a forma como foram pensados conceptualmente na década de 60, destacamos algumas obras que, desde o título, já se identificam com o universo do Livro Ilustrado infantil e que, conforme entendemos, apresentam similitudes com interesses estéticos de jovens leitores. É o caso de dois livros de Dieter Roth, de nomes *Kinderbuch* (1957) e *Bilderbuch* (1956), em tradução literal, Livro Infantil, ou Livro de Imagem (Figura 1). Em ambos observamos o uso de cores saturadas e formas geométricas, bem como a utilização de recortes, à guisa de janelas para a página seguinte, o que agrega um outro estímulo sensorial para além da visão, no processo de fruição da obra: o tato.

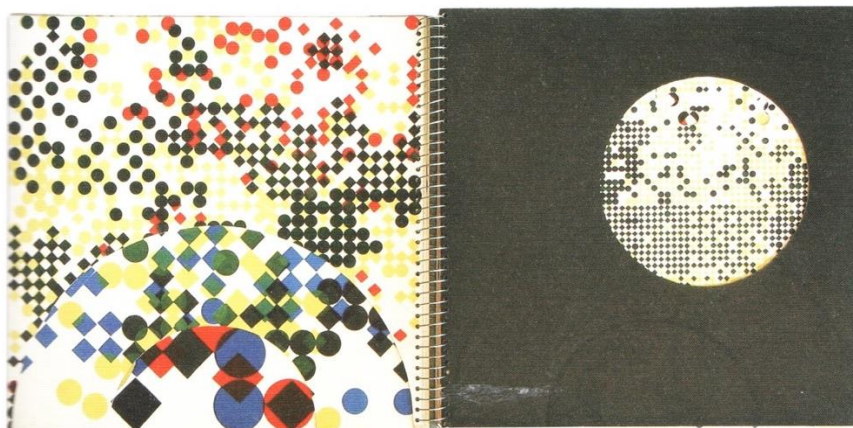


Figura 1 - dieter roth, *kinderbuch*, reykjavik: forlag ed, 1957 28 pp., 32 x 32 cm., encadernação espiral.edição de 25 cópias assinadas, com recortes, e de 75 cópias não assinadas sem recorte. fonte: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2013/01/dieter-roth-kinderbuch.html> (visto em 10/01/2019)

Além das obras citadas acima, refira-se o caso do designer Bruno Munari que também contribuiu para aproximar os dois universos artísticos. Os seus *PréLibri* (1980) vão ainda além do aspeto sensorial. Suas páginas feitas de materiais como plástico, madeira e tecido são pensadas como o primeiro contato de uma criança com um objeto que, posteriormente, ela identificará como sendo o livro. *Libro Illeggibile* (Figura 2) (1949) é também uma obra que nos parece à frente de seu tempo, uma vez que não

possui palavras, e suas páginas são cortadas de forma que, ao folheá-las, o leitor se depara com múltiplas formas geométricas. Munari não pretendia estabelecer uma narrativa, mas forçar os limites do que se entendia, até então, por livro, sendo citado por estudiosos do Livro de Artista (Moeglin-Delcroix, 2012) como um de seus precursores.



Figura 2 - Bruno Munari, libro illeggibile mn1,milão: corraini edzion,i 1984. 10x10 cm fonte: https://www.corraini.com/en/catalogo/scheda_libro/35/libro-illeggibile (visto em 10/01/2019)

Após referirmos estes dois casos, que indiciam uma ligação anterior entre o Livro Ilustrado e o Livro de Artista, mencionemos agora alguns teóricos contemporâneos que também estabelecem os mesmos paralelos em seus textos. Os estudos semióticos de Painter, Martin e Unsworth (2013) se dedicam à relação entre texto e imagem, e sua recepção pelo público infantil e adulto. A investigadora portuguesa Ana Maria Ramos estabelece como seu tema principal o livro-objeto, sendo este um subgênero tanto do Livro de Artista quanto do Livro Ilustrado. Por isso entendemos que esses estudos não possuem a abrangência que desejamos para a nossa abordagem.

É no trabalho de Sandra Beckett que encontramos uma abordagem que ajuda definir nosso objeto de estudo. A autora estuda o Livro Ilustrado e a abrangência que tal gênero pode ter empregando o termo *Crossover Picturebook* para defini-la, e assim o faz no sentido de designar livros que cruzam o limiar entre o livro destinado para crianças e o livro para adultos. Trata-se de um conceito diferente do de *dupla audiência*, por exemplo, que se refere à mediação entre o livro e a criança, com a intermediação do adulto. O livro *crossover* atrai o interesse de ambas as faixas etárias.

Nossa investigação, no entanto, não encontrou nenhuma análise comparativa entre os dois tipos de publicação, ou seja, entre o Livro de Artista e o Livro Ilustrado.

Procuramos, então, compará-los a partir de suas semelhanças. Criamos o quadro abaixo que elenca características semelhantes que aproximam os dois gêneros:

Livro de Artista	Álbum ilustrado.
<ul style="list-style-type: none"> • Controle do artista sobre o resultado final (Bury, 1995) • Participação em todas as etapas de produção (ou em sua maioria) • Questiona os espaços expositivos convencionais e propõe aos espectadores experiências estéticas sinestésicas (materialidade) (Britto, 2009) • Pode incorporar materiais que vão além do papel e da tinta • Pode transcender a forma do livro tradicional • Reprodução em escala (diferente do Livro de Artista de bibliófilo, com tiragem reduzida e com pouca abrangência) 	<ul style="list-style-type: none"> • Ilustrador participa de todas as páginas incluindo capa e contracapa (quando não o próprio design do livro) • Ilustrador-designer • “Álbum Ilustrado é a primeira galeria de arte de uma criança” (Kveta Pacovska <i>apud</i> OLIVEIRA, 2017) • Pode incorporar materiais que vão além do papel e da tinta • Pode transcender a forma do livro tradicional • Reprodução em escala industrial

A partir da comparação acima, nós nos concentraremos no aspecto material do Livro Ilustrado. Observamos ser este aspecto bastante explorado pelos ilustradores e editores quando o objetivo é experimentar novos caminhos na criação desses livros. Isso se pode comprovar a partir da lista de tipos de livros experimentais que destacamos especificamente no capítulo dedicado à comparação do Livro Ilustrado com o Livro de Artista em seu *Crossover Picturebooks* (2012): Livros sem palavras, Livros-Materiais (tácteis), Livros com Recortes, Livros Esculturas, Livros Harmónios, Livros Murais e Livro-Objeto, e todos recorrem à materialidade do livro como elemento de criação e de experimentação.

Como tudo relativo ao Livro de Artista, a tipologia acima não pretende encerrar de maneira definitiva um livro em uma determinada classificação, mas esperamos que ajude a catalogar um conjunto de atitudes criativas. Muitos livros se enquadram em vários destes tipos elencados, mas um desses elementos pode se apresentar mais predominante ou mais destacado do que outros. Analisaremos a seguir três dos tipos indicados acima: o Livro com Recortes, o Livro Harmónico e o Livro Mural. O último necessitará de dois exemplos em razão da sua multiplicidade de apresentações.

Apesar de já amplamente estudado e debatido, consideramos incontornável a menção ao trabalho de Katsumi Komagata. Em *Blue to Blue* (1994), Komagata apresenta um livro com recortes. Esses recortes que se fazem presentes desde a capa, e permitem que se entreveja uma ondulação que associamos ao mar, no decorrer do livro, ao o mar. Os recortes em sua maioria mais sugerem do que descrevem. Por vezes, os recortes desenhavam formas, como é o caso de um rabo de peixe que aparece entre páginas (Figura 3), mas que é integrado à estrutura, tal como uma página; por vezes as formas criam janelas através das quais se vê o outro lado, como no caso das cabeças de peixes nas imagens abaixo, cujas linhas de construção são formadas por esses recortes. Apesar de possuir texto, o livro pode ser considerado como um experimento com soluções narrativas e gráficas. Consideramos pertinente mencionar que a obra de Komagata estabelece uma relação ainda mais forte com o Livro de Artista quando da sua participação na Feira de Livros de Artistas de Nova Iorque (Beckett, 2012), evento que nos parece legitimar a aproximação entre os tipos de livro propostos neste artigo.



Figura 3 - katsumi komagata, blue to blue. paris: one stroke, les trois ourses, 2011. fonte: <http://lestroisourses.com/librairie/13-du-bleu-au-bleu>

Já no livro *Fenêtre Sur Rue* (2013) de Pascal Rabaté, temos um exemplo de livro harmônio. Aqui vemos a narrativa de um assassinato a partir de um único ponto de vista, que mostra a fachada dos edifícios da rua onde se passa a história (Figura 4). A cada página dupla o leitor se depara com o mesmo conjunto de fachadas e com histórias diferentes a acontecer em cada janela durante o dia. Na capa desse lado do livro, lemos abaixo do título a palavra “Matinée”. Algumas dessas histórias não têm relação direta com a principal, enriquecendo desse modo a narrativa visual. Do outro lado da concertina, o espectador se depara com o mesmo conjunto de fachadas, embora dessa vez seja noite, como adianta a capa desse lado do livro, onde se lê “Soirée” que é o momento escolhido para a perpetração do crime narrado na história. Aqui vemos uma clara referência ao filme de Hitchcock, *A Janela Indiscreta* (1954). O cineasta é homenageado por Rabaté que o representa em várias páginas como personagem. Vemos ainda, na capa, o verso das fachadas que são, na verdade, partes do cenário de uma peça de teatro. Entrevemos inclusive a plateia através das janelas do cenário e assim desvendamos o último segredo da narrativa: estávamos a acompanhar uma representação teatral. Esse mistério, mesmo sendo parte da primeira imagem que temos do livro, só é possível de se desvendar ao final, pois é desse modo que conseguimos identificar a estrutura que se encontra no interior, e os personagens que lá se inscrevem.

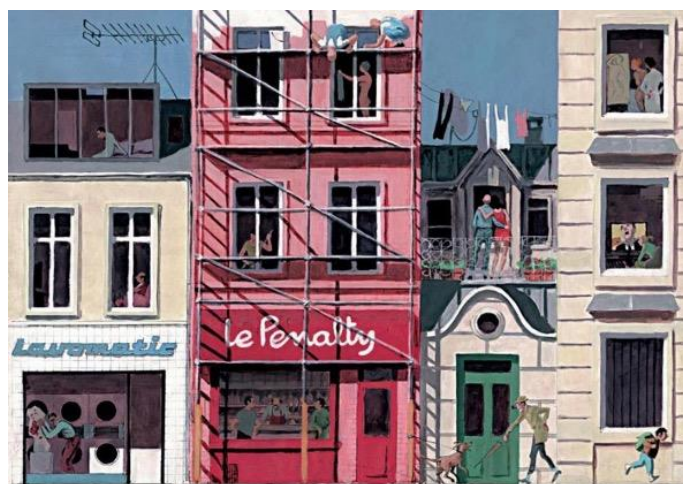


Figura 4 - Pascal Rabaté. Fenêtre sur rue, 2013 fonte: acervo pessoal.

A ilustradora japonesa Kaori Takahashi também explora a materialidade do livro em sua obra *Truz Truz* (2015). O desdobrar da narrativa se dá de forma literal, uma vez que as páginas do livro se desdobram conforme a personagem empreende uma busca pelo seu ursinho de pelúcia. O desdobrar se dá para o lado e para cima enquanto a

menina sobe os andares do edifício onde mora, batendo na porta de seus vizinhos (Figura 5). À medida que sobe, os apartamentos e seus moradores se tornam cada vez mais fantasiosos. Um deles tem seu interior ocupado por uma floresta, e seus moradores são animais silvestres. A artista abre mão da encadernação tradicional costurada e colada para, em seu lugar, fazer uso de uma só folha que se desdobra formando o edifício. A experiência traz o leitor para dentro da história, como se estivesse ele mesmo acompanhando fisicamente a pequena personagem em sua busca. Enquadramos esse livro na classificação de Beckett nomeada como Livro Mural. Isso porque, uma vez terminada a leitura da história, com um livro completamente desdobrado, é possível ver o prédio a partir de um corte lateral, no qual se pode perceber interior de cada apartamento.



Figura 5 - Kaori Takahashi. Truz truz. Lisboa: editora Edicare, 2015. fonte: acervo pessoal.

Um exemplo ainda mais literal do Livro Mural pode ser encontrado na Coleção *Carte in Tavola*, da Editora Fatatrac, e mais especificamente na história do *Capuchinho Vermelho*. A coleção, que publica releituras de contos tradicionais do universo infantil e da mitologia greco-romana, é composta de livros que não possuem encadernação, mas se constituem de cartões soltos. De um dos lados dos cartões vemos a ilustração, e do lado oposto, vemos o texto correspondente àquela passagem da história que está a ser contada. As ilustrações de cada cartão se encadeiam ordenadamente entre si, de cima para baixo, de maneira a formar um painel, ou ainda, um mural (Figura 6).



Figura 6 - sophie fatus. cappuccetto rosso. bolonha: ed. fatatrac, 1982.

Em conclusão, os exemplos apresentados acima colaboram na confirmação de que nossa aproximação entre o Livro Ilustrado e o Livro de Artista é não só possível como se comprova nos eventos que a legitimam no contexto das artes, como é o caso da participação de Komagata na Feira do Livro de Artista de Nova Iorque. Além disso, uma vez que esses exemplos vão além do formato tradicional do livro, eles se aproximam de características que Beckett aponta como coincidentes com o Livro de Artista. Consideramos que são livros que estimulam o leitor e provocam uma participação mais ativa na leitura. Parece-nos ainda necessário estabelecer uma comparação mais direta com o Livro de Artista, e é nesta direção que segue nossa investigação atualmente.

Referências Bibliográficas

BECKETT, Sandra. *Crossover Picturebooks*. London: Routledge, 2012.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. *A poética multimídia de Paulo Bruscky*. 2009. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009. p. 134.

BÜCHLER, Pavel. *Turning Over The Pages : Some Books In Contemporary Art*. Kettle's Yard Gallery, 1ª edição. Cambridge, England; 1986.

BURY, Stephen. *Artists' Books: The Book As a Work of Art, 1963–1995*. Scholar Press, 1ª edição. Leicester, England; 1995.

CARRIÓN, Ulises. *The New Art of Making Books*. In: *Kontexts*. Nº 6-7. Amsterdam: Center for Book Arts

FABRIS, A. T. (1988, Março, 19). *O Livro de Artista no Brasil. O ESTADO DE SÃO PAULO*, Suplemento, 6 e 7

KOMAGATA, K. *Blue to blue. One Stroke / Les Trois Ourses*, 2011.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne. *ESTHÉTIQUE DU LIVRE D'ARTISTE: Une Introduction à L'art Contemporain*. Paris: Mot Et Le Reste et Bibliothèque Nationale de France, 2011.

MUNARI, Bruno. *Libro Illeggibile MNI*, Milão: Corraini Edzion,i 1984

OLIVEIRA, Ana Paula Fonseca de (2017), *O hibridismo e a expansão das narrativas no livro-objeto infantil contemporâneo*, Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PAINTER, C.; MARTIN, J. R.; UNSWORTH, Len. *Reading Visual narratives*. Sheffield: Equinox, 2014.

RAMOS, Ana Margarida. *Aproximações ao livro objeto*. Porto: Tropelias, 2017.

RABATÉ, P. *Fenêtres sur Rue*. Paris: MC Production / Rabaté, 2013

TAKAHASHI, K. *Truz Truz*. Lisboa: Edicare, 2015

O DESENHO COMO INSTRUMENTO DE PESQUISA NO ENSINO DO DESIGN

Leonardo Springer

Ph.D. Design FBAUL, MAID CSM-UAL - MDes FEUP

Prof. Adjunto ISEC Lisboa, Investigador TGRAF e CIEBA

leonardospringer@yahoo.com

Resumo

Nas últimas décadas, assistimos a uma gradual implementação e subsequente proliferação no ensino do design, secundário e universitário, de software de desenho assistido por computador (*Computer-Aided Design - CAD*). O esforço e investimento levado a cabo providenciou aos alunos novas ferramentas de execução de desenho rigoroso. Porém esta mudança de paradigma do ensino tem revelado uma carência na capacidade dos alunos em representar conceitos e ideias através do desenho à mão livre e subsequente desenvolvimento dos mesmos.

Palavras-chave: Ensino de Design, Desenho, Idealização, Desenvolvimento de Conceitos

Abstract

In the past decades, CAD (Computer-Aided Design) programs have been gradually employed and thrived, in both high school and design universities. The effort and investment carried out gave students a new tool for precise design drawing on early stages. However, this education paradigm shift has proven the lack and students' ability to represent, concepts and ideas through free hand drawing compromising subsequent development.

Keywords: Design teaching, Drawing, Ideation, Concept Development

O DESENHO COMO FERRAMENTA DE CONCEÇÃO CRIATIVA

O desenho é transversal a todas as áreas do design (comunicação, equipamento, espaços) e inerente à conceção criativa, a sua natureza prática pressupõe uma grande dedicação e constante aplicação, sistematizando e consolidando desse modo a aptidão criativa da representação gráfica na prática do desenho.

The freehand sketch has traditionally been the primary conceptual tool in the early stages of the design process. (2005 Johnson, Ben)

Durante a aprendizagem os futuros designers, experimentam as potencialidades dos suportes, instrumentos e técnicas, assimilando um rol de técnicas e métodos. Através de um processo construtivo de volumes primitivos e do apuramento da forma final a comunicar graficamente. Para além do desenvolvimento da capacidade de observação,

análise e representação, o desenho proporciona ao designer uma ferramenta de conceção criativa, usado pelos designers e por muitas outras profissões criativas desde os primórdios.

Contudo o esquiço, como ferramenta de conceção necessita de parâmetros, de estrutura e expressão (linha, pontos de fuga, caixa auxiliar, sombras próprias e projetada, perspectivas, etc.), definindo um registo visual que comunica a forma e a função do design. Porém a boa perceção do desenho depende do contexto no qual este se insere, e ao que pretende representar e comunicar, seja um conceito um serviço ou mesmo um produto.

There is no one criteria for a drawing to be 'good' or 'bad', and before you judge, it is important to always know the goal and context of a drawing. (2011 Eissen & Steur)

Atualmente, o design é um processo e trabalho de equipa, conjugando diversas áreas: a análise de mercado, o marketing, a estatística, a usabilidade, a ergonomia, a produção entre outras que se relacionam e amparam, enviesando o bom desfecho do projeto de design.

Increasing user demand, advances in technology, increasing legislation, all drive a more complex set of issues for the designer to manage. This complexity one of the main contributors to why design is now largely a team exercise” (2003 Ulrich & Eppinger).

Different disciplines will be represented on the design team (...) the inclusion of multiple people in the process presents its own complexities, not the least of which is how thoughts, concepts and concerns are communicated between people who possess' different working languages. (...) designers will be exposed to some of these tools and techniques, the most common tool taught, practiced and also most easily overlooked, is drawing. (2011 Eissen & Steur)

O desenho, seja em suporte físico ou digital, é desenvolvido a partir de uma ideia que visa comunicar um registo gráfico de um espaço, de um objeto ou de um conceito. O próprio ato de desenhar à mão levantada - o desenho de esquiço, é a base do processo criativo no design, e fornece a primeira visualização, resultado de um método,

materializando uma ideia e promovendo assim o conceito. Contudo a necessidade de tornar editável (digital) o resultado desse conceito, pode restringir o momento de livre criação que o esboço no papel leva a passar para a plataforma digital.

O problema surge quando o software reprime a criatividade e cessa de ser um meio, é importante perceber que somos "nós" a intervir e não o software a ditar as regras sobre o trabalho para não vestir a "ideia" de filtros e efeitos disponíveis. Tecnologia "sim" mas usando-a em benefício próprio. (2011 Susana Patrício, Young & Rubicam; Publicis; Monday)

Embora as tendências evolutivas do design, demonstrem que o CAD seja uma ferramenta de conceção na fase inicial da metodologia de projeto, esta ferramenta limita a criatividade utilizando uma ferramenta de desenho rigoroso. Na fase preambular do desenvolvimento conceptual, quando da utilização inicial do CAD, as soluções não apresentam uma solução de design tão prolífica quando a que o desenho de esquiço permite.

However, students will often jump very quickly to a computer supported tool, even at an early stage in a design process. They will then struggle with the constraints imposed upon them by the tool. Yet this is a conscious decision partly driven by the abilities of the tool but also driven by the ability to create clean, clear, accurate forms from the tool. An ability (they believe) they cannot match when drawing by hand. (2011 Eissen & Steur)

Palavras como Inovação, Empreendedorismo e Sustentabilidade estão em voga. Os tempos conturbados que atualmente vivemos são um sinal claro que é necessário fornecer aos futuros profissionais ferramentas que lhes permitam resolver os mais diversos problemas que se lhes apresentam, aperfeiçoando sistematicamente através de incrementos graduais.

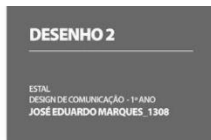
Gerar ideias de uma forma sustentável, atendendo às inovações tecnológicas e às necessidades do cliente, são pré-requisitos colocados constantemente ao designer. É por isso essencial que o desenvolvimento de ideias e conceitos, intrinsecamente ligado à aprendizagem e ao conhecimento cognitivo ao qual cada um de nós, é e foi sujeito,

possa ser processado e representado de uma forma sistemática tornando-se num complemento do raciocínio dedutivo e decodificador, registando dessa forma a “ideia”.



Figura 1. Eduardo Marques – desenhos de desenvolvimento à mão livre – conceito de mascote.

Podemos depreender da (fig. 1) que o esquiço desenvolvido por um aluno da cadeira de desenho do 2º semestre, usa o processo evolutivo do próprio desenho como modelo de trabalho na criação de uma Mascote. Podemos ver o resultado do desenho, que para além de ser uma ferramenta de representação (fig.2), é antes de mais um auxiliar na génese do conceito (fig.1) e na comunicação da solução, desenvolvendo-se consoante a aplicação.



Tendo como inspiração uma ave típica desta ilha, a Freira-da-Madeira, surge esta proposta de mascote para o Porto Madeira, remetendo para uma ideia de originalidade e identificação com a região assim como acolhimento e simpatia.



Figura 1. Eduardo Marques – desenhos de apresentação – digital e à mão livre, da Mascote.

Conclusões

Independentemente do paradigma de referência no ensino do desenho, quer seja num suporte ou instrumento digital ou físico, o futuro designer deve experimentar e desenvolver o desenho, estimulando a aptidão criativa, consolidando a representação gráfica, assegurando desse modo o desenvolvimento e coordenação no processo interdependente entre: **Ver – Pensar – Representar.**

A prática contínua do desenho, quer em superfície digital quer física, promove o desenvolvimento e a capacidade de conceção criativa, bem como a capacidade de representação, consolidando a aptidão criativa na representação gráfica. Deduzimos que o desenho é um complemento do raciocínio dedutivo e decodificador, com uma linguagem gráfica paralela à linguagem verbal em constante desenvolvimento, parte fundamental da metodologia do design e do projeto.

Conclusions

Regardless of the design teaching paradigm, drawing whether in physical or digital support, the future designer should experiment and develop the design by drawing, stimulating the creative skill, building the graphical representation, ensuring that development and coordination in the interdependent process between Observe - Think - Represent.

The continuous drawing practice, either digitally or physically, promotes concept development as well as the representation and design ability, consolidating the creative skill. Thus, drawing becomes a complement of deductive reasoning and a decoder with a graphical language parallel to the verbal language in constant development.

Referências Bibliográficas

- Duff, Leo & Sawdon, Phil (2009) *Drawing - The Purpose*, Intellect Ltd. Bristol.
- Edwards, Betty (2000) *Nuevo Aprender a Dibujar com el Lado Derecho del Cerebro*, Ediciones Urano, Barcelona.
- Eissen, Koos & Steur, Roselien (2011) *Sketching: The Basics*, BIS Publishers. Amsterdam.
- Jonson, Ben (2005) *Design Ideation: the conceptual sketch in the digital age*, Elsevier. Design Studies, Volume 26, Nov 2005, pp 613–624.
- Pipes, Allan (2007) *Drawing for Designers*, Laurance King Publishing, London.
- Sloane, Paul (2006) *The Leader's Guide to Lateral Thinking Skills: Unlocking the Creativity and Innovation in You and Your Team*, Kogan Page, 2nd ed. London.
- Ulrich, Karl & Eppinger, Steven (1999) *Product Design and Development*. 2nd Edition. McGraw-Hill/Irwin, NY.
- <<http://www.knewton.com/about/>> [fev. 2012]
- <<http://www.des.emory.edu/mfp/BanEncy.html>> [jan. 2012]
- <http://teachnet.edb.utexas.edu/~Lynda_abbot/Cognitive.html> [fev. 2012]
- <<http://www.idsketching.com/thesketchlab/sketch-basics/>> [fev. 2016]

O DESENHO COMO LINGUAGEM - PRÁTICAS COM DITADO VISUAL

Luci Vilanova

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

O Desenho pode ser considerado uma forma de expressão inerente ao ser humano. Há também uma suspeita de que essa prática possa ter sido utilizada como uma das primeiras formas de comunicação humana no mundo. Ainda hoje, utilizamo-nos desse meio de comunicação, porém, os adultos tendem a apresentar bloqueios criativos quando lhes é solicitado que desenhem. A prática do *ditado visual* pode facilitar o acesso à Criatividade, impulsionar e fortalecer a comunicação entre adultos. Aplicado em distintos grupos, o *Ditado Visual* proporcionou rica troca de informações entre os envolvidos. Além da comunicação que foi gerada a partir das imagens, estas ainda contribuíram para discursos criativos e transposição de linguagens, especificamente, música a partir de desenho. Ao acessar a imaginação os adultos puderam ser criativos numa atividade que antes julgavam ser inteiramente lógica e objetiva.

Palavras-Chave: Ditado Visual; desenho; linguagem; criatividade.

Abstract

Drawing can be considered a form of expression inherent to the human being. There is also a suspicion that this practice may have been used as one of the earliest forms of human communication in the world. Even today, we use this form of communication, but adults tend to present creative blocks when asked to draw. The practice of visual dictation can facilitate access to Creativity, boost and strengthen communication between adults. Applied in different groups, the Visual Dictation provided a rich exchange of information among those involved. Besides the communication that was generated from the images, these still contributed to creative discourses and transposition of languages, specifically music from drawing. Upon entering the imagination the adults could be creative in an activity which they thought to be entirely logical and objective.

Keywords: Visual Dictation; drawing; language; creativity.

O Desenho como Linguagem - Práticas com Ditado Visual

Segundo Pignatti, “o desenho sempre existiu, desde que existe a humanidade”. Esta relação revela que além do ato de desenhar ser uma forma de expressão inerente ao ser humano, há uma suspeita de que essa prática do Desenho possa ter sido utilizada como uma das primeiras formas de comunicação humana no mundo. Genevieve Von Petzinger

expõe num TED¹⁴, sua pesquisa acerca dos sinais geométricos encontrados em cavernas da Espanha, França, Portugal e Sicília. Ela acredita que os “artistas” que marcaram as formas encontradas nas cavernas tinham a intenção de o assim fazerem, ou seja, todo registo feito por eles foram escolhas intencionais, isto porque os símbolos produzidos, de 30 a 40 mil anos atrás, se repetiram por muito tempo e em muitos lugares distintos. Petzinger afirma ainda que esses desenhos, provavelmente, eram formas de comunicação entre os indivíduos que ali habitavam. Isto fortalece a ideia de que o Desenho é uma forma de comunicação natural do ser humano, e ainda hoje, é utilizado para este fim, principalmente durante a infância. Todas as pessoas passam pelas mesmas fases de rabiscar, por exemplo, “as crianças, independentemente de raça, localidade, posição social, por volta de dois anos, iniciam os movimentos circulares, que vão atingir seu ápice aos três anos, aproximadamente” (Rabello, 2014, p. 50) Desenhar faz muito mais parte do cotidiano infantil do que do adulto. O ser humano em desenvolvimento expressa-se por meio de desenhos naturalmente e pode ser que os desenhos produzidos por ele sejam considerados como uma via de comunicação com o mundo exterior. Quando a criança começa a registrar a forma circular, ela está a afirmar-se finalmente como um indivíduo, ou seja, deixa de se ver como uma extensão do corpo materno. Posteriormente, em relação ao ato de desenhar, as crianças continuam a desenvolver fases idênticas, “mas é importante ressaltar que cada criança tem um traçado individual, traz em seus desenhos sua realidade, traz seu traçado único e peculiar” (Rabello, 2014, pp. 53-54). Edwards em seu livro *Desenhando com o lado direito do cérebro* afirma que “por volta dos quatro ou dos cinco anos, as crianças utilizam os desenhos para contar histórias ou resolver problemas” (Edwards, 2000, p. 92). A partir daí o indivíduo passa a ter autonomia diante dos seus traços e provavelmente sua cultura poderá influenciar ao realizar os seus desenhos (Rabello, 2014). Na infância, torna-se mais fácil e faz parte da rotina criar desenhos e ler histórias a partir de ilustrações, pois ainda não se tem a formação para utilizar o sistema de escrita e leitura, que nada mais é que uma organização de símbolos uniformizados. Porém, “um meio de comunicação não nega o outro” (Dondis, 2007, p. 86), pois tanto a linguagem como o meio visual informam mensagens ao qual estão destinados. Enquanto a escrita e leitura dependem de uma formação prévia para que a pessoa seja capaz de decifrar os códigos, Dondis diz que “a reprodução da informação

14 TED – Organização de Conferências que ocorrem em diversos países do mundo. A apontada nessa pesquisa é a fala da paleontologista, pesquisadora de arte rupestre e, na altura, TED Bolsista Sênior Genevieve Von Petzinger que fez parte do TED, em 2015.

visual natural deve ser acessível a todos” (Dondis, 2007, p. 86). A questão é como poderia ser aplicada essa comunicação visual, em termos de produção de imagens, com os adultos, já que estes tendem a apresentar bloqueios criativos quando lhes é solicitado que desenhem? Esta resistência do adulto “deve-se ao fato de que quando as pessoas passam a desenvolver outras formas de comunicação, como a escrita, são formatadas pela sociedade e por suas perspectivas a não se comunicarem mais através da linguagem não verbal” (Vilanova, 2016, p. 20). A partir dessa observação, iniciei uma pesquisa para explorar como inserir o Desenho na vida de adultos que não se engajavam em tal prática desde a infância. A ideia era resgatar na essência do Ser Humano a prática de desenhar espontaneamente, e averiguar o que esses rabiscos poderiam comunicar para outros indivíduos e, principalmente, para o próprio adulto que o fez. Com esta finalidade, iniciei uma prática que chamei de *Rabiscos Terapêuticos* cuja metodologia descrevo no livro *Rabiscos Terapêuticos – como os doodles podem auxiliar na Arteterapia*. Ao inserir a prática de *doodles*¹⁵ em processos arte-terapêuticos com adultos, notou-se como o rabiscar e voltar a desenhar podem contribuir para o autoconhecimento e bem-estar dos praticantes.

Posteriormente, procurei explorar outras formas de inserir a prática do desenho em grupos formados por adultos. No contexto do desenho como linguagem, inseri a prática do *Ditado Visual*¹⁶. Nesse caso específico, chamo *Ditado Visual* o exercício onde ao invés de ter como resultado uma lista de palavras, são direcionados comandos que contêm elementos do alfabeto visual, para que resulte num rabiscado, ou seja, numa imagem abstrata. Utilizei este termo, conforme vivenciei numa oficina de *Cadernos Criativos* com as Arte-terapeutas Ana Carmem Nogueira e Vera Maria Ferreti, no *11º Congresso Brasileiro de Arteterapia*¹⁷. O *Ditado Visual* proposto por elas, era composto por elementos visuais para que rabiscássemos a futura capa de nosso *caderno criativo*. Após o término dos comandos, ou seja, quando um desenho abstrato foi elaborado, elas nos convidaram a usar tintas para dar cores e até completarmos algumas formas se assim o

¹⁵ “*Doodle* é um desenho que fazemos sem destino específico, e o deixamos sair quando estamos concentrados em outra ação, como falar ao telefone, por exemplo. Enquanto o fazemos não o avaliamos ou criticamos”. (Vilanova, 2016, p. 15)

¹⁶ *Ditado Visual* é um termo utilizado para um exercício facilitador da alfabetização de crianças, onde o professor, ou condutor da prática, mostra imagens variadas para que as crianças possam, apenas ao ver a figura, escrever a palavra correspondente à mesma.

¹⁷ Foi a primeira vez que ouvi esse termo para este fim. Nessa prática, especificamente, trabalhamos com um papel A5 colorido.

quiséssemos. Um exercício para ativar a criatividade a partir de uma imagem abstrata que surgiu por meio do *Ditado Visual*.

Alguns meses depois, tornei-me professora de *História da Arte e Consciência Estética* no curso de Pós-Graduação em Arteterapia da Pomar, no Rio de Janeiro. Os grupos com os quais me deparava, eram formados por pessoas licenciadas nas mais diversas áreas. Apenas dois fatores lhes eram comuns: O fato de todas estarem matriculadas na mesma Pós-Graduação e não terem a prática do desenho inserida nas suas vidas. Entre médicos, professores, psicólogos, advogados, e outros profissionais, a maioria também não tinha desenvolvido o alfabeto visual. Resolvi adotar o exercício do *Ditado Visual*, com algumas adaptações, para ser o primeiro contato com o grupo. Com papéis Kraft tamanho A2 e bastões de carvão vegetal, convidava-os a registarem os itens ditados por mim. A indicação era que marcassem o papel à medida em que eu dava comandos e que cada item fosse feito de acordo com a percepção de cada um. Antes da atividade iniciar, deixei claro que não havia certo ou errado e muito menos apelo estético para o que seria produzido. Os comandos eram ditos com intervalos bem pequenos, propositalmente, para não haver tempo de contemplação da imagem que estava sendo formada. Assim, não poderiam pensar em termos de composição. O tempo que eu lhes dava era suficiente apenas para processarem o que aquele comando representava para eles e, instantaneamente, marcarem o papel sem preocupação com a escolha do melhor sítio para cada elemento. Após cerca de dez comandos seguidos, as imagens formadas nas folhas que estavam presas às paredes, continham todo o material necessário para que eu pudesse passar aos estudantes noções acerca da linguagem e alfabeto visuais, como por exemplo, noções de enquadramento, equilíbrio e harmonia, que constavam no programa da disciplina. Ao continuar essa experiência, pedia para que se retirassem e formassem uma fila no corredor, enquanto os informava que adentraríamos uma exposição raríssima de novos artistas para apreciarmos obras singulares no mundo. A diferença é que ao retornarem à sala, era pedido que ficassem à frente de imagens alheias. Quando todos já estavam posicionados, informava-os que teríamos um guia para cada “obra de arte”, por serem tão especiais. Em meio a desconfortos, risos e suspiros, iniciava-se o discurso de cada um deles a tentar explicar a imagem abstrata do colega. Cada fala carregava percepções ingênuas na interpretação das formas e traços marcados no papel. Falava-se, nesse momento, do quanto somos seres únicos e como um mesmo comando poderia gerar tantas possibilidades diferentes, assim como leituras diversificadas das mesmas (Imagem 01).



Imagem 01. Algumas imagens produzidas a partir do mesmo *Ditado Visual*, 2018. Registos feitos pela equipa do projeto, no interior de Minas Gerais (Brasil). Fonte: Arquivo pessoal.

Durante dois anos consecutivos, apliquei o *Ditado Visual* em turmas da Pós-Graduação da Pomar, e essa atividade revelou-se como uma impulsionadora de diálogos entre os estudantes, assim como dos mesmos com a professora. Eles debatiam suas semelhanças e diferenças que estavam contidos nas imagens que produziram. Trouxeram emoções e características específicas individuais, sendo todas fundamentadas e sustentadas por meio do desenho riscado no papel. Funcionou como uma apresentação de cada estudante, porém feita por um colega, e pude entender como funcionavam as dinâmicas de cada grupo.

Outra ocasião em que utilizei essa prática do *Ditado Visual* foi num projeto de formação de professores de escolas municipais do interior de Minas Gerais (Brasil). Nesses grupos, como não era necessário cumprir um programa de conteúdos teóricos, a proposta apenas era tentar gerar diálogo entre eles por meio das imagens que seriam desenhadas e trocarem informações uns com os outros, principalmente, a nível emocional e psicológico. No fim dessa experiência, surgiu a ideia em experimentar, junto com o professor de música Vini Couto, que trabalharia a percussão corporal com os grupos, ler algumas das imagens produzidas como se fossem partituras. Eram atribuídos sons a cada elemento visual que compunha a figura abstrata a ser lida. Por exemplo, um triângulo invertido representava uma palma. Ao ler uma partitura, ou qualquer tipo de notação musical, leva-se em conta quatro características principais para a reprodução sonora: Intensidade, timbre, altura e duração. Nesse caso, mesmo fora do sistema convencional de escrita musical, não era necessário explicar previamente que uma forma determinada, quando representada em grande dimensão seria um som forte e quando representada em pequena escala seria um

som mais fraco. Isto acontecia também em relação aos espaços entre cada elemento desenhado. Por exemplo, se um triângulo estava mais perto de um quadrado, o som do quadrado era reproduzido quase imediatamente após o do triângulo. Porém se o quadrado estivesse muito afastado, havia um silêncio (pausa) até o olhar chegar na próxima forma. As linhas sinuosas e longas tenderam a estender os sons que lhes foram atribuídos, surgiram gritos contínuos, assobios e suspiros. As linhas diagonais normalmente foram interpretadas como variações de altura. Por exemplo, um *glissando*¹⁸ na voz.

A partir desse desdobramento em que a leitura da imagem era feita por meio de outra linguagem, neste caso a música, refleti acerca das diversas possibilidades de informações que os desenhos abstratos poderiam comunicar. Dondis fala de uma “simbolização abstrata da natureza que pode ser reproduzida por todos; é uma linguagem que todos são capazes de entender e falar”. (Dondis, 2007, p. 169) Mas ela afirma que há uma evolução “quando surge o símbolo que não tem ligação com quaisquer objetos do meio ambiente, que contém informação codificada e pode ser manipulado por todos, [...] uma vez que seu significado lhe foi arbitrariamente atribuído” (Dondis, 2007, pp. 169-170). Nesse último caso, os símbolos das Cavernas pesquisados por Petzinger poderiam ter informações codificadas para que os informados acerca daqueles conteúdos simbólicos, pudessem passar adiante ou simplesmente registrar informações por meio de um sistema milenar de comunicação.

Apliquei o *Ditado Visual* seguido de uma leitura por meio da linguagem musical em outro contexto. O novo grupo era composto por estudantes de Doutorado em Música da Universidade de Aveiro. O Prof. Dr. Gilvano Dalagna que conduz a disciplina *Projetos de Especialização*¹⁹ ao convidar-me tinha a intenção de demonstrar, principalmente, aos estudantes com projetos de investigações ligados à prática, que era possível romper as amarras da técnica e da teoria, quando estivessem a desenvolver um trabalho criativo. A proposta com o *Ditado Visual* era promover a comunicação entre eles, pois estudantes de Doutorado tendem a isolar-se, e também promover um debate sobre criatividade. Quando os estudantes da UA começaram a apresentar verbalmente as imagens registradas pelos colegas, ativaram a imaginação. Assim, iniciava-se o processo criativo e, contudo, consideravam que esta era a etapa racional do exercício. O que desconstruiu uma noção

¹⁸ *Glissando* – Termo musical que designa um movimento contínuo, ininterrupto, entre uma nota grave e uma aguda.

¹⁹ *Projetos de Especializações* é uma cadeira que faz parte do Programa de Doutorado em Música da Universidade de Aveiro (Portugal) do ano letivo 2018/2019.

culturalmente pré-estabelecida de que, anteriormente, ao desenharem estariam num momento criativo. No fim da prática, perceberam que de fato o que ocorria era o oposto. Antes, por estarem a seguir meus comandos do *Ditado Visual*, estavam ativamente racionalizando as informações para que se cumprissem todas as etapas. Inclusive, finalizei o debate com a sugestão de uma transposição de linguagens (desenho e som), tal e qual havia feito em Minas Gerais. Sendo a linguagem musical mais acessível a todos, nesse contexto, essas novas possibilidades criativas livres de amarras e condicionamentos metódicos e técnicos foram acessadas mais facilmente. Esta mudança de percepção sobre o que era subjetivo e objetivo dentro do processo fez com que muitos repensassem suas teses teórico-práticas, principalmente os conteúdos que envolviam a criatividade.

O *Ditado Visual* pode ser um meio para impulsionar, facilitar e fortalecer a comunicação entre adultos. Ao ser aplicada em distintos grupos proporcionou rica troca de informações entre os envolvidos, mas tenho a convicção de que esta é apenas uma das amplas possibilidades a partir desta prática. Outras experimentações com outros grupos e condições, principalmente, nos que seus integrantes estejam ligados ao desenvolvimento da Criatividade, poderão revelar novos recursos de transposição do desenho como linguagem.

Referências Bibliográficas

- Aimone, S. (2009). *Expressive Drawing*. Nova Iorque, USA: Lark Crafts.
- Dondis, D. A. (2007). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Edwards, B. (2000). *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro.
- Furth, G. M. (2004). *O mundo secreto dos desenhos*. São Paulo, Brasil: Editora Paulus.
- Martins, D. (2018). *Arte-Terapia – Criatividade e Simbolismo*. Lisboa, Portugal: Espiral Editora.
- Nachmanovitch, S. (1993). *Ser Criativo*. São Paulo, Brasil: Summus Editorial.
- Ostrower F. (2012). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Brasil: editora Vozes.
- Ostrower F. (2013). *Universos da Arte*. Campinas, Brasil: editora da Unicamp.

Philippini, A. (2009). *Linguagens e materiais expressivos em Arteterapia: Uso, indicação e propriedades*. Rio de Janeiro, Brasil: Wak.

Pignatti, T. (1982). *O Desenho de Altamira a Picasso*. São Paulo, Brasil: Livros Abril.

Rabello, N. (2015). *O Desenho do idoso – As marcas e os simbolismos que o tempo traz*. Rio de Janeiro, Brasil: Wak Editora.

Rabello, N. (2014). *O Desenho infantil – entenda como a criança se comunica por meio de traços e cores*. Rio de Janeiro, Brasil: Wak Editora.

Rodrigues, C. de A. (2013). *Breves considerações sobre o desenho, a memória e o pensamento*. In C. G. Terra (Ed.), *Arquivos da Escola de Belas Artes, nº 21*. (pp.99-107). Rio de Janeiro, Brasil: EBA publicações.

Vilanova, L. (2016). *Rabiscos Terapêuticos - Como os doodles podem auxiliar na Arteterapia*. Rio de Janeiro, Brasil: Livros Ilimitados

SITES

Petzinger, G. Von (2018/11/12). Why are these 32 symbols found in caves all over Europe. TED agosto de 2015. Retrieved from https://www.ted.com/talks/genevieve_von_petzinger_why_are_these_32_symbols_found_in_ancient_caves_all_over_europe?language=pt#t-111066

O Espiritual no Desenho: Os escrúpulos e o lava-pés

Mário Linhares

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes

Palavras chave:

Desenho, Religião, Viagem, Florença

Resumo

O presente artigo mostra o trabalho desenvolvido na cidade de Florença tendo como pontos de partida a narrativa bíblica do lava-pés e o sentido etimológico da palavra *escrúpulos*. Será apresentado um enquadramento sobre estes pressupostos, no sentido de levantar questões que abram possibilidades para o processo criativo em geral e, neste caso específico, para o exercício do desenho. Da passagem bíblica será incontornável referir o tema da viagem, o momento específico em que o episódio acontece e consequente exploração do seu significado. Da palavra *escrúpulos*, apresenta-se a sua etimologia e como ela aponta em direções opostas. Desta articulação nasce uma proposta de trabalho em desenho que procura alterar o modo de olhar e desenhar o quotidiano como contraponto à habitual abordagem aos temas bíblicos, onde as obras artísticas são uma imagem literal do texto, sendo raros os exemplos que foram além da superfície do seu significado. Todos os desenhos foram realizados num caderno de viagem.

Keywords:

Drawing, Religion, Journey, Florence

Abstract

The current article will present the work developed in Florence, based in the biblical episode of the washing feet, and the etymologic meaning of the word *scruples*. A background about those two assumptions will be presented in order to raise questions that bring new options to the creative process in general, and for drawing practice in particular. From the bible quotation, it will be impossible not to refer to the journey topic, the historical moment where the content happened and exploitation of the whole meaning. Regarding the word *scruples*, its etymology concerns two different directions. Linking both allowed us to develop a drawing work program. It tried to change the way of seeing and drawing the daily life as a counterpoint to the usual approach to biblical themes in which the artistic works are a literal image of the text. The examples seldom went beyond the superficial of their meaning. All drawings were made in a travel sketchbook.

Uma palavra com um duplo sentido

Escrúpulo, s. m. (Lat. *scrupulu(m)*) - areia miúda, que se mete no sapato e incomoda o pé; (fig.) - dúvida que assalta a consciência sobre se uma coisa é boa ou má, verdadeira ou falsa, certa ou incerta; receio infundado ou exagerado de haver cometido um ato mau, que de facto o não é; remorso; muito cuidado; meticulosidade.

(Fontinha, s/data, p. 707)

Poderemos assumir que a utilização desta palavra se associa, sobretudo, à expressão “pessoas sem escrúpulos” - as que não olham a meios para atingir os fins. Mas também é usada quando uma tarefa se quer escrupulosamente cumprida, sem falhas. É interessante como a palavra remete para dois extremos opostos: a lentidão forçada, numa aproximação à perfeição, por um lado; e o da aceleração e avanço quase cegos, de modo a que nada abrande a rapidez de chegar à meta.

Num tempo em que a velocidade é sinal positivo, ideia de vanguarda, onde chegar primeiro é demonstração de mérito, que significado poderá ter esta palavra datada, qual pedra incómoda no sapato que nos retarda, destinada a um desaparecimento veloz já que a lentidão e tudo o que a provoca parece não se adequar à contemporaneidade? Lentidão na aprendizagem é sinal de necessidade especial, adaptação específica, alocação de recursos e estratégias pedagógicas diferenciadas, ou seja, um esforço acrescido além do ritmo expectável. Ainda neste mesmo contexto, também a velocidade também cria necessidades: veja-se o caso dos alunos sobredotados e a sua inadequação ao ritmo do grupo. Contudo, estas características são vistas quase sempre de modo positivo, numa ideia de entendimento superior e de algo a que se aspira chegar. Até no acesso à informação, a banda-larga é sempre objeto de desejo e o termo *banda-lenta* não é, sequer, vocabulário. Mais e mais rápido parece ser o lema da atualidade, enquanto lentidão tecnológica é menos, é ficar desatualizado, não conseguir fazer o último *upgrade* e, por consequência, não acompanhar o grupo, estagnar.

Poderemos então falar de uma palavra que encerra em si significados contraditórios? Talvez. Não se pretendem pessoas sem escrúpulos, mas também não as queremos com eles - lentas e vagarosas na sociedade. Mas que articulação existe entre os escrúpulos e o famoso episódio bíblico do lava-pés? Aparentemente nenhuma ou, no máximo, apenas a simples ligação entre os pés sujos e a necessidade de os limpar. O autor deste texto pretende mostrar como a liderança se faz a partir do serviço humilde. Contudo, neste contexto, a narração bíblica e os escrúpulos serão o motor que coloca em

andamento um processo gestual articulado: a modificação do olhar e do desenhar. Os escrúpulos abrandarão o olhar e a viagem que antecede o lava-pés colocar-nos-á a desenhar. O ato surpreendente de Jesus e a reação de Pedro serão o mote para pensar sobre a limpeza, a depuração necessária e, sobretudo, em aceitá-la.

Lavar os pés antes da ceia

Enquanto celebravam a ceia, Jesus, sabendo perfeitamente que o Pai tudo lhe pusera nas mãos, e que saíra de Deus e para Deus voltava, levantou-se da mesa, tirou o manto, tomou uma toalha e atou-a à cintura. Depois deitou água na bacia e começou a lavar os pés aos discípulos e a enxugá-los com a toalha que atara à cintura.

(Jo 13, 1-5)²⁰

É conhecida esta passagem bíblica. A ceia hebraica estava prestes a iniciar-se, mas Jesus surpreende todos e, colocando-se no lugar que era dos escravos, começa a lavar os pés dos discípulos. “Naquela época os pés eram lavados pelos escravos: era uma tarefa de escravo” (Franciscus, 2018). Sabemos que estavam em Jerusalém e que tinham vindo da Galileia. Uma viagem longa e com muitas paragens, obviamente, mas esta última seria a derradeira. A ceia hebraica - a Páscoa dos judeus - parecia marcar o ritmo dos acontecimentos e não havia tempo a perder, mas algo a retardou. Estariam os pés dos discípulos assim tão sujos ou existiriam alguns escrúpulos para limpar? Não podemos nem devemos assumir isso. Como já referido, o objetivo seria ampliar a mente dos discípulos à novidade de liderar pelo serviço, em atos de simplicidade: “Chegou, pois, a Simão Pedro. Este disse-lhe: «Senhor, Tu é que me lavas os pés?» Jesus respondeu-lhe: «O que Eu estou a fazer tu não o entendes por agora, mas hás-de compreendê-lo depois.»” (Jo 13, 6-7). Este grupo de discípulos estava precisamente no momento de transição entre o final da viagem e o início da chegada ao seu destino. Há toda uma história já feita e assimilada que os coloca neste momento. Este tríptico que caracteriza os evangelhos - tempo na Galileia; viagem até Jerusalém e chegada à capital hebraica - tem cada um o seu momento e nenhum se apressa. Interessante como o pensador francês Virilio (1991) se refere a estes três tempos relativos à viagem do mesmo modo, mostrando ainda como um deles está prestes a desaparecer:

²⁰ Por se tratar de uma citação bíblica, a referência é apenas dada pela abreviatura do livro, seguida de número de capítulo e versículos, na medida em que todas as diferentes edições (nacionais e estrangeiras) seguem a mesma sequência.

A partida é um momento importante. Decidimos ir a um lugar e colocamo- -nos a caminho. A viagem é igualmente importante, pode durar muito tempo, como foram as viagens dos peregrinos, de Marco Polo, ou as viagens do homem do séc. XVIII... A chegada é um acontecimento considerável por si. A chegada depois de três meses de caminho a pé, ou após um ano de circunavegação é um evento. Três termos: partida, viagem, chegada. Mas rapidamente, com a revolução dos transportes, não haverá mais do que dois termos e meio: continuaremos a partir, mas a viagem será uma espécie de inércia, um intermédio entre a nossa casa e o destino. (...) Com a revolução dos transportes aéreos, perceber-se-á que a partida e a chegada continuam a existir, mas que a viagem não existe mais.

(Virilio, 1991, s/página)

O lava-pés desenhado por outros autores

Voltando então ao cerne da questão, como se chega ao desenho partindo dos escrúpulos e do lava-pés? Numa primeira fase, interessa destacar as várias abordagens por parte de outros autores. Escolheram-se apenas desenhos, dado o tópico desta investigação, apresentados de modo cronológico.



Fig. 1 Albrecht Dürer, *Cristo ajoelhado a lavar os pés de S. Pedro*, c. 1510-1515 (Xilogravura).

Museu: The British Museum, Londres, Reino Unido.

Fonte:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objId=1439894&partId=1&images=true

Observando atentamente as cinco figuras, o denominador comum é simples de constatar: o centro da ação é um homem (Jesus) a lavar os pés a outro (Pedro). As referências ao contexto envolvente variam entre o interior (figs. 1 e 2), sugestões arquitetônicas que não explicitam interior ou exterior (figs. 3 e 4) ou ausência de contexto construído (fig. 5).



Fig. 2 Paolo Caliari (Veronese), *Estudo para O lava-pés*, c. 1586 (Aguarela e aparo s/papel).
Museu: Kupferstichkabinett - Staatliche Museen, Berlim, Alemanha.
Fonte:
http://www.scalarchives.it/web/dettaglio_immagine_adv.asp?idImmagine=B029828&posizione=374&numImmagini=1109&SC_Luogo=Kupferstichkabinett%2C+Staatliche+Museen+zu+Berlin%2C+Berlin%2C+Germany&prmsset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=eng&Sort=5



Fig. 3 Francesco Vanni (atribuído), *Cristo a lavar os pés dos discípulos*, 1563-1610 (Sanguínea e tinta s/papel).

Museu: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340901>



Fig. 4 Rembrandt van Rijn, *Cristo lava os pés dos discípulos*, c. 1628-1629 (tinta com cana e pincel s/papel).

Museu: The British Museum, Londres, Reino Unido.

Fonte:

https://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/search_object_details.aspx?objectId=710538&partId=1



Fig. 5 Rembrandt van Rijn, *Cristo lava os pés dos discípulos*, c. 1645-1650 (tinta com cana e pincel s/papel).
 Museu: Rijks Museum, Amesterdão, Holanda.
 Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/works-of-art/works-on-paper/objects#/RP-T-1889-A-2049.0>

Outro fator comum é a presença de múltiplas personagens que, conhecido o episódio, remetem para o grupo dos discípulos e, aqui sim, existem muitas variantes: uns observam, enquanto outros comentam entre si o que está a acontecer, havendo ainda alguns que estão a olhar para outro lado, distraídos. O trabalho de Dürer (fig. 1) é uma xilogravura e, portanto, uma obra final. Os de Rembrandt (figs. 4 e 5), apesar de estudos para futuras pinturas, vivem de forma autónoma enquanto desenhos, dado o seu traço definitivo. Mas o de Veronese (fig. 2) e de Vanni (fig. 3) são vistos apenas como esboços, um meio para chegar à Pintura, dado o seu carácter de estudo. Apesar destas observações, não se pretende outra análise ao trabalho destes autores que não esta: todos os desenhos são ilustrações da mesma passagem bíblica. São uma possibilidade de imagem literal do que se pode ler. A margem de interpretação existe e os detalhes de competência técnica também, mas o contexto não deixa dúvidas: é Jesus a lavar os pés a um dos discípulos num local onde todos os outros se encontram.

O desenho como resposta ao conteúdo

Árvore. Uma lenta explosão de uma semente.
(Munari, Bruno, 1993, p. 4)

Mesmo correndo riscos de generalizar, importa questionar: porque razão as narrações bíblicas influenciaram o modo de vida de judeus e cristãos ao longo de milénios²¹ mas, na Arte, são maioritariamente apenas motivo de ilustração? Como ir além de uma leitura *ipsis verbis* e promover uma influência mais profunda no trabalho artístico? A resposta a esta pergunta é a semente do telegráfico poema de Munari (1993), quando se refere à árvore. De tão lenta que cresce, quando nos apercebemos, já só a vemos frondosa não dando a devida atenção à sua transfiguração.

O Espiritual no Desenho pretende ser uma reflexão sobre o processo de crescimento da semente, não deixando que ela desapareça em função da pressa de chegar ao destino ou de ter uma obra final. Ainda assim, como é que os escrúpulos e o lava-pés transformam o olhar e o ato de desenhar?

Florença, abril de 2018

Era o primeiro dia depois da chegada. Museus, igrejas e arquitetura plenas de arte para contemplar e desenhar. Acabado de chegar, parecia que a viagem estava de novo a começar. Uma pressa de iniciar a viagem dentro da viagem parecia impor-se em crescendo. Uma urgência de chegar a algum lugar (ou a todos), ou até uma ânsia de que nada escapasse - como se fosse possível guardar todos os grãos de areia no bolso...

Obriguei-me a ir para Oltrano, o bairro popular e com menor impacto artístico, o dos artesãos. Circular por lá, encher os pés de poeira e deixar impregnar-me da vida dos florentinos para depois a desenhar do mesmo modo: enchendo a página com tudo o que me fizesse abrandar o ritmo, sinais de beleza do quotidiano, quais escrúpulos que me obrigavam a caminhar/olhar com maior cuidado. Antes de me colocar a caminho, inspirado pela dificuldade de Pedro em aceitar que Jesus lhe lavasse os pés, coleí quatro *post-its* na dupla página do meu caderno. Era quinta feira santa e, mais à noite, a leitura do lava-pés iria ser proclamada. Queria abrir a possibilidade de lavar o desenho e entender a dificuldade de Pedro, ainda que não soubesse exatamente como. Para ele, a

²¹ Embora o tempo de redação dos textos bíblicos se situe entre os séculos X a.C. e o II d.C., a tradição oral recua até ao tempo de Abraão (séculos XIX-XVIII a.C.) Cf. VAZ (2017), p. 27.

limpeza não seria a questão, mas sim ela vir de um mestre, situação inimaginável na sua mente.

É difícil caminhar de forma incerta, quase dadaísta²², sem grande objetivo, apenas pelo ato de nos movermos, desfrutando com tempo do imprevisível. Tanto para ver, mas decidir gastar todos os segundos nas aparentes inutilidades que nos encantam o olhar - o escritor austríaco Handke (1994) intitula-as de “momentos conseguidos” - e desenhar sem a preocupação de nada mais que amontoar poeira, esses pequenos momentos, e colecioná-los como se os *post-its* não estivessem lá.

Decidi um ponto de partida e outro de chegada, fazendo também um pequeno apontamento esquemático do percurso e algumas anotações escritas dos locais que me prendiam o olhar. A *Piazza Sauro*, mesmo junto ao rio Arno, foi a primeira paragem. A partir dali, pequenos apontamentos de arquitetura e da figura humana encheram a minha dupla página. Lembrava-me das casas em que Jesus entrou e das pessoas que encontrou, umas quase anónimas e outras bem conhecidas. Também isso me aconteceu. A *Piazza della Signoria*, com o seu *Palazzo Vecchio*, impõe-se sobre tantas outras estruturas construídas pela sua altura e passado histórico, mas, ainda assim, não consegue ofuscar a beleza de uma janela entreaberta a respirar vida quotidiana, ou a mãe sentada num banco de jardim, com um olhar pensativo e respiração tranquila, à espera que o filho saia da escola.

²² Movimento das vanguardas artísticas do início do séc. XX que organizava, entre outras coisas, caminhadas sem destino pré definido.

tinha proposto, pois quanto mais poeira se acumula pelo caminho, mais impactante é a limpeza. Largar tudo, seguir viagem e acumular poeira, sem medo do resultado final, é o único modo de obter uma boa depuração, ainda que seja preciso um desapego e humildade para nos deixarmos limpar.

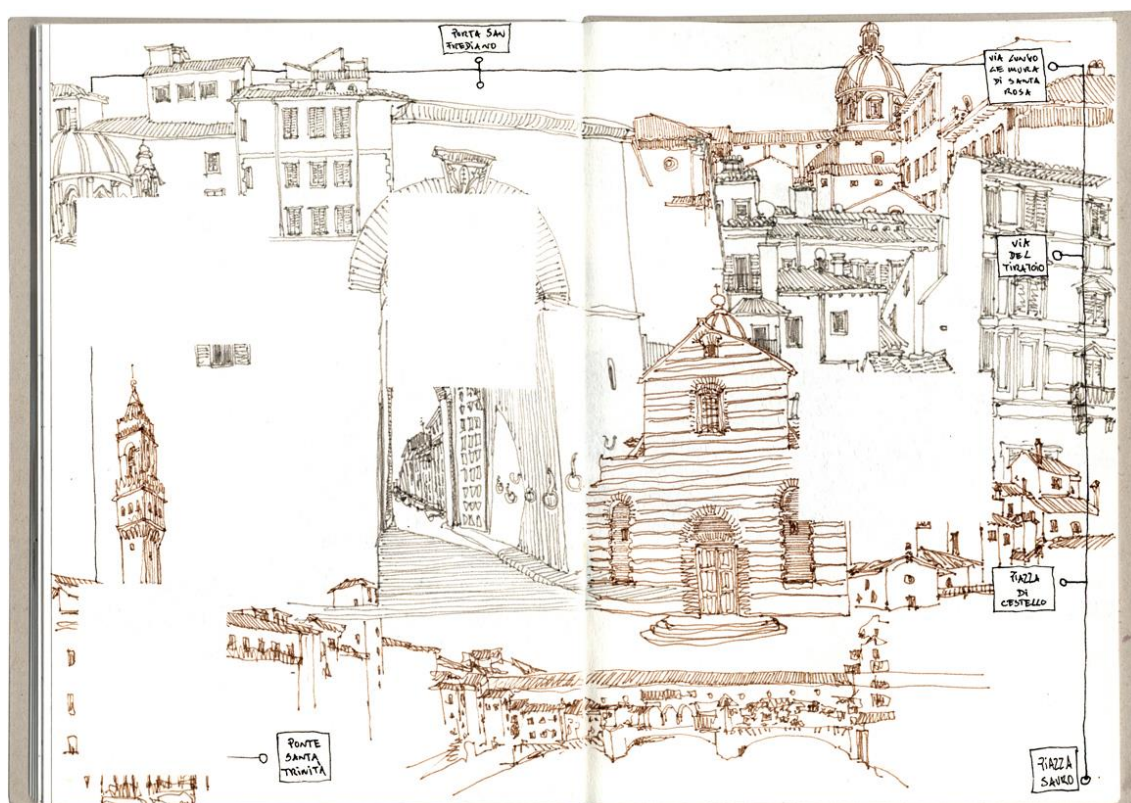


Fig. 7 Mário Linhares, *Florença e o lava-pés*, 2018 (caneta preta e sépia s/papel)
Florença, Itália.
Fonte: coleção do autor

Se a viagem desapareceu - metemo-nos num avião e passadas poucas horas chegámos ao destino - há que encontrá-la na chegada. A viagem talvez já não seja o percurso percorrido, mas algo que se fundiu com o local geográfico da chegada. Para os discípulos, a viagem estava concluída. Tinham chegado a Jerusalém e o mestre poderia finalmente revelar-se como Messias. O que não imaginavam é que a verdadeira viagem da vida deles estava prestes a começar. Só chegando ao destino é que o momento pascal lhes iluminou o percurso entre a Galileia e Jerusalém, uma viagem necessária para que uma outra maior pudesse acontecer.

É este o lava-pés que entra nos meus cadernos. Após a viagem, ter a humildade de reconhecer que a nossa história pessoal e profissional é fundamental como

ferramenta para entendermos os pequenos sinais de beleza que nos rodeiam. Deixarmos limpar é sempre um ato de humildade, é assumir que estamos sujos, ainda que não acreditemos, e, mais importante: que alguém inesperado o possa fazer por nós. Pode um desenho ser limpo pela narrativa bíblica do lava-pés? O que nos desacelera o olhar? Arriscaria apontar que as leituras bíblicas foram, nos últimos séculos, apenas um pretexto superficial para a Arte que, em alguns casos, mergulharam um pouco mais fundo, mas não deixando de estar à tona. Os próximos poderão ser profundamente influenciados por elas, não pelo imaginário que nos desperta - esse precisaria de grande reinvenção - mas pela força motriz profunda, avassaladora e inspiradora que conduzirá o olhar dos artistas que queiram mergulhar nelas.

Referências bibliográficas

Budetta, C., & Munari, B. (1993). *Fenomeni bifronte*. Nápoles: Etra/Arte. Recuperado em Novembro 13, 2018, de <http://www.cosimobudetta.it/files/pag/libri/fenomeni%20bifronti/descrizione.htm>

Fontinha, R. (s/data). *Novo dicionário etimológico da língua portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira.

Franciscus, PP. (2018). *Homilia do Papa Francisco*. Recuperado em Novembro 5, 2018, de https://w2.vatican.va/content/francesco/pt/homilies/2018/documents/papa-francesco_20180329_omelia-coena-domini.html

Handke, P. (1994). *Ensaio sobre o dia conseguido: Um sonho de dia de inverno*. Lisboa: Difel.

Vaz, A. (2017). *Palavra viva, escritura poderosa: A Bíblia e as suas linguagens*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Virilio, P. (1991). *L'espace, le temps, la vitesse*. Recuperado em Novembro 5, 2018, de <https://notavparis.wordpress.com/2004/06/14/dromologie-logique-de-la-course/>

Referências referentes às Figuras

Linhares, M. (2018). Caderno de viagem a Florença. (Acervo pessoal, documento não publicado).

Scala Archives (2018). Original de Paolo Caliari (Veronesi). Florença: Scala Archives. Recuperado em Novembro 11, 2018, de http://www.scalarchives.it/web/dettaglio_image_adv.asp?idImmagine=B029828&posizione=374&numImmagini=1109&SC_Luogo=Kupferstichkabinett%2C+Staatliche+Museen+zu+Berlin%2C+Berlin%2C+Germany&prmsset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=eng&Sort=5

The British Museum (2018). The British Museum shop. Londres: The British Museum. Recuperado em Novembro 11, 2018, de

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1439894&partId=1&images=true

The British Museum (2018). Website of The British Museum. Londres: The British Museum. Recuperado em Novembro 8, 2018, de

https://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/search_object_details.aspx?objectId=710538&partId=1

The Metropolitan Museum of Art (The Met Museum) (2018). Website do The Met Museum. New York: The Met Museum. Recuperado em Novembro 7, 2018, de

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340901>

The Rijksmuseum (2018). The Rijksmuseum shop. Recuperado em Novembro 6, 2018, de

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstwerken/op-papier/objecten#/RP-T-1889-A-2049,0>

IMAGENS EM FALTA
DESENHO, NARRATIVA GRÁFICA E O TRABALHO DA MEMÓRIA

Nuno Sousa

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Escola de Arquitetura da Universidade do Minho

Resumo

Partindo da ausência de imagens documentais relativas a uma casa outrora habitada pelos meus familiares, propõe-se uma reflexão em torno dos processos dialógicos da memória, recorrendo ao desenho como *trabalho da memória*, como meio de documentar e *aceder a espaços problemáticos* da representação.

Conjugando métodos etno e autoetnográficos de investigação - entrevistas e conversas informais, *diálogos desenhados*, desenho de reportagem e montagem narrativa - pensam-se as possibilidades do desenho como meio de interpretar e visitar memórias individuais e colectivas, em contextos de escassez de imagens documentais. Como podemos compreender os processos individuais e sociais da construção da memória, através da análise aos seus lapsos e distorções?

Palavras-chave: Desenho, Memória, Narrativa Gráfica

Abstract

Based on the absence of documentary images regarding a former house inhabited by my family, this research addresses the dialogical processes of memory, using drawing as *memory work*, as a way of documenting and accessing *problematic spaces* of representation.

Combining ethno and autoethnographic research methods - interviews, informal conversations, *drawn dialogues*, reportage drawing and narrative composition - it discusses the potential of drawing as a way of interpreting and revisiting individual and collective memories in a context of scarcity of documentary images. How can we understand the individual and social processes of construction of memory, by analysing its lapses and distortions?

Keywords: Drawing, Memory, Graphic Narrative

Introdução

E não é concebível, continuou Austerlitz, que também tenhamos encontros marcados no passado, no que já foi e está em grande parte extinto, e tenhamos que lá ir à procura dos lugares e das pessoas que conservam connosco algum tipo de ligação? (SEBALD 2012:232)

A memória é um *campo de batalha*, onde imagens são produzidas, resgatadas ou substituídas. Gestos, nomes e acontecimentos, lutam pela sua relevância e sobrevivência, tanto no domínio da memória individual como colectiva. Ao contrário de *Funes*, personagem de um conto de Jorge Luís Borges²⁴, detentor de uma memória absoluta que lhe permitia guardar e aceder a todas as suas experiências vividas, não somos capazes de preservar uma memória ou aceder a ela como *coisa em si* - restam-nos as representações, as *marcas de ausências*, elos entre as memórias e os seus vestígios.

Se existem zonas da memória colectiva que, através do culto das imagens, dos arquivos e documentos, conquistam um lugar significativo no espaço público (e nos sonhos individuais e colectivos), outros territórios permanecem *às escuras*, irrelevantes e silenciosos. Terras por ocupar, *zonas de ninguém* - na imensa sombra projectada pelos gigantes arquivos daquilo que mereceu ser preservado, escondem-se os *contra-arquivos* daquilo que não tem importância, do qual não se tira apontamentos.

As questões que serviram de ponto de partida para esta investigação dizem respeito à actuação do desenho nestes territórios ou situações, onde a fronteira entre factos e ficção, a ausência de imagens documentais, promovem um *espaço potencial*: um campo aberto à produção de outras formas de pensar e interpretar a memória e os vestígios materiais do passado. O desenho assume-se aqui como um modo de actuar - um *meio de aceder a espaços problemáticos* (KRUMMEL, 2005:10) - que constrói o seu sentido nos lugares e momentos em que outros meios de produção e registo de imagens parecem falhar, ou se revelam inadequados ou insuficientes.

Uma história familiar

Durante cerca de três décadas, a minha mãe, os seus dois irmãos e os meus avós, viveram num palacete do século XIX, situado junto ao Porto de Leixões, um edifício outrora pertencente ao Conde de Alto Mearim²⁵. O meu avô era vigilante de um armazém de fardos de

²⁴ Personagem do conto *Funes, ou a memória*, de Jorge Luís Borges (BORGES, 2013)

²⁵ José João Martins de Pinho (1848-1900), nomeado Conde de Alto Mearim por decreto real de D.Carlos I, em 1891.

algodão que havia sido construído no terreno do edifício, propriedade nessa altura de uma empresa de importações e exportações.

De modo a albergar a minha família, uma ala do edifício foi adaptada, convertendo uma antiga sala de estar num espaço dividido por quartos e casa de banho. Contudo, durante muitos anos, os meus familiares tiveram acesso a todo o palacete e ao extenso terreno onde ainda se incluíam dois armazéns. O edifício foi entretanto demolido, faseadamente, antes de eu nascer, num período que abrangeu o final do Estado Novo e o pós 25 de Abril.

Décadas mais tarde, apercebemo-nos que não possuíamos fotografias do edifício. Nas raras fotografias de família que abrangem essa época, ele não está documentado, exceptuando algumas imagens de fragmentos, de recantos. Apesar de não possuir memórias *minhas* desse tempo, o palacete detém uma presença importante no meu imaginário de infância e no imaginário colectivo da família. As histórias passadas nesse espaço, talvez pela desproporção do nível económico dos seus habitantes e a grandiosidade do local, marcaram as gerações de familiares que não o chegaram a conhecer. Para a minha geração, o palacete desaparecido adquiriu o estatuto de pequeno mito, símbolo de uma identidade familiar: a de gerações de trabalhadores precários, habitando lugares e terrenos que não lhes pertencem, entrando e saindo de casa pela porta dos fundos.

Em 2012, após a morte do meu avô e com a colaboração de alguns familiares, iniciei um projecto para uma narrativa gráfica acerca das memórias das pessoas que viveram no palacete. A ausência de imagens fotográficas - e a progressiva deterioração e indefinição da memória dos que habitaram o espaço - conduziu-me a utilizar o desenho como meio de *restituição*²⁶ (GUERREIRO, 2014:68), conjugando imagens feitas a partir de testemunhos e relatos de familiares, desenhos realizados em colaboração e pequenas sequências narrativas. As imagens resultantes desse processo integram a observação, a recordação e a imaginação e constituem o solo que foi necessário revolver na tentativa de resgatar à escuridão as imagens fugidias e difusas da memória.

Primeiro exercício metodológico

O projecto foi iniciado através de um primeiro exercício: no primeiro Natal passado em família após a morte do meu avô, fiz, em conjunto com a minha mãe e a minha tia, um conjunto de desenhos onde tentámos reconstituir o palacete onde ambas haviam morado décadas antes.

²⁶ O conceito de restituição é aqui utilizado a partir da noção explorada por Walter Benjamin: "Restituir aquilo que o passado remeteu para as zonas mais escondidas significa perseguir fantasmas, desenterrar vestígios. e significa redimir porque o processo de conhecimento correspondente à memória é um ato de salvação"

Apesar da sua habitual relutância em desenhar, as duas tiveram a iniciativa de tentar desenhar a imagem do palacete - mais propriamente, de verificar e quantificar através do desenho aquilo de que se lembravam. Alguns dos desenhos foram construídos durante as conversas que tivemos em conjunto, enquanto se enunciavam verbalmente as características do local e se relembavam histórias passadas (Figura 1)



Figura 1. Desenhos do palacete realizados pela minha mãe, Maria do Carmo, e pela minha tia, Arminda Ramos, 2012. Caneta e lápis sobre papel A4.

Comecei assim a investigar sobre o passado e as memórias dos meus familiares, construindo *diálogos desenhados* (Figura 2) - entre os familiares que habitaram o local e a minha interpretação dos seus desenhos e relatos. Este processo deu origem a um conjunto de experiências gráficas onde procurei associar a reconstituição de elementos e *visões* do edifício desaparecido em breves ensaios narrativos em torno de algumas histórias passadas no local.

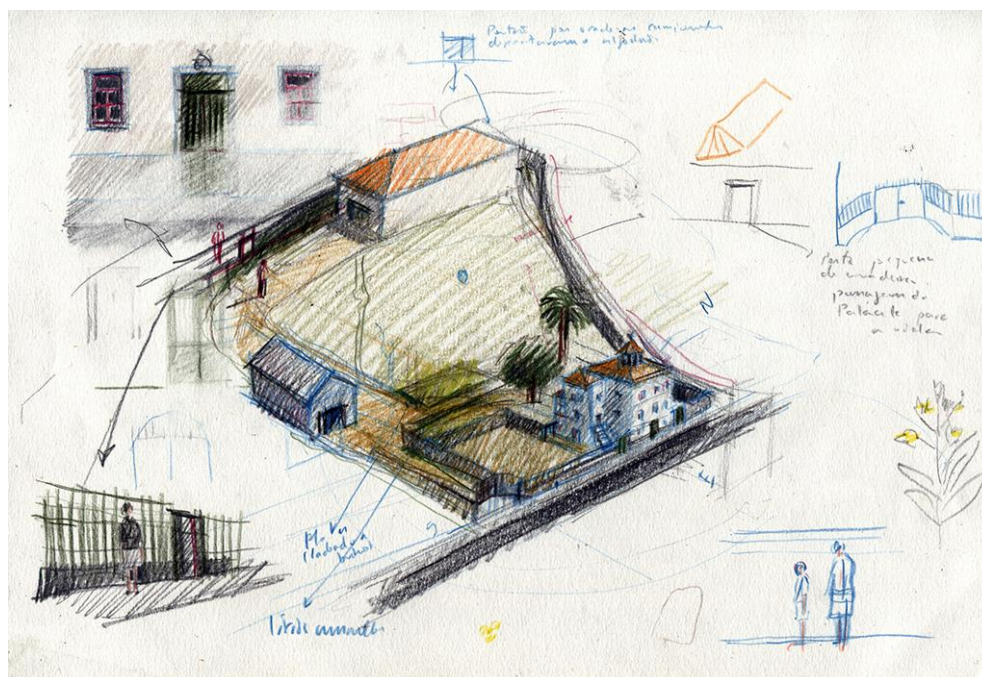


Figura 2. *Diálogo desenhado*: desenho feito em colaboração com a minha mãe, 2013. lápis de cor sobre papel A4. Tentativa de representar a relação entre os vários edifícios existentes no terreno. Durante a realização do desenho, a minha mãe procurou recordar aspectos espaciais e tipológicos do terreno (como era o portão de acesso ao armazém, que flores existiam nos canteiros, que árvores se erguiam no jardim).

Com o desenvolvimento deste exercício, duas questões começaram a ganhar forma e a impor-se como linhas orientadoras da investigação:

a) O interesse pelo desenho como meio de investigação, recuperando o conceito de *escavação* proposto por Walter Benjamin. A ausência de imagens documentais do palacete conduziu-me a utilizar o desenho para procurar reconstituir algumas das memórias do local, numa abordagem metodológica à memória como *escavação arqueológica*. Como nos sugere Benjamin, num pequeno texto intitulado *Escavar e Recordar*: "Aquele que pretende aproximar-se do seu passado soterrado deve comportar-se como um homem que escava" (BENJAMIN, 2004:219,220). Segundo a perspectiva de Benjamin, a memória, enquanto meio, resulta de um processo fenomenológico cuja finalidade não é apenas o encontro de determinada recordação ou imagem - como na arqueologia, a descoberta de um objecto ou ruína - mas sim a análise e a documentação do solo que foi necessário desbravar e revolver para lá chegar.

b) O interesse pelas falhas e incongruências geradas através da representação e da interacção entre participantes. Aqui, uma questão tornou-se clara logo à partida: o que estaria em jogo não seria um exercício de reconstituição fiel do edifício, mas sim um terreno gerado e gerido pelo desenho, onde real, memória, observação e imaginação se confrontam e tornam

possível a construção de uma outra imagem: a imagem de uma *busca*²⁷. Neste sentido, o desenho permite-me pensar que, algures entre o *propósito* - a vontade, o desejo - de representar determinada imagem, e o que sucede no acontecimento do desenho - as falhas, os desvios, a especulação - existe um espaço de reflexão sobre o poder da imagem e o acto de as construir.

O desenho como *trabalho da memória*

Ao desenvolver este trabalho de pesquisa e investigação de *foro doméstico*, deparei-me com um campo de estudo que partilha com outras áreas das ciências sociais os mesmos problemas: como estudar a história e as representações da memória, de grupos e contextos sociais sem acesso ao documento escrito, ao arquivo de imagens e à voz pública?

Como proposta de investigação, este campo encontra parte da sua origem nos estudos realizados na segunda metade do século XX nas ciências sociais, sobre contextos e comunidades marginais, minorias étnicas e estudos feministas, onde o recurso ao documento escrito e à imagem documental se encontra, de algum modo, limitado ou inacessível. O recurso à tradição oral, ao testemunho, à escrita como exteriorização e reconstrução da memória, promoveu um conjunto de estudos que desafiam métodos e instrumentos convencionais da investigação em contexto académico, articulando a subjectividade de uma escrita autobiográfica com o pensamento teórico e sistemático - do qual são exemplos a *Autoetnografia*, (ELLIS, ADAMS, BOCHNER, 2010), assim como estudos no campo da Antropologia e da Etnografia (TUMBLETY 2013; BOSWORTH 2013; RIESSMAN 2008, 2012, PASSERINI, 2003).

No âmbito da construção da narrativa gráfica que conduz esta investigação, a natureza da metodologia de investigação utilizada foi sustentada na prática do desenho e nas suas variantes processuais e fenomenológicas:

a) o desenho de observação e o registo manual de testemunhos e reflexões feitas durante os desenhos - articulação entre técnicas de jornalismo de investigação com processos próprios das artes plásticas (Figura 3).

²⁷ Esta ideia é explorada por Rithy Pahn no seu filme *L'Image Manquante* (2013). O filme relata o período da revolução dos Khmer Rouge no Camboja entre 1975 e 1979 a partir da experiência autobiográfica do cineasta nos campos de concentração. Como o título indica, o filme parte de uma *imagem em falta*, desaparecida - uma fotografia tirada pelo exército dos Khmer Rouge. Contudo, na sinopse do filme, o autor alerta-nos que o que conduz a narrativa não é a tentativa de encontrar essa imagem, mas dar a ver a *imagem de uma busca* - "(...) a picture of a quest, that cinema can give."

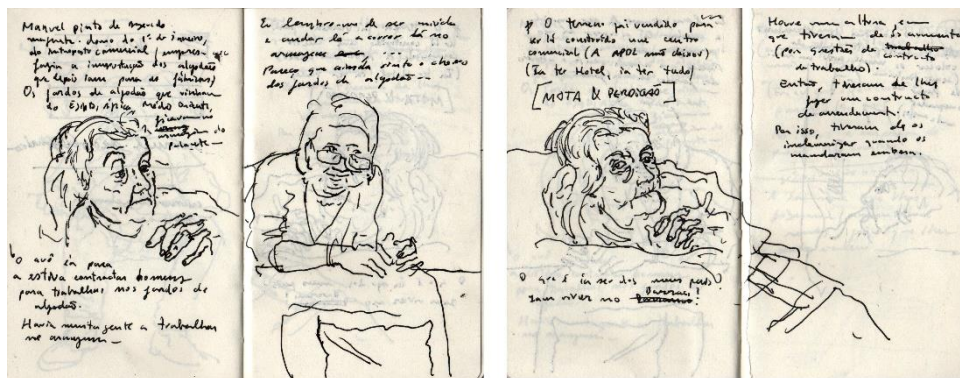


Figura 3. Desenhos de observação e apontamentos retirados de uma conversa em família, 2013. Caneta sobre papel A5. A escrita partilha com o desenho um processo de selecção e registo equivalente: ao contrário do registo obtido por um gravador, o texto é registado através de um processo selectivo: por vezes, escrito ao mesmo tempo que os testemunhos são realizados, acompanhando o ritmo da fala; noutras, apontado a partir da memória de curto prazo daquilo que foi dito.

b) a montagem narrativa e os processos gráficos da banda desenhada: *desenhar nas margens dos textos e escrever nas margens das imagens* - os dispositivos gráficos da banda desenhada como alternativa à horizontalidade e ao sentido cronológico do texto/prosa (Figura 4).



Figura 4. Reconstituição de uma conversa com a minha tia Arminda Ramos, sobre memórias da sua infância no palacete, 2016. Lápis de cor sobre folha A3. Na mesma página, articulam-se desenhos de observação, ilustrações de situações narradas pela minha tia, transcrições de testemunhos e reflexões minhas sobre os temas abordados.

c) desenhos realizados em colaboração com familiares, utilizando o desenho como forma de diálogo e interpelação²⁸ (Figura 5).

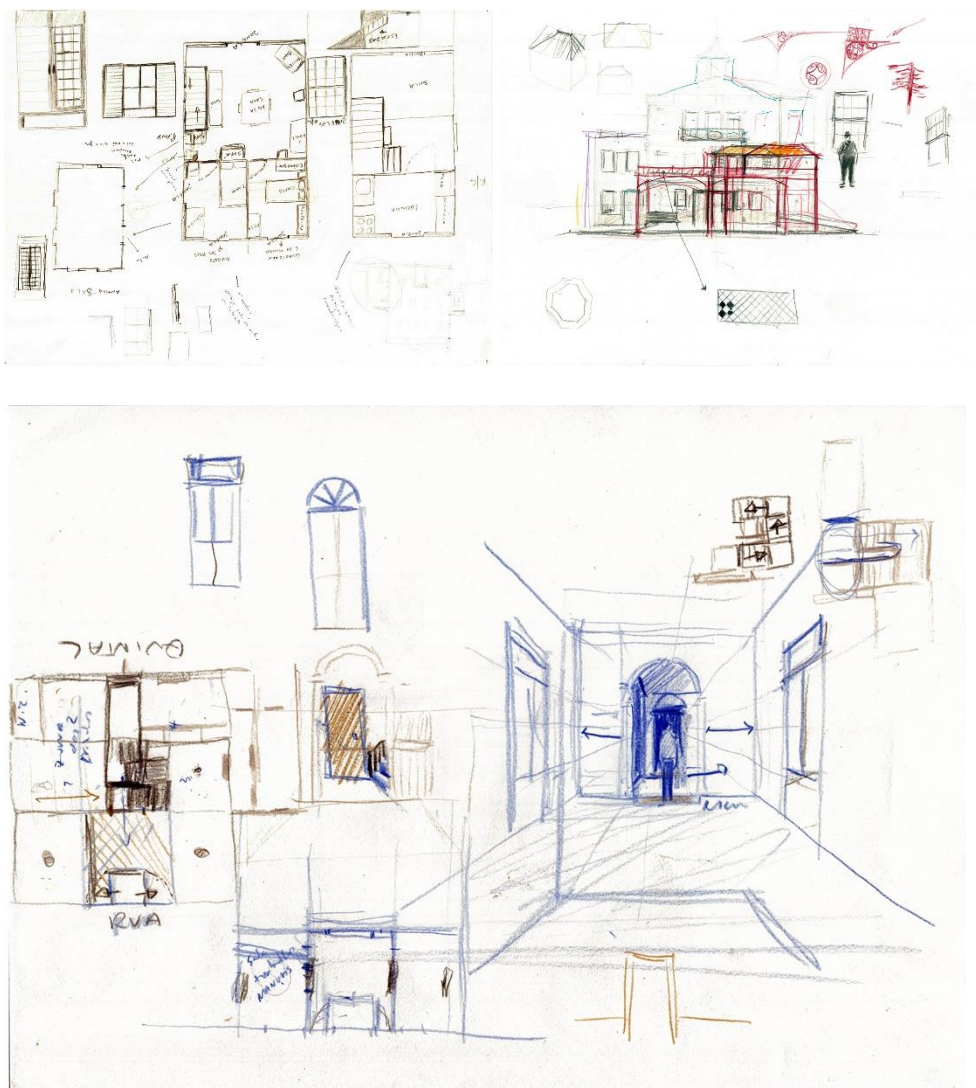


Figura 5. Desenhos realizados em colaboração com a minha tia e a minha mãe, 2016. Lápis de cor sobre papel A3.

²⁸ Sobre o desenho como metodologia de trabalho colaborativo, ver o conceito de *dialectograma*: desenho documental de grande escala, "algures entre um mapa, um plano arquitectónico, banda desenhada e diagrama" (MILLER, 2014:25)

d) desenhos de memória e imaginação realizados a partir de apontamentos recolhidos (Figuras 6 e 7).



Figura 6. Vinheta de uma curta sequência narrativa em que a minha mãe e o meu tio acompanham o meu avô ao interior do palacete, 2013. Lápis de cor sobre papel A4. O interior é aqui uma mistura de elementos decorativos e arquitectónicos desenhados sem planeamento - uma espécie de espaço improvisado, gerado graficamente, através da livre associação de ideias.

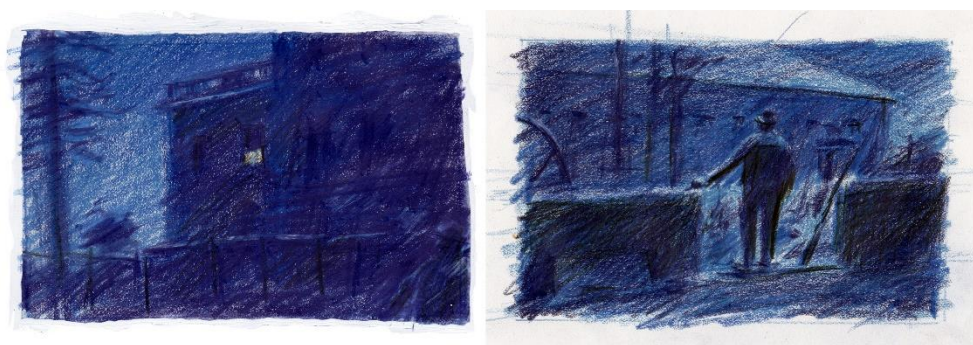


Figura 7. Desenhos do terreno do palacete à noite, 2016. Lápis de cor sobre papel A6. O meu avô ficava de guarda até tarde, para vigiar possíveis assaltos. O espaço do terreno é construído com base nos testemunhos dos meus familiares e na minha interpretação e imaginação desses testemunhos e das histórias lá decorridas.

O trabalho de pesquisa e investigação necessário ao desenvolvimento do projecto esteve sempre condicionado por um compromisso ético: uma negociação entre a imaginação motivada pelas lacunas da memória e o confronto com os *vestígios materiais do passado* - seja o parco arquivo familiar de imagens, assim como outros materiais relativos a essa época histórica, através das imagens dos media, da pintura e da fotografia da época, e os próprios testemunhos

dos meus familiares. Este processo metodológico é aqui abordado recorrendo ao conceito de *trabalho da memória*, partindo das perspectivas de Walter Benjamin, Susannah Radstone (RADSTONE 2003, 2008), Annette Kuhn (KUHN, 2013) e Frigga Haug (HAUG, 2008). Um processo de investigação onde o passado é revisitado como espaço, onde, à semelhança da personagem *Austerlitz* de W.G. Sebald, se propõe uma abordagem de uma *espécie de metafísica da história em que o que é recordado ganha de novo vida* (SEBALD, 2012:17) Aqui, o desenho desempenha um papel determinante: não só como meio de reconstruir e compor imagens a partir de testemunhos e fragmentos dispersos, mas também como fonte de informação - não apenas da memória em si, mas sobretudo do modo como o acto de recordar potencia, no confronto com determinados meios de construção de imagens, um conjunto de experiências e processos particulares.

O desenho como *espaço das coisas por cumprir* - proposta para uma meta narrativa gráfica

A narrativa gráfica em torno da investigação sobre a minha família, estruturou-se na ideia de contar uma história composta de múltiplos ruídos e mediações, de falsas partidas e mudanças de rumo. Como proposta inicial, pretendi incluir na narrativa todas as imagens realizadas - ou pelo menos, integrar os seus vários estados de construção: desde os desenhos mais rudimentares e esquemáticos, até aos mais programados. A proposta inicial para a construção de um objecto livro, foi substituída pela ideia de *narrativa gráfica expandida*²⁹: um corpo de trabalho constituído pelos desenhos e textos reunidos ao longo do processo, passível de ser apresentado e partilhado através de diferentes formatos e situações. Para além da realização de pequenos ensaios narrativos impressos em formato livro³⁰, a narrativa gráfica ganhou forma em exposições onde o corpo de trabalho foi apresentado através da composição de painéis (atlas), em palestras, encontros e conferências, pela apresentação de uma sequência de imagens comentadas oralmente³¹.

A narrativa gráfica é aqui entendida como um *espaço potencial* (PIGRUM, 2012), como dispositivo metodológico aberto à expansão e ao acaso. Do mesmo modo que a reconstituição fiel do palacete nunca se constituiu como objectivo deste projecto, o espaço da construção de

²⁹ Referência ao conceito de *campo expandido*, de Rosalind Krauss (KRAUSS, 1979)

³⁰ *Vaga* (2015), editado pela editora *Mundo Fantasma*, no contexto da exposição *Intervalos, Lacunas e Imagens em Falta* (2015); o capítulo *Apagão* integra a publicação *Breu*, do colectivo artístico Senhorio, no contexto da residência *Ao Monte*, no espaço *Maus Hábitos*, Porto (2016); *Senhor Amadeu* (2018), pequeno livro impresso a partir de gravuras feitas numa residência no *Atelier Guillhotina*, integra a colecção *Histórias de Bolso*.

³¹ Participação na conferência *Sweatbox - Imagens para uma estratégia plural do desenho e(m) investigação*, 14 de Abril, FBAUP (2016).

uma narrativa gráfica não se regeu pela necessidade da conclusão de um objecto livro, mas sim, como método de investigação. Os mecanismos de estruturação e composição de uma narrativa gráfica constituem em si mesmos um dispositivo metodológico fundamentado na construção de relações entre imagens e textos, na criação de vínculos entre memórias, de elos e ligações entre espaços lacunares e elipses³².

Se aos historiadores da tradição oral lhes interessaria reduzir os erros, as dispersões nas conversas e nas entrevistas, a mim interessou-me aproveitar a dispersão e representá-la - mais do que procurar ilustrar as memórias em si, procurei tornar visível gráfica e espacialmente o processo plástico da recordação.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. (2004) *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim

BORGES, J. L. (2013) *Ficções*. Quetzal: Lisboa

BOSWORTH, M. (2013) "Let me Tell You...:Memory and the Practice of Oral History". In: J. Tumblety, ed., *Memory and History: Understanding Memory as Source and Subject*. Nova Iorque: Routledge

ELLIS, C., ADAMS, T. e BOCHNER, A. (2010) "Autoethnography - An Overview". *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1), Art. 10 (2010) (consultado em 20 Dez de 2012) disponível em <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>

GUERREIRO, A. (2014) "O Trabalho da Memória", In: D. Blaufuks, ed., *Toda a Memória do Mundo - Parte Um*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado

HAUG, F. (2008) *Memoria Colectiva, Memory Work y la Separación de la Razon y la Emoción*. [ebook] Disponível em: <http://www.friggahaug.inkrit.de/documents/santiagospanischfh.pdf>

KRAUSS, R. (1979) "Sculpture in the Expanded Field", In: *October, Vol. 8. (Spring, 1979)*, pp. 30-44. MIT Press. Disponível em <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28197921%298%3C30%ASITEF%3E2.0.CO%3B2-Y>

KRUMMEL, C. (2005) "Drawing's Enough: The Potentials of Reportage Drawing" In: KRUMMEL, C., ROOB, A., BERG, S., GROOS, U. *Diving Trips - Drawing as Reportage*. Hannover/Dusseldorf: Richter Verlag pp. 8-20

KUHN, A. (2013) "Otra Mirada a Family Secrets", In: P. Vicente (ed.). *Álbum de Familia: (Re) Presentación, (Re) Creación e (In) Materialidad de las Fotografías Familiares*. Madrid: La Oficina, pp. 101-114

³² Sobre as relações entre os dispositivos gráficos da banda desenhada e o sentido narrativo da lacuna e da elipse, ver POSTEMA, 2013.

L'Image Manquante. (2013) [filme] Cambodja / França: Rithy Pahn

MILLER, M. (2013) "Illustrating Space as Collaborative, Socially Engaged Practice: The First Report From the Draw Duke Street Residency". In: D. Bainton, ed., *Varoom Lab, Online Journal - Issue Two: Spacialising Illustration*, [online] Swansea: Varoom Lab, pp.25-40. Disponível em: http://www.varoom-mag.com/wp-content/uploads/2013/11/VaroomLab_Journal_Issue2.pdf

MILLER, M. (2014) "More Than a Pun: The Role of Dialect and Dialectics In Shaping Dialectograms". In: P. Almeida; M. Duarte e J. Barbosa, Eds. *Drawing in the University Today - International Meeting on Drawing, Image and Research*. Porto: Research Institute in Art, Design and Society

PASSERINI, L. (2003) "Memories Between Silence and Oblivion", In: K. Hodgkin e S. Radstone, eds., *Contested Pasts: The Politics of Memory*. Orxfordshire: Routledge

PIGRUM, D. (2012) "The Potencial Space of Transitional Creative Notation", In: N. McLoughlin e D.L. Biren, eds., *TEXT Special Issue: Creativity: Cognitive Social and Cultural Perspectives*, Bath: University of Bath

POSTEMA, B. (2013) *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments*. Rochester: RIT Press

RADSTONE, S. e HODKIN, K. eds. (2003) *Regimes of Memory*. Oxfordshire: Routledge

RADSTONE, S. (2008) "Memory Studies: For and against". *Memory Studies*, [online] (1), pp.31-39. Disponível em: <http://mss.sagepub.com/content/1/1/31.refs.html>

RICOEUR, P. (2006) *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press

RIESSMAN, C. (2008) *Narrative Methods for the Human Sciences*. Los Angeles: Sage Publications

SENHORIO. (2016) *Breu*. Porto: Maus Hábitos/ Cooperativa Árvore

SEBALD, W.G. (2012) *Austerlitz*. Lisboa: Quetzal

SOUSA, N. (2017) *Imagens em Falta - Desenho, Narrativa Gráfica e o Trabalho da Memória*. Tese de Doutoramento. Porto: FBAUP

SOUSA, N. (2018) *Senhor Amadeu*. Porto: Atelier Guilhotina

SOUSA, N. (2015) *Vaga*. Porto: Mundo Fantasma

TUMBLETY, J., ed. (2013) *Memory and History: Understanding Memory as Source and Subject*. Nova Iorque: Routledge

Desenho Como Investigação. Animais e plantas exóticas no Portal Sul do Mosteiro dos Jerónimos

Autor: Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

O principal objectivo deste trabalho é contribuir para a identificação e catalogação dos principais elementos iconográficos esculpidos no Portal Sul da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, com destaque para os animais e figuras de carácter fantástico. A escolha dos elementos a desenhar é feita de acordo com a riqueza artística e visual, a importância iconográfica e iconológica das figuras representadas nos estilos Gótico e Manuelino. A investigação privilegia a metodologia do desenho tendo como base o material recolhido no Mosteiro dos Jerónimos visando uma nova abordagem sobre uma temática pouco explorada, e ajudando a clarificar e identificar muitas das esculturas, algumas delas já bastante desgastadas com o passar dos vários séculos. Este trabalho tem uma acção essencialmente informativa e comunicacional para um melhor entendimento do que está representado no Portal Sul, havendo a possibilidade da sua orientação para uma vertente lúdica/ turística.

Abstract

The main purpose of this work is, identifying and cataloguing the major iconographic figures carved on the South Entrance of the Jerónimos Monastery, highlighting the best figures of the animals represented and with fantastic character.

The choice of the elements to draw, whether animals or figures, was made according to the importance of each element in the context of the portals. This criterion takes particularly into account the symbolism of the figures represented in the gothic/manueline styles.

All this work is mainly focused on the drawing based on the material gathered from the research, seeking a new approach to a subject less explored, and helping to identify and clarify many of the sculptures, some of them already quite worn due to the passage of time, over five centuries.

This work has a practical application as a component essentially informative and communicational about the real dimension and importance of the South Entrance, with the possibility of its orientation for tourism.

Palavras-Chave

JERÓNIMOS; PORTAL SUL; DESENHO; ICONOGRAFIA; ANIMAIS

Keywords

JERÓNIMOS; SOUTH PORTAL; DRAWING; ICONOGRAPHY; ANIMALS

Imagens

Todas as fotografias e desenhos são da autoria de Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira com excepção das respectivas imagens assinaladas

Introdução

O projecto foi estruturado em duas partes. Primeiramente foi necessário proceder a um levantamento histórico do Mosteiro dos Jerónimos, direccionado para o estudo do Portal Sul e em particular nas figuras representadas, de carácter animal, vegetal e fantástico/grotesco que caracterizam o estilo e arquitectura manuelina em Portugal. Segue-se uma outra componente teórica, na qual foram definidos os métodos e técnicas a aplicar no desenho, tendo em conta os objectivos propostos. A segunda parte é referente ao processo de desenho e elaboração de um catálogo que apresentamos resumidamente, em anexo, no final do artigo. Trata-se de um projecto com uma vertente teórica e prática, multidisciplinar que engloba diversas áreas de conhecimento: História da Arte, Fotografia e Desenho. A área vocacionada ao Desenho, foca sobretudo as vertentes de desenho artístico, da ilustração científica e no desenho arqueológico.

Mosteiro dos Jerónimos e o Portal Sul

Tendo sido o ponto mais alto da arquitectura manuelina e o mais notável conjunto monástico do século XVI, em Portugal, e uma das principais igrejas-salão da Europa, a Igreja de Santa Maria de Belém reúne um vasto espólio de escultura decorrente do período da sua construção, associado, principalmente, aos descobrimentos marítimos portugueses.

A construção do Mosteiro dos Jerónimos insere-se na urgência de afirmação dinástica do rei D. Manuel I, feito monarca sem ser filho e, portanto, sucessor natural de D. João II (PEREIRA). Daí a importação de atributos heráldicos na arte do manuelino, uma espécie de marcação de terreno, com intenções políticoreligiosas. O estilo manuelino é uma variante arquitectónica do gótico tardio.

Nesta época houve portugueses, entre eclesiásticos e humanistas que, desde muito cedo, tomaram contacto com o ambiente da Renascença, no entanto, o estilo manuelino floresceu à margem do estilo do renascimento na sua pureza. Este novo movimento espalhou-se rapidamente por todo país, tal como afirma Fernando P. Bastos, (Bastos, 1990, p. 12) “É surpreendente como o Manuelino, na sua forma mais primitiva ou com as infiltrações italianizantes, num curto período de pouco mais de um quarto de século (...) se estende rapidamente a todo o distrito de Lisboa e por todo o País, de norte a sul e até pelo ultramar.”

O grande impulso no decorrer das obras do mosteiro ocorreu no ano de 1513, já que, nesse ano e nos anos seguintes, estão documentadas vinte e duas compras de terrenos que atingiram 792 mil reais. Pela monumentalidade e dimensão que esta construção atingiu nos anos seguintes, pensa-se que os tesouros vindos das novas rotas comerciais, com a descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama, teriam tido um contributo decisivo para o alargamento do projecto inicial, até à sua conclusão em 1551. Através da

análise do registo dos livros de pagamentos, pode concluir-se que a construção foi bastante rápida, demorando apenas dois anos a ser construído estando terminado no final de Dezembro de 1518.

Em 1517, houve um grande impulso nas obras tendo sido conduzidas por João de Castilho, desde 18 de Abril do ano anterior. Posteriormente, ocorreram trabalhos no Portal Sul, entre 2 de Janeiro de 1517 e 15 ou 16 de Junho de 1518.

Nesse período o reino conheceu grande prosperidade, com notável crescimento económico e social, sendo o Manuelino acolhido por toda a sociedade, pelas comunidades religiosas, pela realeza através das grandes construções reais, e pelos particulares que adoptavam o novo movimento artístico para os seus palácios.

Para ocupar o mosteiro, o rei D. Manuel I escolheu os monges da Ordem de São Jerónimo, que teriam como funções, entre outras, rezar pela alma do rei e prestar assistência espiritual aos marinheiros e navegadores que, da Praia do Restelo, partiam à descoberta de novos mundos.

O Mosteiro hoje é visto pelos portugueses, não somente como uma notável obra de arquitectura, mas como parte integrante da sua identidade nacional.

O Portal Sul constitui a principal entrada da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, sendo curioso que como entrada lateral no projecto inicial, se tenha sobreposto de forma tão marcante ao portal principal da nave central da Igreja de Santa Maria de Belém.

O início das obras terá ocorrido no ano de 1516, sendo a autoria do projecto de Diogo Boytac (1460-1528) e as obras conduzidas por João de Castilho (1490-1581), um dos mais importantes mestres do período manuelino. A importância política e religiosa desta obra reuniu alguns dos mais importantes mestres e escultores da Península Ibérica e da Europa, trazendo a Portugal diferentes influências artísticas que definiram o Mosteiro dos Jerónimos como uma referência nacional e europeia do Manuelino. Pelo registo do livro de pagamentos, houve vários escultores a trabalhar ao mesmo tempo na obra. Destacamos de acordo com os registos existentes, João de Castilho e Diogo de Boytac.

O Portal Sul enquadrava-se a um tipo de estrutura típico das igrejas do Alto Gótico, que segundo Erwin Panofsky eram “(...) uma construção decididamente espacial, mas que se divide em inúmeros vãos separados, distintos, e que comunicam apenas a partir do Gótico tardio.” (Panofsky, 1999, p. 52)

A estrutura do Portal Sul do Mosteiro dos Jerónimos tem a dimensão de 32 metros de altura por 12 metros de largura, e composto em quatro grandes áreas: dois vãos: o da entrada, composto por duas portas, e o do janelão superior, com dois arcobotantes, muito comuns nos edifícios góticos, estando ligados a partir do reforço dos dois contrafortes originais da obra, que são facilmente perceptíveis, no quarto superior, prismáticos de ressaltos e ligeiramente em forma de trapézio., composto por duas grandes portas,

O tímpano, imediatamente acima das duas portas, sendo composto por uma enorme arquivolta de formato semicircular dividida em três pequenas arquivoltas, sendo a primeira preenchida com anjos e a segunda e terceira arquivoltas com motivos botânicos, vendo-se na arquivolta intermédia diversos cachos de uvas e, na exterior, bolotas entre folhagens estilizadas, avultando uma ornamentação que parecem ser mísulas.

Numa altura já considerável, o janelão e a fechar, o espaço entre os dois contrafortes está preenchido com um nicho (de pesado baldaquino moderno), no qual assenta, em grande destaque e de forma isolada, a estátua do Arcanjo São Miguel no topo considerado o patrono de Portugal, e protector do reino. Na parte curva da arquivolta, foram colocados dois anjos músicos na sequência dos anteriores, sendo os restantes espaços livres do janelão preenchidos com folhagem de carácter naturalista.

As esculturas do Portal Sul podem ser agrupadas por temas e constituem o conjunto mais complexo do ponto de vista iconográfico de todo o Mosteiro dos Jerónimos. “São ao todo mais de 40 figuras iconográficas: 34 estátuas, 4 baixos-relevos, diversos medalhões. Sem referir a mísula do infante, as mísulas dos apóstolos.” (Rafael, 1991, p. 55)

A maioria destas figuras são referentes à história sagrada, sendo uma das figuras alusiva à História de Portugal, assim como as armas nacionais em baixo-relevo, visíveis no tímpano.

A composição do portal principal da igreja de Santa Maria de Belém permite uma interpretação iconológica claramente simbólica, existindo uma relação deliberada para exaltar a igreja, associado a símbolos políticos de carácter propagandista do reinado de D. Manuel I. “(...) o Infante D. Henrique desempenha a função simbólica-mágica de ”guardião do limiar” do templo, definindo e protegendo o carácter sagrado da passagem (porta), tal como os dragões, as esfinges, os leões, os touros, as estátuas de arceiros, - que eram postados à entrada dos edifícios sagrados como guardas da entrada.” (Rafael, 1991, p.53)

O tímpano está dividido em duas grandes áreas, constituído por dois baixos-relevos, que retratam dois episódios da vida de São Jerónimo.

Num plano médio do portal, na zona central do janelão está a imagem de Santa Maria de Belém, ou Nossa Senhora dos Reis, com o Menino no braço direito, e na mão esquerda, a taça em que recebe as dádivas dos que vêm adorar o Deus-Menino.

No local mais elevado da estrutura vê-se o Arcanjo São Miguel, protector de Portugal, sendo ladeado por estranhas criaturas esculpidas que funcionavam como desaguadouros (gárgulas).

“Estas representações simbolizam a acção terrestre ou temporal do reino de Portugal, que abriu novos caminhos por onde os Reis do Oriente poderão caminhar ao encontro do Menino em Belém.” (Pereira, 2002, p. 55)

Os elementos de simbolismo cristão estão também presentes em toda a decoração do pórtico, com especial destaque para os inúmeros cachos de uvas que percorrem grande parte do Portal Sul e sarmentos (relacionados com a “Vinha do Senhor” e com a Eucaristia). Também é visível a presença de alguns querubins esculpidos. Existem outros elementos, destacando-se as várias cordas entrelaçadas e cabos, fazendo muitas vezes nós, nos vários pináculos com cogulhos. “(...) o artista ia prender-se mais, como se prendeu, ao mundo, àquilo que via na terra, aos vegetais que cresciam, às flores que desabrochavam.” (Bastos, 1991, p. 12)

Todos estes elementos, reflectem a associação à navegação e ao cristianismo, sendo as viagens no âmbito dos Descobrimentos, também viagens de evangelização da fé cristã por novos mundos. Isso é notório, não só no

Portal Sul, mas na presença ao longo de toda a estrutura arquitectónica e decorativa do Mosteiro dos Jerónimos, através de outros elementos: Algas, corais, conchas e amarras entrelaçadas artisticamente.

Os animais representados no Portal Sul são de diversas espécies e bastante diferentes na vertente iconológica. Na temática religiosa, são fáceis de identificar na zona do tímpano várias aves de rapina (falcões, águias) e estão quase na sua maioria a debicar frutos, sendo algumas destas, de carácter imaginário e enquadradas quase sempre como animais que representam as forças do mal. Os animais de carácter fantástico (grifos, hipogrifos) e monstruoso estão mais concentrados em torno do janelão, centrado na escultura de Santa Maria de Belém.

“O homem medieval vivia efectivamente num mundo povoado de significados, reenvios, sobre-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, numa natureza que falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque tal como este era signo, existencialmente negligenciável, de uma verdade superior.” (Eco, 1989, p. 67)

O Desenho

Alguns artistas no período Medieval produziram álbuns de modelos em desenho para serem seguidos na época. Atribuímos especial destaque ao trabalho de Villard de Honnecourt (1200-1250) e os desenhos de elementos vegetais e animais, de bestiário medieval e de diagramas, plantas e projectos arquitectura ou grandes estruturas, nomeadamente de catedrais francesas. O bestiário medieval foi um dos principais temas de representação no Portal Sul e nos desenhos por nós realizados no catálogo, onde encontramos pontos em comum com os desenhos de Villard, em que a linha de contorno para a identificação das figuras tem especial enfoque.

Em muitos dos seus desenhos, encontramos a representação de figuras animais e vegetais que são comuns às identificadas no Portal Sul, nomeadamente (na figura abaixo) da representação de elementos vegetalista que cobrem toda a estrutura da arquitrave exterior e interior do Tímpano do Portal Sul.

Todavia os elementos comuns não se remetem exclusivamente aos elementos vegetais, é variado o numero de animais e criaturas mitológicas que Villard desenhou nos seus cadernos e que estão igualmente presentes em todo o Portal Sul, com destaque para os elementos de cariz naturalista e fáceis de identificar nas aves e animais de grande porte, onde mais uma vez destacamos o Leão, cavalos, ursos entre outros. Esse paralelismo da representação destes elementos nos seus desenhos com as esculturas identificadas no Portal Sul, é notória como apresentamos em seguida na figura 1, com o desenho de elementos de cariz vegetalista (videiras e ramos entrelaçados) que cobrem todo o perímetro da arquitrave do Portal Sul.

Nos elementos de carácter animal e do bestiário medieval, destacamos sobretudo a importância da figura do Leão e de figuras aladas, nomeadamente do leão alado na figura 2 e da figura 4, como elemento dominante nas principais igrejas e edifícios religiosos em Portugal e na Europa. O leão alado é dos elementos iconográficos mais importantes devido à sua simbologia bíblica e que nos remete às profecias do antigo testamento e da Babilónia. Estas criaturas fantásticas ou de carácter grotesco, encontramos diferentes exemplos de representação ao longo do Portal Sul, principalmente na zona do Janelão com a presença de Grifos e hipógrifos e de Querubins junto à entrada das duas portas. Nos desenhos de Villard, registamos alguns desenhos de cenas

de luta entre estas estranhas criaturas, (figura 4) de Querubins (cabeça de leão de asas estendidas e corpo de cavalo) e humanos e que mais uma vez sugerem uma forte simbologia religiosa do evangelho e das profecias bíblicas. Encontramos esse paralelismo de representação de uma narrativa também no Portal Sul no relevo das duas cenas da vida de Jerónimo, em que o Leão mais uma vez assume especial importância.



fig.1 e 2 - Villard de Honnecourt_Sketchbook.

[https://www.alamy.com/57-villard-de-honnecourt-](https://www.alamy.com/57-villard-de-honnecourt-sketchbook-12-image214163720.html)

[sketchbook-12-image214163720.html](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f50.image); <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f50.image>



fig.3 e 4 - Villard de Honnecourt_Sketchbook. [https://www.alamy.com/57-villard-de-honnecourt-](https://www.alamy.com/57-villard-de-honnecourt-sketchbook-12-image214163720.html)

[sketchbook-12-image214163720.html](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f28.image); <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f28.image>

Na vertente do desenho, também nos interessou e inspirou a técnica de desenho usada pelo Arquitecto francês, pela utilização exclusiva da linha, com destaque para a linha de contorno, clarificadora das formas a representar e de grande pureza. Ou seja, já neste período, nota-se uma necessidade da busca da simplificação das formas por forma a identificar da melhor forma possível os elementos representados.

A grande maioria das figuras que desenhámos no do Portal Sul revelam carácter religioso, mitológico ou fantástico, relacionadas com mitos, lendas, enquadradas muitas delas em alegorias. Na interpretação iconológica efectuada, o conceito de Tempo e de Morte é notório em diversas figuras alegóricas, em algumas cenas, (por exemplo, as duas cenas da vida de São Jerónimo), ou em figuras isoladas, como uma serpente mordendo a própria cauda. De salientar a inúmera quantidade de vegetais (flores, frutos, ramos de árvore) presentes no interior do Tímpano e que cobrem toda a arquivolta, associados à figura de Cristo.

Todos os elementos animais/botânicos/mitológicos foram quase sempre relegados para segundo plano e tratados como elementos secundários de complemento às esculturas. As figuras representadas nas mísulas e nas arquivoltas que formam o tímpano do Portal Sul são um bom exemplo disso.

Para a identificação dos elementos iconográficos do Portal Sul, foi necessário aferir conhecimentos acerca deste tipo de projectos na área do desenho, na vertente da ilustração científica e no desenho arqueológico. No que diz respeito à metodologia e abordagem ao desenho, foi essencial a visualização de alguns projectos no âmbito da ilustração científica e desenho arqueológico, especialmente no desenho de grandes estruturas e monumentos históricos. Para auxiliar nesse processo, não ficamos apenas circunscritos ao desenho. Recorremos frequentemente à fotografia como principal suporte de apoio na realização dos desenhos e a ter em conta o cálculo das escalas e proporções de cada figura em relação ao conjunto. Para algumas figuras situadas em pontos mais elevados, nas quais não foi possível ter planos frontais, foram obtidas fotografias com diferentes perspectivas (laterais, baixo, cima) e de forma sequencial (180°). A relação luz/sombra foi tida em conta, no sentido de captar as melhores fotografias nas horas mais adequadas, minimizando o efeito dos sombreados na visualização das formas das figuras esculpidas. Recorremos a outros meios específicos de processamento de imagem, programas de tratamento fotográfico e de desenho vectorial como complemento de trabalho para alguns desenhos no auxílio de descodificação de formas quase imperceptíveis.

Todavia, existiram diversos condicionalismos para a definição dos desenhos das figuras, alguns de ordem visual, como o desgaste da pedra provocado pela erosão do passar dos séculos, que dificultava, por vezes, o melhor delineamento das formas. O elevado grau de ornamentação de alguns elementos, a dificuldade de captar os ângulos mais favoráveis das figuras, devido ao seu local na estrutura, nomeadamente as que estão na zona mais alta do Portal Sul, ou encobertas por outros elementos e as constantes diferenças de projecção da luz solar no calcário também foram obstáculos igualmente importantes a ter em consideração. Em algumas figuras, foi mesmo necessário “adivinhar” e recuperar parcelas das principais linhas formais, resultante da elevada erosão do calcário e conseqüente perda de informação.

Numa primeira fase elaborou-se um caderno de campo Caderno de Campo, fundamental para todo o desenvolvimento do projecto já que permitiu um amplo conhecimento visual de toda a estrutura do pórtico e

dos vários elementos que a compõem. Os desenhos nesta fase de estudo das figuras do Portal Sul não obedecem a nenhuma teoria de geometrização de formas ou de desenho mais técnico e rigoroso. Assentam, somente, na observação do modelo no local, de exploração de registo gráfico, na perspectiva de sintetizar a forma no seu valor mais elementar e tendo como objectivo os elementos figurativos a desenhar.

fig.5 - Exemplos de desenhos no caderno de campo:



A técnica definida para os desenhos assenta na estilização das principais linhas, de modo a suavizar toda a superfície e a reter o carácter formal e principais elementos de cada figura. Sendo depois enquadradas no conjunto da estrutura, de modo a tentar obter uma melhor compreensão do seu simbolismo.

Praticamente, todos os desenhos representados têm o mesmo tipo de traço e linha estilizada, variando conforme a complexidade de cada desenho, a grossura do traço e da linha, evidenciando, os elementos mais característicos de cada figura. O método de contorno deve ser linear e descritivo, exigindo, grande rigor e um elevado controle gestual. Este tipo de desenho implica grande capacidade de entendimento do que é visível, para que os traços definam a forma das figuras o mais rigorosamente possível.

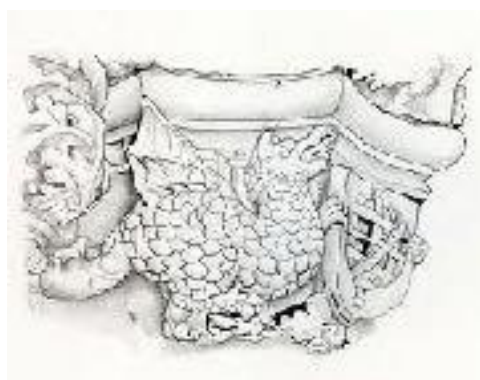
Alguns elementos desenhados requereram grande minúcia devido ao enorme detalhe, nomeadamente algumas árvores e flores. Os desenhos, foram feitos, nesta fase, com marcador de ponta de fibra com espessuras muito reduzidas, variando conforme o detalhe e a proporção dos elementos a desenhar. Os suportes de papel foram variados, sendo cada suporte adaptado ao tipo de marcador usado. O suporte mais utilizado foi de o de papel com gramagem de 220 g/m², tamanho A4. Nos desenhos em que o elevado desgaste das figuras, impossibilitou a percepção da forma na sua totalidade, o registo do traço foi feito de forma interrompida de forma a tentar “adivinhar” o que estaria representado, sendo, em alguns casos, necessário recorrer ao auxílio de programas informáticos da especialidade, de desenho vectorial ou de tratamento fotográfico.

A primeira vertente pretendeu explorar uma técnica de desenho que fosse mais rigorosa e eficaz na representação de alguns elementos iconográficos de maior complexidade do pórtico. A abordagem técnica do desenho foi feita com grafite, usando uma escala tonal para destacar volumes e formas dos elementos mais

importantes a desenhar. Estetipo de abordagem faz sentido para alguns casos, (figura 6), composto por inúmeros elementos, e em que, através de uma observação cuidada, foi delimitado uma determinada zona para destacar alguns animais e elementos botânicos.

Na segunda vertente, a técnica usada foi a mesma da anterior, no entanto, mesclada com uma técnica a marcador/caneta de fibra, que define, sobretudo, os contornos e as formas das figuras e atribuindo ao desenho um sentido mais expressivo. Na figura 8, está representado, numa mísula, um dragão a segurar o brasão do escudo de Portugal, sendo composto por inúmeros elementos, quer ao nível da figura central representada (dragão), como dos elementos vegetais adjacentes à mesma.

fig.6 - Exemplos de desenhos no caderno de campo:



Conclusão

Através de uma pesquisa exaustiva e da aplicação das metodologias no âmbito do desenho científico e arqueológico, foi adquirido um conhecimento detalhado para a identificação da maioria das figuras no Portal Sul.

O estudo destes elementos, foi colocado em primeiro plano, ao contrário de estudos anteriores, focados sobretudo na análise das figuras humanas de cariz religioso. As fontes literárias consultadas e o cruzamento de informações foram essenciais para o conhecimento histórico do Portal Sul enquanto estrutura de referências do estilo Manuelino e permitir a interpretação mais correcta das figuras a desenhar.

O maior relevo atribuído a estes elementos, faz sobressair o seu real valor, do ponto de vista formal e simbólico, já que todos os elementos que compõem a iconografia (animais, botânicos, figuras mitológicas, etc.) presente do Portal Sul, definem, de forma exemplar, o estilo Gótico/Manuelino, único no mundo. Esta riqueza figurativa, dotada de uma enorme criatividade formal, projecta em certa medida, muita das ambições e dos receios, que a sociedade portuguesa enfrentou durante os descobrimentos marítimos portugueses ao longo dos séc. XV e XVI. Entre 1415 e 1543, muitas das descobertas que resultaram das viagens e explorações marítimas realizadas pelos portugueses, não foram facilmente entendidas pela sociedade deste período, já que muitas das descobertas realizadas

não se enquadravam na matriz cultural portuguesa e europeia. Todavia, foi através do intercâmbio cultural, político e até religioso, que a sociedade portuguesa dos séc. XV e XVI, interpretou e projectou o estilo manuelino aliado a uma forte simbologia heráldica e religiosa, recriando cenas, alegorias (por ex. as cenas de S. Jerónimo) carregadas desse espírito de viagem, de irreverência criativa de muitas das figuras. Isso é notório na representação das figuras de carácter fantástico e grotesco, nos orelhudos e dos monstros em torno do Janelão.

Este estudo possibilita uma nova abordagem deste tema, e uma maior abertura para do ponto de vista lúdico e turístico ao apresentar um catálogo que do ponto de vista comunicacional permite conhecer toda esta riqueza cultural patente no monumento. O catálogo pode combinar diversos elementos na vertente histórica e do desenho para a elaboração de uma publicação que congregue os desenhos mais representativos dos elementos animais e vegetais no Portal Sul.

Bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais. Mosteiro dos Jerónimos. Obras. Maços de 1935 e 1939.

ADKINS, L. e ADKINS, R. A. (1989), *Archaeological illustration*. Cambridge, Cambridge Manuals in: *Archaeology*.

ALVES, Ana Maria (1985), *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*. Lisboa, IN/CM.

ALMEIDA, C.A. FERREIRA (1983), *Anunciação na arte medieval em Portugal: Estudo Iconográfico*. Porto, Instituto de História de Arte.

ATANÁZIO, M.C. Mendes (1984), *A arte do Manuelino - Mecenas, Influências, Espaço*. Lisboa, Editorial Presença.

BASTOS, Fernando Pereira (1991), *Apontamentos sobre o Manuelino no Distrito de Lisboa*. INCM.

BALTRUISAITIS, Jurgis (1994), *Il Medioevo fantastico/The fantastic midle ages*. Milão, Adelphi.

CHEVALER, Jean; CHEERBRANT, Alan (1987), *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Éditions Robert Lafont, 7ª Edição.

DIAS, Pedro (1993), *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra. Instituto de História da Arte.

ECO, Humberto (1989), *Arte e Beleza na estética Medieval*. Lisboa, Editorial Presença.

GRIFFITH, Nick (1990), *Drawing archaeological finds: a handbook*. New York, Archetype Publications.

OLIVEIRA Pedro (2013), *Desenho das figuras iconográficas do Mosteiro dos Jerónimos*, Dissertação de Mestrado, FBAUL

PANOFSKY, Erwin (1979), *O significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Editorial Perspectiva.

PEREIRA, Paulo (2002), *Mosteiro dos Jerónimos*. Lisboa, Publicações Scala.

RAFAEL, Moreira (1991), *Jerónimos*. Lisboa, Verbo.

SALGADO, Pedro (2007), Um Desenho (científico) por uma história natural, *Imaginar*, Julho, pp.6.

SALGADO, Pedro (2009), *Desenho científico*, Mestrado de desenho da FBAUL.

S. MIGUEL, Fr. Jacinto (1901), *Mosteiro de Belém*. Tipografia da Academia Real das Sciencias, I Volume

VARANDAS, Maria Angélica (2006) *A Cabra e o Bode nos Bestiários Medievais Ingleses*; Publicação online. <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/561/489>, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

VARNHAGEM, Francisco Adolfo (1942), *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*, *O Panorama*, 2ª série, vol. I.

Catálogo

Figuras no Portal Sul

1ª Secção (Vão de entrada)

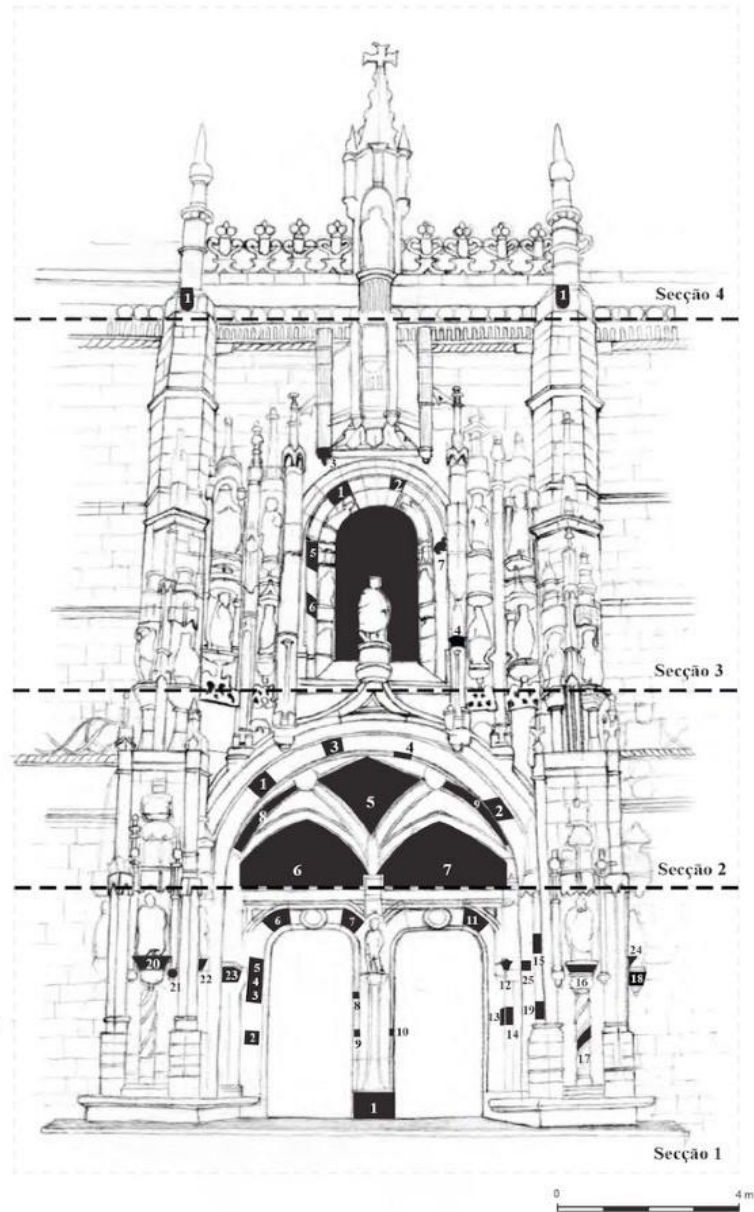
1. Leão
2. Falcões
3. Criaturas ferozes
4. Aves
5. Macacos
6. Criaturas grotescas
7. Hárpías
8. Dragão
9. Hárpías
10. Anjos
11. Aves
12. Leões alados
13. Patos
14. Patos
15. Leão
16. Dragão (ouroboro)
17. Vaca
18. Figura não identificada
19. Ovelha
20. Leão alado
21. Aves
22. Leão
23. Aves
24. Dragão
25. Sereias aladas

2ª Secção (Tímpano)

1. Macaco
2. Leão
3. Ave de rapina
4. Querubim
5. Dragão alado e escudos de Portugal
6. 1ª Cena São Jerónimo
7. 2ª Cena São Jerónimo

3ª Secção (Janelão)

1. Grifo
2. Hipogrifo
3. Orelhudo
4. Monstro
5. Cão (provavelmente)
6. Ave
7. Cão
8. Sol
9. Lua

**4ª Secção (Topo Axial)**

1. Gárgulas

1ª Secção (Mísula e vão de entrada)

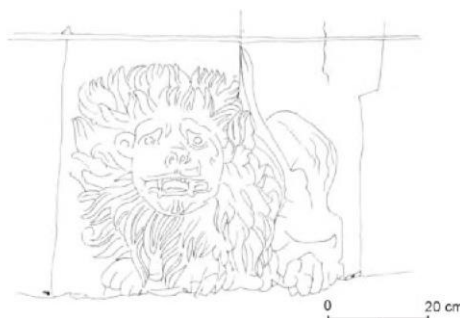
O vão de entrada é composto por duas portas geminadas com o Infante D. Henrique ao meio, em torno das quais estão representados inúmeros animais de diferentes espécies e figuras mitológicas. Destacamos o simbolismo do leão (fig.1 e 4) e do dragão (com especial destaque para o leão aos pés do Infante D. Henrique) como guardiões do templo. O leão tem todavia múltiplas interpretações no mundo medieval, sendo associado a Cristo (símbolo da redenção dos pecados ou da ressurreição) ou ao Diabo devido à luta de Sansão e David contra um leão.

Encontramos em torno das duas portas vários tipos de dragões (fig.5) e enquadrando o seu simbolismo no cristianismo, são figuras normalmente associadas ao mal ou dos não crentes. Podemos identificar dois tipos de dragões com carácter simbólico distinto. O primeiro dragão aparece de forma simétrica a segurar a esfera armilar, numa clara alusão às descobertas marítimas portuguesas e o segundo dragão a morder a própria cauda (ouroboros). Esta forma de representação do dragão, muito presente na cultura asiática simboliza o universo e o ciclo da evolução, formando um círculo e a união do princípio e do fim, criado através de uma espiral evolutiva.

fig. 1 (leão no centro das duas portas)



Foto 1



1. Leão situado entre as duas portas, fazendo a "guarda" do templo. Era um símbolo muito utilizado neste período nas igrejas e locais de culto religioso.

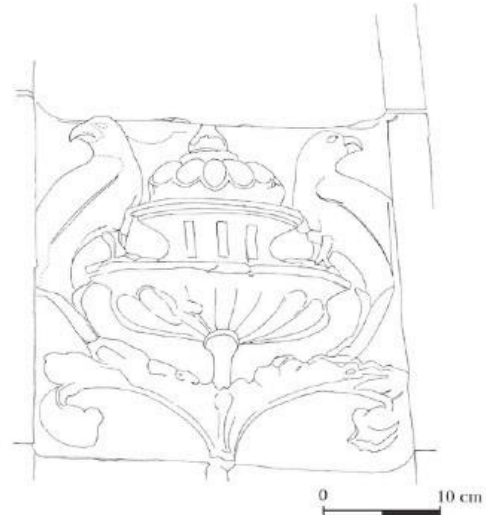
Podemos encontrar outros animais e figuras mitológicas mas que devido ao elevado desgaste da pedra e/ou formato estranho, não são facilmente identificáveis. As aves preenchem alguns destes espaços, sendo representadas de forma simétrica e em pose de descanso ou a alimentarem-se na vegetação. Os falcões (fig.2), os cisnes e os patos são algumas das aves (fig.3) que conseguimos identificar com relativa facilidade. O falcão possui um forte simbolismo religioso, estando representado em várias partes do Portal

Sul. Para além da presença de diferentes tipos de aves, encontramos figuras de carácter mitológico, com enfoque nas sereias e em criaturas aladas, como por exemplo os querubins (fig.3).

fig. 2 (Aves com desenho pormenorizado)



Foto 3 (Área B)



3. Falcões em pose de descanso.

Símbolo da conexão divina e espiritual entre o Céu e a Terra.

Exemplo de um desenho complementar na figura 3.1 em relação ao desenho da figura 3, que adiciona alguns elementos e detalhes à estrutura e composição.

A sensação de volume através de uma diferença tonal, que define toda a envolvente da escultura, é o que importa destacar para melhor compreensão do desenho em todo o conjunto.

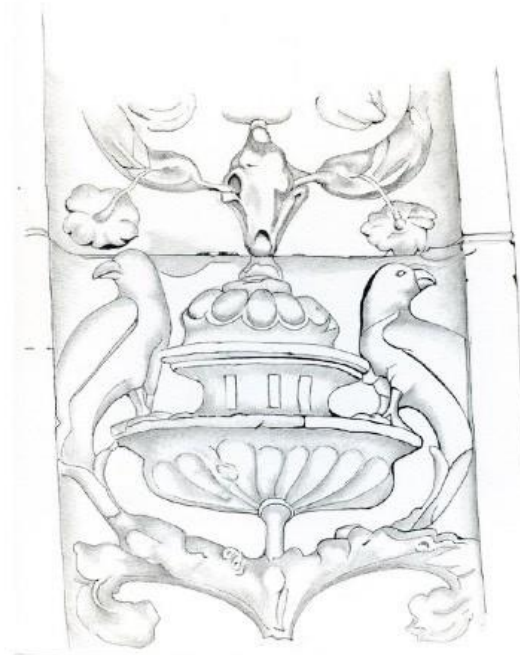
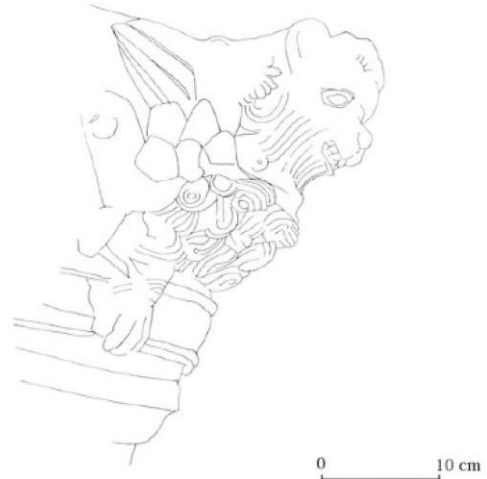


fig. 3 (Animais e figuras mitológicas)



Foto 1 (Área A)



1. Querubim com a forma de um leão alado. É composto por cabeça de leão e asas e garras de águia. Esta figura mitológica combina a força do rei da selva com a rainha das aves. Normalmente são apresentados aos pares como guardas do templo.



Foto 2 (Área A)



2. Aves em pose simétrica, com uma flor de 4 pétalas ao meio.

fig. 4 (Animais e elementos botânicos)



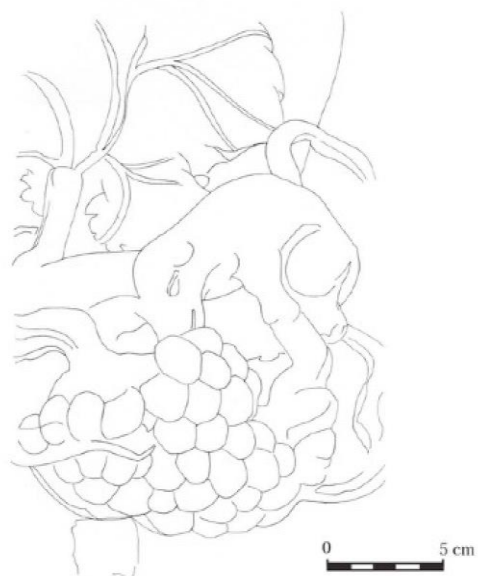
Foto 3 (Área D)



3. Leão rodeado de uvas, ramos e folhas de videira. Estes elementos botânicos ligados ao vinho, que preenchem toda a arquivolta principal do vão de entrada do Portal Sul possui um importante simbolismo religioso associado à figura de Cristo.



Foto 4 (Área D)

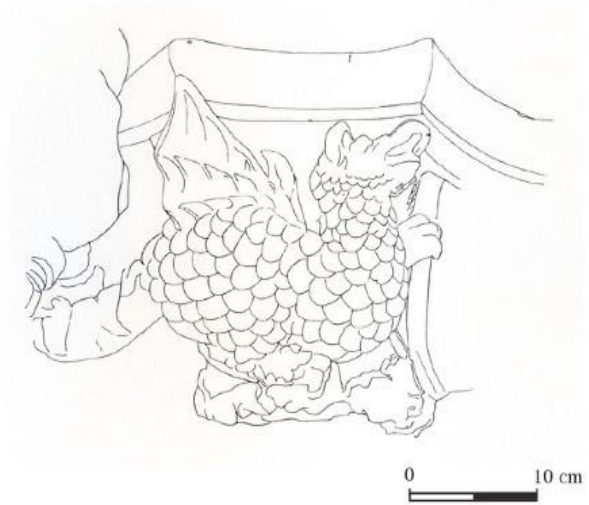


4. Figura de uma ovelha a alimentar-se na vegetação constituída por folhas de videira e uvas (tal como na figura anterior) na arquivolta que rodeia o vão de entrada do Portal Sul. O simbolismo deste animal liga-se ao facto de alimentar-se da dádiva gerada por Cristo na terra.

fig. 5 (Dragões e elementos heráldicos)



Foto 5 (Área D)



5. Desenho de um dragão em pose com o escudo e esfera armilar. O dragão era um símbolo do mal, enquanto a esfera armilar é um dos principais símbolos heráldicos do Manuelino.



Foto 6 (Área D)



6. Desenho de um dragão mordendo a cauda (Ouroboro). Simboliza o ciclo da evolução contendo as ideias de constante movimento e continuidade, de um eterno retorno.

2ª Secção (Tímpano)

O tímpano é constituído por dois baixos-relevos, preenchido por duas alegorias religiosas alusivas a São Jerónimo, em plano frontal esculpidas em pedraria, uma em figura de cardeal e outra em que surge como penitente no deserto, adorando Cristo crucificado. Em ambas as cenas, São Jerónimo surge acompanhado de animais, elementos vegetalistas e criaturas fantásticas e mitológicas).

Toda a zona do tímpano é composta pela arquivolta e o seu interior, com uma enorme riqueza figurativa. e detentoras de uma linguagem cristã com uma manifestação artística típica do Gótico. Este estilo faz-se representar por troncos de árvore ou de plantas, nos quais, poisam animais (aves, cães, figuras mitológicas, etc.) alimentando-se de frutos (uvas, bolotas). São imagens que traduzem uma forma da doutrina cristã na qual Cristo é a Árvore da Vida e os animais são os crentes ou não crentes que se alimentam dos frutos, a sua Obra.

O final da Idade Média e o início da Idade Moderna, ainda era muito marcada por uma forte componente religiosa, repleto de um verdadeiro universo simbólico que girava em torno de Deus e da representação de Cristo. “(...) Cristo e a sua divindade, poderá ter múltiplas e multiformes criaturas a significar a sua presença nos lugares mais diversos, nos céus, sobre os montes, entre os campos, na floresta, no mar, como o cordeiro, a pomba, o pavão, o carneiro, o grilo, o galo, o lince, a palmeira, o cacho de uvas.” (Eco, 1989, p. 70) Em ambas as cenas São Jerónimo é acompanhado de elementos com forte simbolismo cristão, que apontam para a importância da regeneração/ressurreição de Cristo.

fig. 6 (Foto do plano geral do Tímpano)



Primeiro relevo (São Jerónimo cardeal)

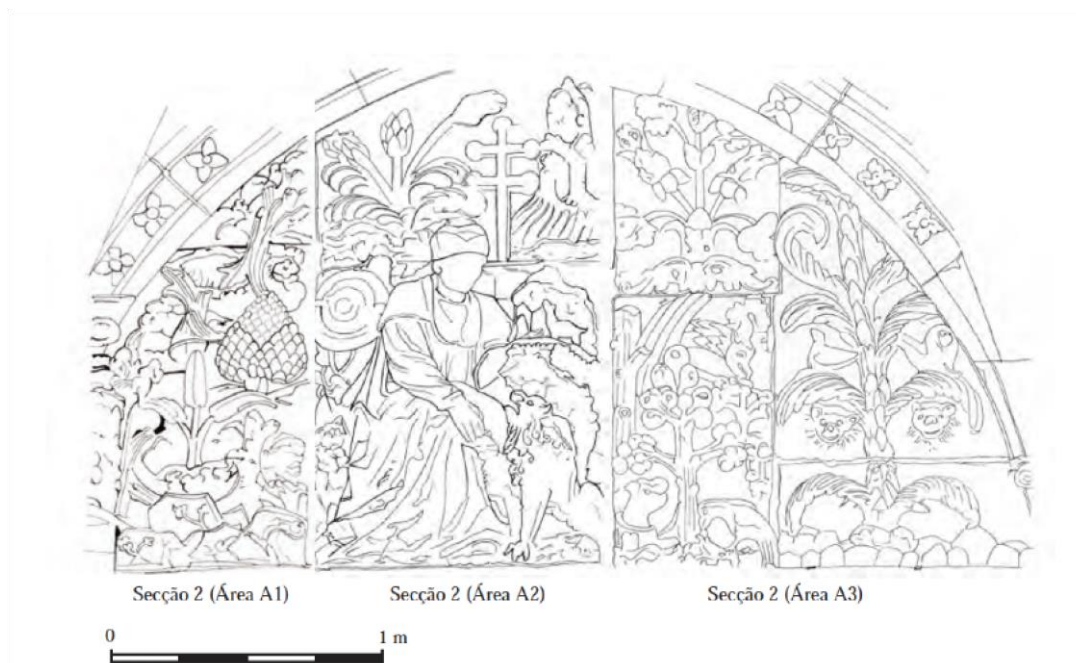
No primeiro relevo vemos o patriarca São Jerónimo em figura de cardeal, arrancando um espinho da pata de um leão que o acompanha. Por cima do leão, observamos um cão, símbolo de fidelidade dos homens.

São Jerónimo está rodeado de vários elementos botânicos, no que parece ser um bosque e cujo valor iconológico deve-se provavelmente ao facto de, durante a Idade Média, o nome Jerónimo era associado a um bosque sagrado, tendo um forte simbolismo religioso.

Esta cena possui vários elementos vegetalistas, realçando as alcachofras no período medieval, como um importante símbolo da regeneração do mistério da renovação da vida e da ressurreição de Jesus. Em torno do relevo assenta uma arquivolta interior preenchida em toda a sua extensão por flores de quatro pétalas que podem ter múltiplos significados. Podem significar Esperança, Fé, Amor e Sorte, ou ainda, ou de um ciclo completo das quatro estações, as quatro fases da Lua ou dos quatro elementos da natureza: Ar, Fogo, Terra, Água.

Ao lado de São Jerónimo, identificamos uma enorme hera sendo dos elementos naturalistas mais importantes do Gótico/Manuelino e o seu simbolismo está associado à suavidade e fidelidade. A alimentar-se no topo observamos o que aparenta ser uma serpente sendo no período medieval conotada às forças do mal.

fig. 7 (Desenho do Relevo São Jerónimo Cardeal)



Na última parte deste relevo, vemos uma enorme palmeira que parece ir desde a terra até ao céu, simbolizando provavelmente a ligação entre o mundo terreno e o mundo divino. Envolto na sua folhagem, identificamos diversos animais, uma ave e um caracol, sendo este um símbolo de regeneração periódica, morte e renascimento. Identificamos também a cabeça de dois macacos, sendo o macaco no período medieval uma criatura associada ao mal. “(...) O macaco, tal como a cabra, e mais especificamente o bode, representa ainda o Diabo, sendo considerada a mais imunda das criaturas - turpissima bestia.” (Varandas, 2006, p. 99)

fig. 8 (Desenho pormenorizado)



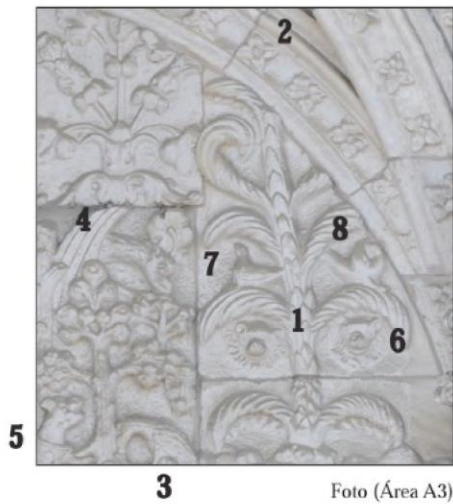
Desenho complementar da secção 2 (Área A3) com uma representação detalhada dos elementos animais e vegetais. Importa destacar a variedade da vegetação (árvores de copas altas) e das espécies animais em seu redor.

fig. 9 (Desenho pormenorizado com legendagem dos elementos identificados)

Secção 2 (Área A3)

Figuras representadas no desenho

1. Palmeira
2. Flor 4 Pétalas
3. Falcão
4. Dragão
5. Burro
6. Macaco
7. Ave
8. Caracol ?



Segundo relevo (São Jerónimo penitente no deserto)

Sendo um dos temas mais conhecidos de representação da figura de São Jerónimo, toda esta cena gira em torno da imagem de Cristo pregado numa árvore podada, a Cruz, rodeado por animais e figuras de carácter mitológico. No contexto religioso, vemos representado a cabeça de um touro situada abaixo de um grifo sendo um símbolo do renascimento e ressurreição. Além dos animais e figuras, está preenchido por diversos elementos botânicos (árvores, flores e frutos).

À esquerda encontramos uma série de animais esculpidos, dos quais destacamos um coelho a alimentar-se na copa de uma árvore, sendo um símbolo de vida nova, e duas cenas de um falcão a alimentar-se sendo um símbolo da conexão divina e espiritual, e do equilíbrio entre o Céu e a Terra, provedor da expansão do espírito para o outro mundo. No topo, vemos uma criatura com cabeça de veado mesclado com tronco semelhante a um ser humano, como símbolo de força e união entre os homens.

À direita vemos uma enorme palmeira, em torno da qual giram alguns animais, nomeadamente um burro uma ave e um porco a alimentarem-se. No lado direito, vemos São Jerónimo sentado em figura de penitente adorando a Cristo crucificado, e a salvar o leão do seu sofrimento arrancando um espinho da sua pata.

fig. 10 (Desenho do Relevo São Jerónimo penitente)

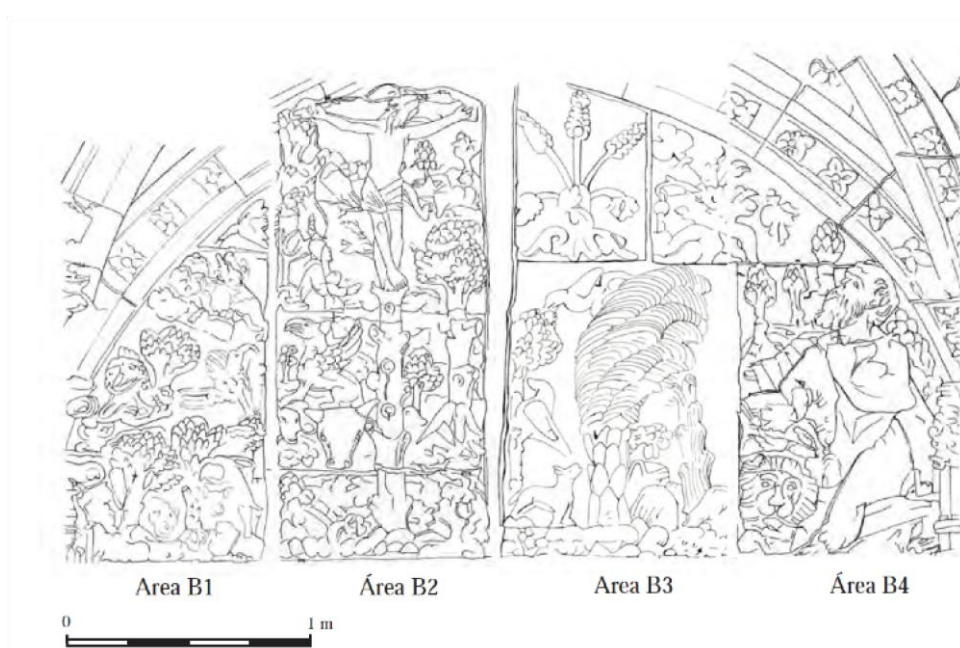


fig. 11 (Desenho pormenorizado)

Secção 2 (Área B2)

Figuras representadas no desenho



Foto (Área B2) - Área seleccionada para identificação e enquadramento dos desenhos

0 40 cm

1. **Touro** (Simboliza a via sacra de Cristo, sendo um símbolo de renascimento)
2. **Quimera** (Criatura mitológica, símbolo da imaginação e assumindo várias aparências)
3. **Alcachofras** (Elemento vegetal muito característico do Manuelino)

fig. 12 (Desenho pormenorizado com legendagem dos elementos identificados)



O arco semi-circular que dá acesso a esta espécie de átrio está subdividido em três pequenas arquivoltas, com uma sequência de anjos e respectivas mísulas-baldaquinos. A sua presença é comum no manuelino, sendo sujeitas a diferentes interpretações. “Apresentam-se frequentemente aos pares, simbolizando lutas entre o bem e o mal. O seu significado varia muito e a sua presença é muitas vezes apenas decorativa. Nos séculos XV e XVI surgem frequentemente brincando, por exemplo, com as armas dos guerreiros, com as esferas armilares, com as flores, uns com os outros.” (Alves, 1985, p. 152)

A segunda e terceira arquivolta têm apenas elementos botânicos, na arquivolta intermédia, cachos de uvas e, na exterior, bolotas entre folhagens estilizada, troncos e raízes. As uvas eram um fruto com forte conotação crística, à transgressão de Adão e Eva, com a fertilidade e o sacrifício que estava associado ao sangue e à paixão de Cristo.

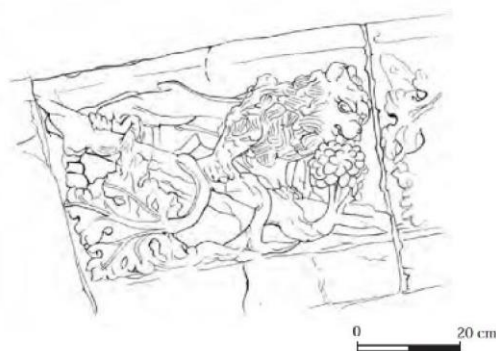
fig. 13 (Plano arquivoltas e desenho detalhado)



Secção 2 (Área D) - Foto panorâmica desta zona



Foto 2 (Área D)

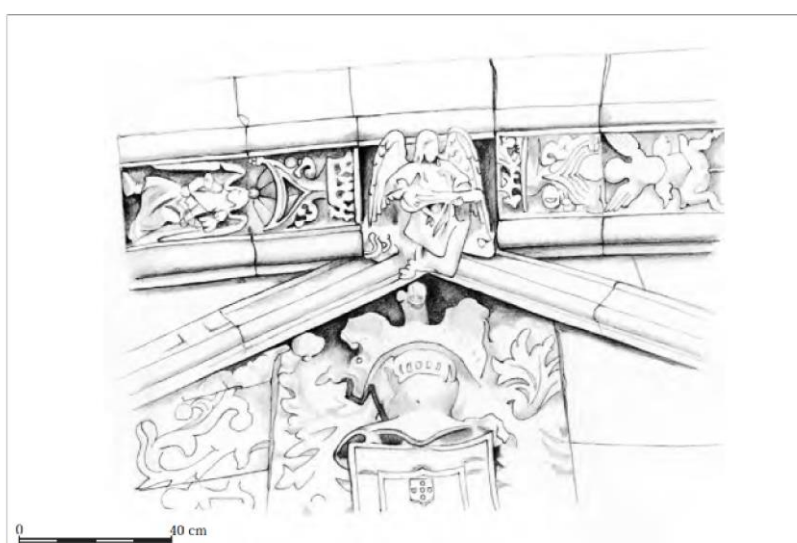
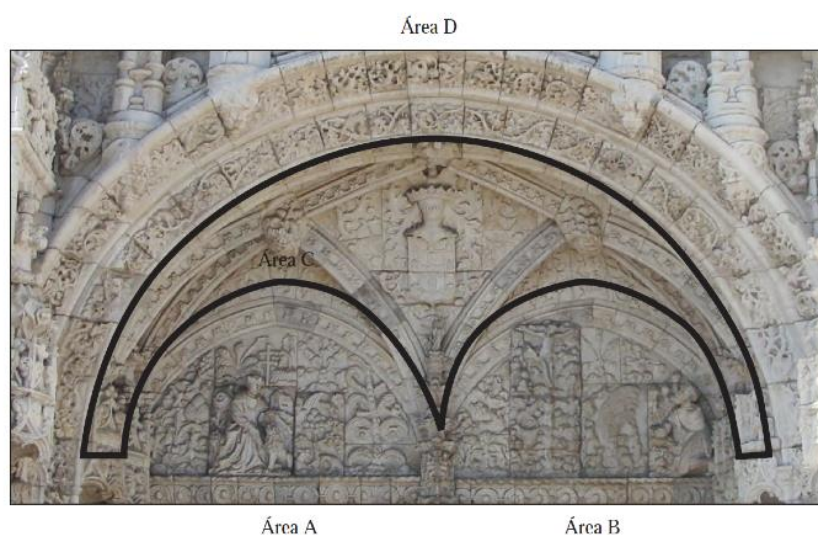


2. Leão , rodeado de parras (folhas de videira) sobre um enorme ramo de videira, pequenos ramos entrelaçados, com cachos de uvas. Tal como foi dito em casos anteriores, é notório uma clara ligação ao vinho com uma forte conotação crística, em torno de muitos animais representados.

Entre os dois relevos, encontrarmos um símbolo heráldico, estando fortemente representado nos edifícios manuelinos e sujeitos a alterações principalmente a partir da Dinastia de Avis, com a inserção de temas vegetalistas e da cruz de Avis e que segundo Ana Maria Alves servem “(...) apenas para indicar a nova dinastia no poder.” (Alves, 1985, p. 110)

Na análise iconográfica deste símbolo que encontramos no interior do Tímpano no Portal Sul, Frei Jacinto de S. Miguel (S.Miguel, 1901, p. 29) acrescenta: “(...) fica por cima, no meio da volta do arco, o escudo das armas reais de Portugal, com a serpente sobre a corôa das armas, para que a protecção de um tão grande defensor como S. Sebastião tenha Deus sempre livre e sem lesão a este reino e mosteiro de qualquer mal e contágio.”

fig. 14 (Plano geral tímpano e desenho detalhado)



Desenho panorâmico desta área, com especial destaque para os elementos referentes ao dragão alado por cima do escudo de Portugal

3ª Secção (Janelão)

O janelão tem como foco central a figura de Santa Maria de Belém. No seu torno, verificamos uma série de animais mitológicos de grande importância, que introduzem no pátio uma componente iconológica distinta, nomeadamente o grifo, o hipogrifo e os orelhudos. O grifo é das criaturas mitológicas de maior relevância histórica e simbólica, composta por cabeça e asas de águia e corpo de leão, tendo diferentes significados em várias civilizações. Como símbolo do signo zodiacal, de balança, o grifo atende ao senso de justiça, valorizando e combinando a arte e inteligência. Enquadrado na simbologia religiosa do Portal Sul, o grifo foi adoptado pelo cristianismo como símbolo de Cristo e, por isso, do cristão.

O hipogrifo é uma criatura fantástica oriunda do período medieval, que resulta do cruzamento do grifo com uma égua, simbolizando a impossibilidade do amor. Os orelhudos são descritos, essencialmente, por uma cabeça com orelhas desproporcionalmente grandes. Estas figuras de carácter monstruoso e “grotesco” são uma alusão clara às descobertas marítimas portuguesas.

fig. 15 (Plano geral Janelão)



Na primeira arquivolta que circunda o janelão, identificamos alguns animais, com destaque para uma águia, associada a uma forte simbologia religiosa, já que no Cristianismo assume o papel de mensageiro celestial

das orações dos crentes a Deus e na descida com a graça divina sobre os mortais. Pode também ter um duplo significado, de carácter político e exaltação real, já que era comum a águia ser usada para representar a glória, o poder real e dos impérios.

No lado oposto vê-se a presença de um cão a acompanhar uma figura humana. Neste período cão era associado às classes sociais mais altas, os senhores das caças, mas também á classe burguesa e aos camponeses, sendo designado como um animal doméstico.

fig. 16 (Legenda e desenho detalhado das figuras)

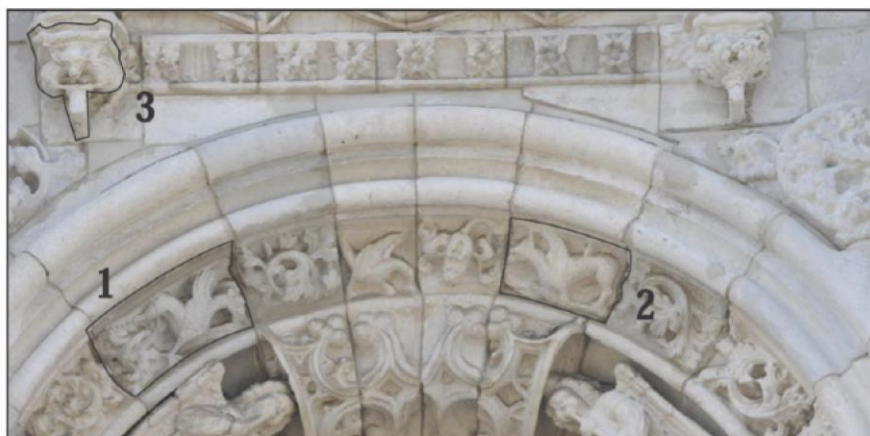
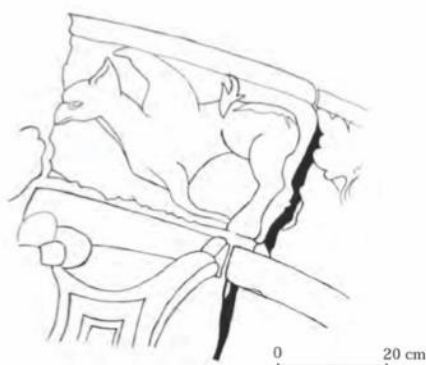


Foto da zona do topo do janelão do Portal Sul com a respectiva legendagem dos desenhos em baixo representados



1. Grifo (criatura fantástica com cabeça e asas de águia, e corpo de leão). Figura normalmente associada ao mal.



2. Hipogrifo (criatura fantástica resultante do cruzamento de um grifo com uma égua).



3. Criatura monstruosa denominado de "orelhudo", sendo um elemento característico do Manuelino.

4ª Secção (Topo Axial)

Na zona superior do Portal Sul, vemos na zona central o arcanjo São Miguel, patrono de Portugal, e ladeado por algumas figuras fantásticas de carácter grotesco e zoomórfico. As gárgulas são elementos pertencentes à arquitectura gótica, sendo comum a sua presença no topo das igrejas e catedrais góticas e que para além do seu carácter estético e simbólico funcionavam como desaguadouros.

Estas figuras combinam vários animais, resultando em figuras estranhas de carácter monstruoso e fantástico e alvo de diferentes interpretações iconológicas. No contexto simbólico no Portal Sul e sendo esta a grande porta virada para o Tejo adquiriu um simbolismo de protecção do edifício contra as forças do Mal e os seus emissários.

fig. 17 (Fotografia e desenho de uma gárgula a partir de uma vista inferior)

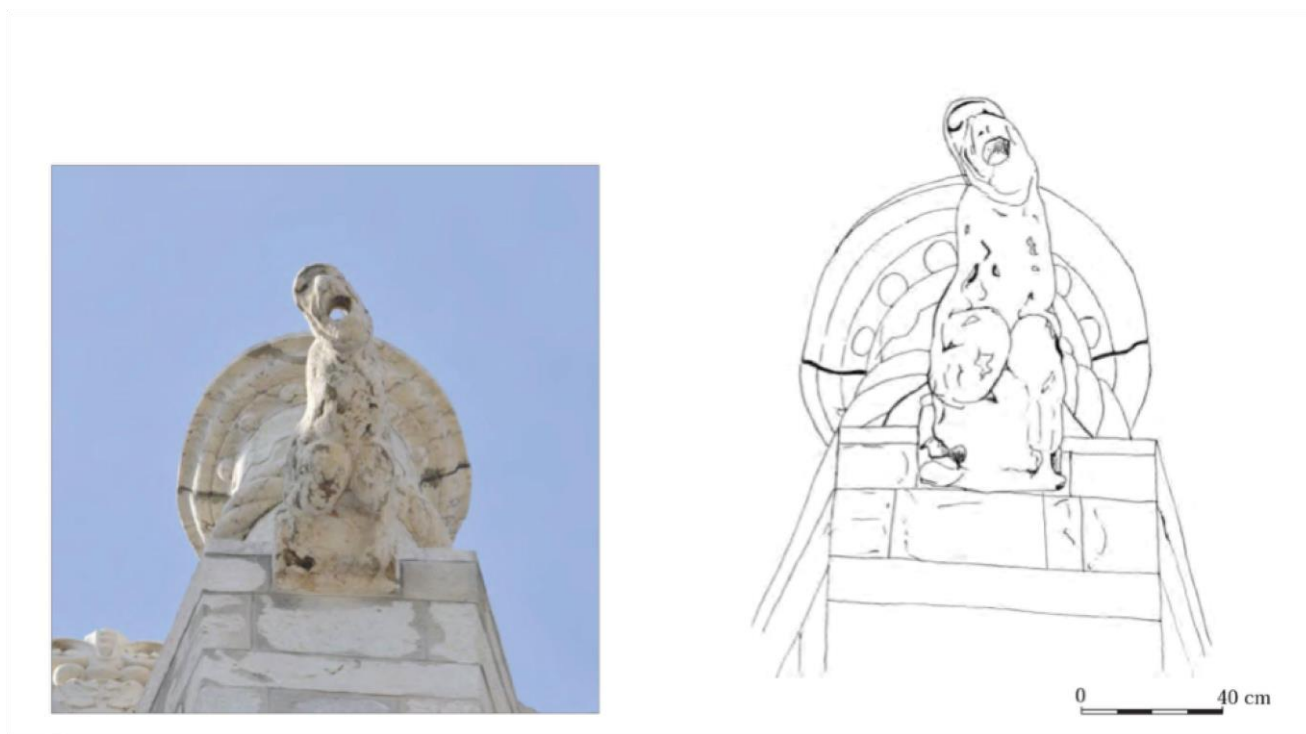


fig. 18 (Desenho lateral a grafite de uma gárgula)



REDESENHO COMO MÉTODO ANALÍTICO E INSTRUMENTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARQUITETURA

ROGÉRIO AZEVEDO GOMES

DeTech da Universidade do Minho Escola de Arquitetura, Portugal

Resumo

O desenho, no campo disciplinar da arquitetura, é diversas vezes percebido como algo mental, elaborado pelo esquiço e enquadrado no laboratório do projeto da arquitetura, refletido no seu limite de liberdade poética e plástica ou como elemento de representação. Mas, no âmbito de uma pesquisa académica, a utilização do desenho, é pouco observável como um instrumento fundamental numa relação de análise e síntese na investigação de arquitetura.

O presente artigo toma como base a minha tese de doutoramento “*O Moderno Português na sua expressão tectónica. Anatomia construtiva aplicada à habitação unifamiliar em Portugal, 1948-1955*”. Onde o redesenho é reconhecido como método analítico; apresenta-se ligado à sua especificidade narrativa; torna-se numa ferramenta de análise interpretativa da dissecação do corpo anatómico construtivo da arquitetura, o qual é descodificado em nexos tectónicos; reflete uma síntese ontológica que pressupõe resolução de questões construtivas da arquitetura moderna portuguesa. O redesenho assume-se como ferramenta do investigador e também é considerado como um resultado do trabalho de investigação.

Palavra chave: (Re)desenho; Investigação; Arquitetura

Abstract

In the disciplinary field of architecture, drawing is often perceived as something mental, given light by a draft and framed in the laboratory of the architecture project, reflected in its limits of poetic and plastic freedom or as an element of representation. But within the scope of an academic research, the use of drawing is hardly observable as a fundamental instrument in a relation of analysis and synthesis in architectural research.

This article builds on my PhD thesis "*Portuguese Modern in its tectonic expression. Constructive anatomy applied to single-family housing in Portugal, 1948-1955*". Where redrawing is recognized as an analytical method; is linked to its narrative specificity; it becomes an interpretative analysis tool for dissecting the constructive anatomical body of architecture, which is decoded in tectonic principles; reflects an ontological synthesis that presupposes resolution of constructive questions of modern Portuguese architecture. Redrawing is assumed as the researcher's tool and is also considered as a result of the research work.

Keywords: (Re)drawing; Research; Architecture

Introdução

É por meio do esboço, no âmbito disciplinar e projetual da arquitetura, que se fixam ideias num processo reflexivo do trabalho projetual, ou seja, o desenho transmite pela mão o pensamento de quem projeta. O desenho por meio de mecanismos geométricos permite desenvolver esquemas, diagramas ou traçados. (Braizinha 1998) A representação gráfica do projeto de arquitetura, que permite a descrição e transmissão para o canteiro da obra, a operacionalização da ideia a construir, desenvolve-se por meio dos princípios da geometria descritiva, cujas peças gráficas comuns são plantas, cortes e alçados em vistas ortogonais obtidas a partir de projeções cilíndricas ortogonais. Sendo as perspectivas também um auxílio na representação e comunicação do projeto, que podem ser representados, quer como desenhos técnicos, quer para transmitir maior apelo ilustrativo e simular a tridimensionalidade.

Os elementos de desenho e representação do projeto podem ser observados desde o Renascimento e *“tornaram na língua materna da arquitectura, isto é dizer, que os arquitectos têm a mesma relação com o desenho que os matemáticos têm com os números, os filósofos têm com as palavras, ou os músicos têm com as pautas”* e verifica-se que *“infelizmente são raras as teses que espelham um qualquer sentido de projecto, abdicando os seus autores da essência do ser arquitecto”* (Bandeira 2014, 229).

A exploração do desenho como ferramenta e instrumento fundamental numa relação de análise e síntese na investigação de arquitetura teve a sua utilização prática na minha tese de doutoramento, a qual decorre num primeiro momento num corpo teórico dos princípios tectónicos – Forma versus Lugar; Forma versus Estrutura; Forma versus Membrana de Fecho – para permitir esclarecer a expressão e carácter ontológico da obra arquitetónica. A análise metodológica, sob estes princípios, faz-se pela operacionalização do redesenho de obras aferidas em estudo de casos, possibilitando, deste modo, a dissecação do corpo arquitetónico inerente à desmontagem construtiva, identificando-se desde os materiais, soluções construtivas até ao detalhe da anatomia construtiva, tal como, permitir sintetizar soluções para um debate da especificidade tectónica da arquitetura.

A recolha de documentação em arquivo, que vai desde os diversos desenhos do autor da obra a demais documentação escrita, assim como a necessária visita à obra construída, também fazem parte do processo de desmontagem da obra por meio do redesenho. Poder-se-á dizer que este é um processo metodológico que decorre da especificidade da

nossa formação em arquitetura, ou seja, observar, refletir e desenhar, tendo aqui o objetivo de analisar e interpretar questões tectónicas.

O redesenho como método analítico

O redesenho como um método analítico para uma síntese e interpretação da forma construída da arquitetura moderna não é novo. Foi utilizado por alguns autores, tais como Edward Ford em *“The details of modern architecture”* (Ford 1990), Dal Falco em *“Stili del razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura”* (Dal Falco 2002), por Vincenzo Riso em *“Tecnologia e Luogo Nell’esperienza del Progetto Moderno. Saggio in tre tempi attraverso l’analisi di significativi casi di studio nell’architettura del XX secolo”* (Riso 2008) ou, ainda, num dos trabalhos sobre arquitetura moderna em África (Tostões 2014) onde Riso considera como resultado que *“as vantagens do trabalho do redesenho são evidentes”* como documento de *“compreensão do processo de realização material de cada edifício”* numa relação entre análise e síntese (Riso 2014, 22). Por outro lado, a utilização do redesenho como método vem ao encontro do que Pedro Bandeira considera ser uma aproximação entre teoria e prática, defendendo que nas *“teses de doutoramento uma especialização disciplinar, deveria ser usual adotar o desenho e as imagens como instrumentos privilegiados de investigação”* (Bandeira 2014, 229).

O minucioso e demorado processo de redesenho foi representado por plantas dos diversos pisos, modelo digital tridimensional e fundamentalmente por axonometrias com carácter de anatomia construtiva. O desenvolvimento dos diversos desenhos permite tomar consciência das partes e relacioná-las como uma componente total, para, deste modo, aproximar à compreensão da forma não como um esquema abstrato, mas como estrutura que absorve e encarna os materiais construtivos. O redesenho, o qual é desenvolvido pelo investigador, aproxima-se, de certa maneira, a uma experiência do processo criativo / construtivo, por analogia, que os arquitetos devem ter enfrentado nas suas obras.

O redesenho da obra permite sintetizar a informação dos documentos originais recolhidos em arquivo e de mais elementos aquando da visita à obra; esta síntese interpretativa de toda a informação recolhida permite proceder e apoiar uma análise tectónica da respetiva obra. A capacidade descritiva e narrativa dos novos documentos produzidos, principalmente do redesenho, manifestado nas axonometrias, oferece em si informação que é própria da sua visualização enquanto imagem e projeto de arquitetura.

Tais desenhos axonométricos têm, em si, uma capacidade diferenciada e autónoma da narração textual, considerando que a redação do texto explicativo dessas axonometrias é necessariamente complementar, assim como, neste processo de prova indireta e semi-demonstrativo, prevalece a formulação de hipótese abductiva.

Para cada estudo de caso é necessário desenvolver elementos de descrição e representação que sejam, no entanto, comuns aos demais casos em análise para, assim, sistematizar problemas comuns das premissas tectónicas, possibilitar uma análise comparada e inferir hipóteses que se dirijam não a uma verdade absoluta, mas a uma robusta probatória de um conjunto de factos. Sendo o objetivo perceber-se a montagem dos diversos materiais e soluções construtivas, a leitura tectónica faz-se pela dissecação ou separação das partes ou elementos do corpo arquitetónico em análise no redesenho.

A axonometria como representação gráfica na arquitetura.

Podemos iniciar o trajeto da linguagem gráfica por meio da axonometria enquanto método matemático de representação do espaço desde o Renascimento, como um dos princípios do *Tratado de Óptica de Euclides*, até à opção tomada pelo Movimento Moderno para representar graficamente a nova conceção de espaço (Consiglieri 1994, 47–52) ou até aos nossos dias.

A favor da axonometria estão características como ser um modo purista de representar o real como ele é e não estar sujeita ao lugar do observador. Representa o rigor científico matemático da realidade e do espaço, sem ilusões óticas nem ambiguidades, existindo objetividade no assunto, a possibilidade de uma maior informação na representação, a possibilidade de medir e, em particular no seu tipo isométrico, de permitir trabalhar as medidas reais do objeto nos três eixos. (Rodrigues 2000, 103). O entendimento metodológico da axonometria, considerada mais do que um instrumento de trabalho, mas como um método adaptado à arquitetura, tem a sua justificação por definir um espaço isotrópico, desantropomorfizar a arquitetura e, assim, ser uma expressão científica da realidade, por um lado, facilmente compreendida pelos executores em obra num uso mais técnico, por outro, permitindo uma visão de conjunto do objeto arquitetónico (Reichlin, 1980, pp. 75–83).

As particularidades na utilização da axonometria pelos arquitetos modernos, verificam-se por ser um método de representação gráfica mais adequado à complexidade construtiva e espacial da arquitetura moderna (Consiglieri 1994, 50). Tal como nas *Contra-Construções* de Theo Van Doesburg e C. van Eesteren, na “*Casa Particular*” de

1923 (Fig 1), a axonometria é um instrumento e um método de representar o conceito da arquitetura neoplástica num entendimento de composição de volumes cúbicos e fluidez do espaço contínuo entre interior e exterior (Colquhoun 2002, 117–18). Similarmente, outros arquitetos podem ser lembrados pela sua preferência pela axonometria como método ou instrumento, quer seja em propostas de desenho urbano, quer em objetos arquitetónicos, tais como: Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer, Gerrit Rietveld e Alberto Sartoris entre outros, numa relação que se pode estabelecer entre a arquitetura moderna e o recurso à axonometria como elemento identificador da modernidade. Ou ainda, em propostas noutras décadas, como no grupo Five Architects, Stirling e Hejduk (1970 e 1980), Gössel e Leuthäuser (1990), entre outros (Goldschmidt and Klevitsky 2007, 37–62).



Fig 1. Theo van Doesburg e C. van Eesteren “*Casa Particular*” de 1923. Fonte: Coleção Het Nieuwe Instituut, EEST 3-181 - <https://hetnieuweinstituut.nl>

A axonometria isométrica como instrumento de investigação

Para além de ser um sistema de representação, a axonometria pode ser focada como instrumento operativo de investigação para uma interpretação de análise e de síntese do estudo tectónico da arquitetura, a qual, sobretudo nas sua projeção isométrica, tem fundamentação e reconhecimento como instrumento de investigação em alguns exemplos fundamentais de Auguste Choisy, Edward Ford e trabalhos de investigação como os de Vincenzo Riso e Dal Falco.

Para a axonometria, sobretudo nas sua projeção isométrica, ser utilizada como um instrumento de investigação, de análise e forma de sistematizar a história por via da

construção como essência da arquitetura, consideramos inaugural Auguste Choisy, nos livros de história da arquitetura de 1873. Como podemos observar no Palatino Romano de Choisy (Fig 2), fundamentam-se e demonstram-se diferentes sistemas construtivos, de cada civilização, época, situação geográfica e materiais, atribuindo-se significado e caracter num sentido de essência coletiva ao objeto arquitetónico (Bryon 2009) e (Etlin 2009). Frampton reconhece a importância das projeções isométricas de Choisy como método comparativo e onde a forma espacial é inseparável do modo de construção (Frampton 1999, 66). A axonometria em Choisy tem uma aplicação de clara objetividade, numa análise inter-relacional entre construção e história da arquitetura.

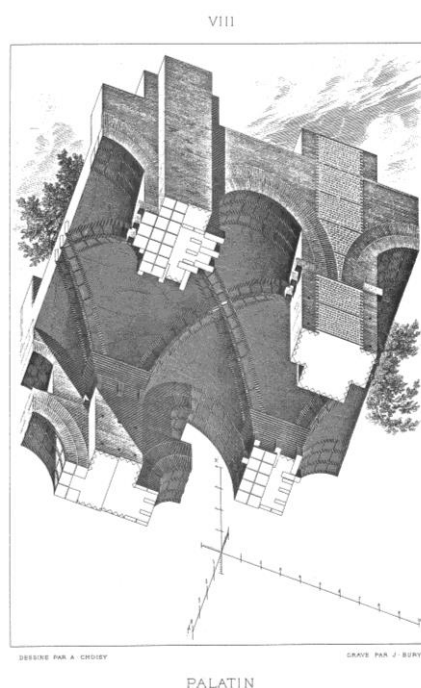


Fig 2. Placa VIII, Palatin. Fonte: (Choisy 1873, 47)

Outra obra fundamental é “*The details of modern architecture*” de Edward Ford em 1990, na qual se identifica o retomar da axonometria numa atitude metodológica para o redesenho e estudo, que reproduz a partir dos desenhos originais, de algumas obras seminais da arquitetura moderna. A escala das suas axonometrias, em vista de corte, é fundamentada pela preocupação analítica do detalhe e tem o pressuposto ou vincula a procura de possibilidades de como os arquitetos modernos resolveram algumas questões construtivas.

A axonometria isométrica como instrumento de investigação e de interpretação da forma tectónica da arquitetura é fundamentada e utilizada por Vincenzo Riso, na sua obra “*Tecnologia e Luogo Nell’esperienza del Progetto Moderno. Saggio in tre tempi*

attraverso l'analisi di significativi casi di studio nell'architettura del XX secolo". Riso estabelece a axonometria como parte de um processo de análise da arquitetura, com capacidade de síntese do espaço arquitetónico na sua relação e propriedades estruturais, construção, organização funcional, e que permite uma desmontagem analítica da obra (Riso 2008, 99–102). Igualmente, Dal Falco, em "*Stili del razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura*", opta pela axonometria isométrica como instrumento analítico e de investigação, para permitir a comparação entre as obras que se propõe estudar numa abordagem da anatomia construtiva do racionalismo italiano (Dal Falco 2002).

O desenvolvimento da minha tese de doutoramento "*O Moderno Português na sua expressão tectónica. Anatomia construtiva aplicada à habitação unifamiliar em Portugal, 1948-1955*" (Gomes 2017) reafirma por meio do redesenho de estudo de casos uma metodologia que utiliza a axonometria, em particular o seu tipo isométrico, como representação e instrumento do investigador. Fundamentalmente consideramos a axonometria como um instrumento de investigação por esta ter rigor científico, conferir homogeneidade aos desenhos, permitir quer a desmontagem analítica da obra construída na sua relação espacial e formal da arquitetura, quer a análise comparada entre obras com diferentes opções formais e tecnológicas, quer, ainda, por possibilitar a síntese de elementos e informação diversa.

Importa salientar que as categorias temáticas de cada axonometria produzidas são fundamentadas e selecionadas por questões teóricas da tectónica, tais como: Forma / Lugar; Forma / Estrutura; Forma / Membrana de Fecho (Fig. 3). Estes parâmetros da tectónica permitem uma linha de observação e análise de cada obra e o seu confronto, por meio do redesenho. A escolha do ponto de vista e do corte axonométrico é determinada tendo em ponderação o que considerámos ser mais expressivo, explicativo e interpretativo, quer do conjunto, quer do detalhe dessa mesma globalidade, num entendimento ontológico da obra construída.

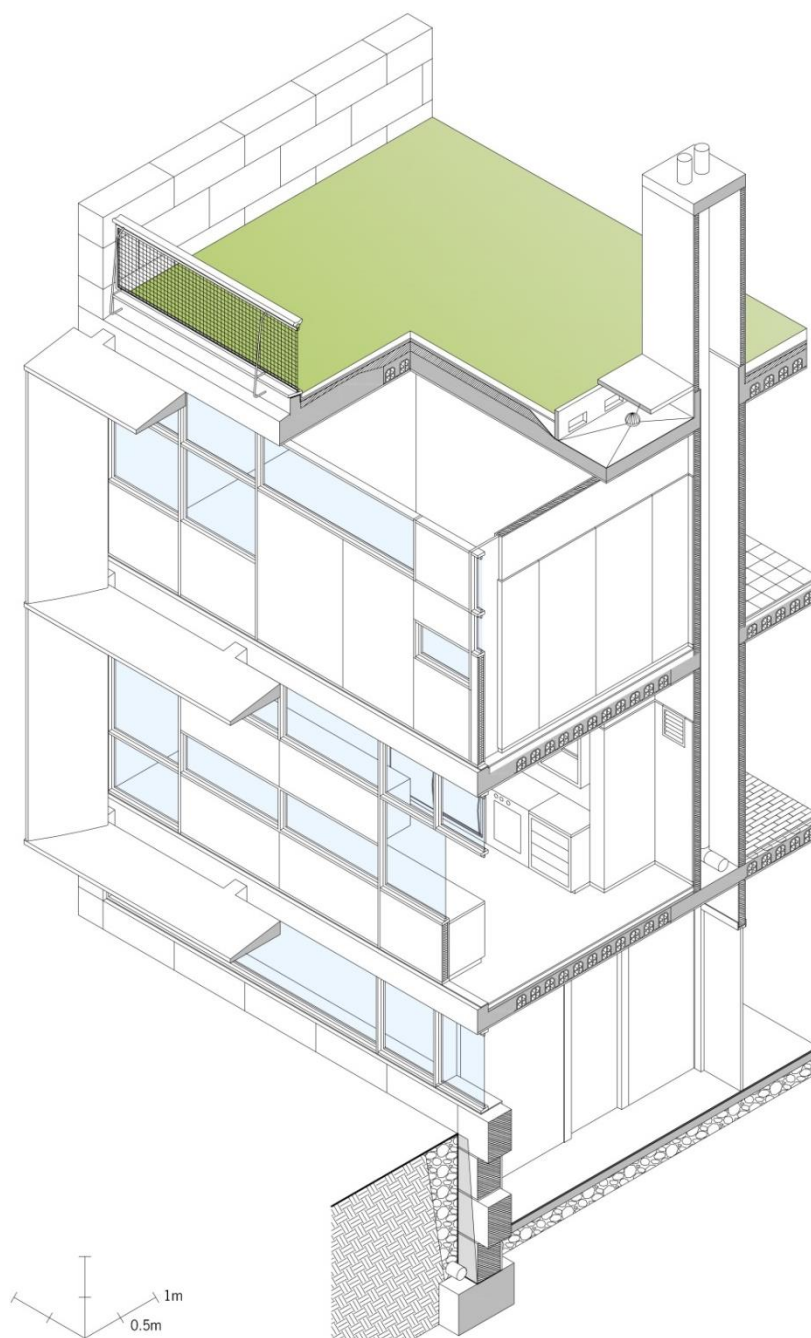


Fig 3. Celestino de Castro – Casa do Amial, Porto (1950 – 1953) Axonometria II - Membrana de fecho. Fonte: Desenho do autor - (Gomes 2017, 245).

Por questões de metodologia consideramos que o redesenho e, por esta via, as axonometrias elaboradas para cada estudo de caso na referida tese, devem ser encarados como um resultado do trabalho de investigação no âmbito da tectónica. Até porque o redesenho manifesta a sua própria narrativa e reflete a síntese da recolha de informação dispersa pelos vários documentos inerentes a cada estudo de caso. Esta metodologia permite, por meio do redesenho, a síntese entre a montagem da informação recolhida

durante a investigação que, por sua vez, entra numa correlação com a desmontagem da obra construída sob determinados princípios tectónicos.

Considerações finais.

Conclui-se, que, se por um lado, podemos referenciar a multiplicidade da utilização da axonometria no âmbito disciplinar e praxis do exercício da arquitetura, que pode ir desde a sua representação, à descrição espacial ou funcional e à relação técnica ou construtiva do objeto arquitetónico, por outro, os exemplos a partir dos quais podemos esclarecer a fundamentação da utilização da axonometria isométrica no redesenho de obras como metodologia e instrumento de investigação em arquitetura são mais escassos, revelando, ainda, a sua parcimoniosa utilização.

Porém, considerámos que, no âmbito de uma investigação em arquitetura, o papel da axonometria como instrumento e do redesenho como método é relevante e tem fundamentação e enquadramento científico, nomeadamente pelo seu rigor de execução, pela exploração de um processo construtivo que se manifesta latente no redesenho, pela especificidade descritiva do desenho, da análise desde elementos gerais à pormenorização, assim como pela capacidade de síntese de informação diversificada e visão sintética da arquitetura num mesmo conteúdo gráfico. Para além disso, aproxima o arquiteto investigador à sua linguagem específica que é o desenho e o projecto, pelo que os desenhos produzidos no âmbito da investigação devem também ser considerados um resultado.

Referências Bibliográficas

- Bandeira, Pedro. 2014. “Projecto Como Investigação Em Arquitetura.” In *Modern Building Reuse: Documentation, Maintenance, Recovery and Renewal*, ed. Vincenzo Riso. Guimarães: Universidade do Minho Escola de Arquitectura, 228–31. <http://hdl.handle.net/1822/28957>.
- Braizinha, Joaquim José Ferrão Oliveira. 1998. “O Pensamento Da Mão.” *Esquissos 1*: 21–25. <http://revistas.lis.ulsiada.pt/index.php/sa/article/view/1774/1897>.
- Bryon, Hilary. 2009. “Measuring the Qualities of Choisy’s Oblique and Axonometric Projections.” In *Simposio Del Centenario Auguste Choisy: 1841-1909 La*

- Arquitectura Y El Arte de Construir*, eds. Javier Girón and Santiago Huerta. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 42–47.
- Choisy, Auguste. 1873. *L'art de Batir Les Romans*. ed. Ducher et C.ie. Paris.
- Colquhoun, Alan. 2002. *La Arquitectura Moderna Una História Desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili,SA.
- Consiglieri, Victor. 1994. "A Axonometria." In *A Morfologia Da Arquitectura I: 1920 - 1970*, Lisboa: Editorial Estampa, 47–52.
- Dal Falco, Federica. 2002. *Stili Del Razionalismo. Anatomia Di Quattordici Opere Di Architettura*. Roma: Gangemi. book.
- Etlin, Richard. 2009. "Auguste Choisy's Anatomy of Architecture." In *Simposio Del Centenário Auguste Choisy: 1841-1909 La Arquitectura Y El Arte de Construir*, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 151–75.
- Ford, Edward R. 1990. *2 The Details of Modern Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. book.
- Frampton, Kenneth. 1999. *Estudios Sobre Cultura Tectónica Poéticas De La Construcion En La Aqritectura De Los Siglos XIX Y XX*. Madrid: Ediciones AKAL. book.
- Goldschmidt, Gabriela, and Ekaterina Klevitsky. 2007. "Graphic Representation as Reconstitutive Memory: Stirling's German Museum Projects." In *Design Representation*, ed. William L. Porter Gabriela Goldschmidt. London: Springer Science & Business Media, 37–62.
- Gomes, Rogério Azevedo. 2017. "O Moderno Português Na Sua Expressão Tectónica. Anatomia Construtiva Aplicada À Habitação Unifamiliar Em Portugal, 1948-1955." Universidade do Minho.

- Reichlin, Bruno. 1980. *A Axonometria Como Projecto*. ed. AAVV. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Riso, Vincenzo. 2008. *Tecnologia E Luogo Nell`esperienza Del Progetto Moderno. Saggio in Tre Tempi Attraverso L`analyse Di Significativi Casi Di Studio Nell`architettura Del XX Secolo*. Roma: Prémio Bruno Zevi per un saggio storico-critico. book.
- . 2014. “Operações de Redesenho Questões de Metodologia E Resultados.” In *Arquitetura Moderna Em África: Angola E Moçambique*, ed. Ana Tostões. Caleidoscópio, 18–23.
- Rodrigues, Ana Leonor Madeira. 2000. *O Desenho. Ordem Do Pensamento Arquitectónico*. Editorial Estampa.
- Tostões, Ana, ed. 2014. *Arquitetura Moderna Em África: Angola E Moçambique*. Caleidoscópio.

O ESPAÇO PARA ALÉM DA FORMA - UMA INVESTIGAÇÃO PELO DESENHO

Sara Antunes Prata Dias da Costa

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

Resumo

O presente artigo apresenta parte de um processo de investigação de Doutoramento que analisa alterações não formais no espaço, através do desenho, explorando igualmente o próprio processo de desenho em si. O espaço escolhido para a investigação é um espaço mínimo interior, ou melhor um pressuposto espaço arquitectónico levado a um mínimo. Nesta investigação procura-se explorar como se altera o espaço através de variações de luz, sombra, texturas e reflexos, ou seja, factores que não alteram a sua configuração física, mas que alteram totalmente a maneira como o espaço é percebido e sentido. Como metodologia, privilegiou-se a análise directa do espaço, desenho à vista, utilizando-se o desenho como processo de investigação, registando as variações, que vão sendo induzidas metodicamente e propositadamente no espaço, de modo a chegar a algumas conclusões.

Palavras chave: espaço, desenho, investigação

Abstract

This article discloses part of an ongoing Doctorate investigation which analyses non-formal variations in space through drawing, while simultaneously exploring the drawing process itself. The type of space chosen for this investigation is isolated to a minimum, or better still, an architectural space in its most basic reduction. This investigation seeks to explore how space is altered through variations in light, shadow, textures... that is, of factors that don't alter the physical configuration of space, but which change the way in which space is felt and perceived. Our methodology favoured direct spatial analyses, through the use of drawing from direct visual observation. Variations were subsequently introduced, methodically and deliberately, so as to be observed and analysed in order to reach some conclusions.

Keywords: space, drawing, investigation

Introdução

No presente artigo elegeram-se algumas séries de desenhos desenvolvidos nesta investigação, que abordam as suas temáticas: luz/sombra, texturas e reflexos. Nestes desenhos, procurou-se estudar estas alterações não formais sempre numa espécie de arquétipo de espaço: o espaço mínimo do interior de uma caixa, tão semelhante aos espaços que habitamos. Apresentam-se os próprios desenhos, que fazem parte da metodologia de análise do espaço, reflectindo sobre o seu processo e fazendo algumas considerações e conclusões.

Luz e Sombra

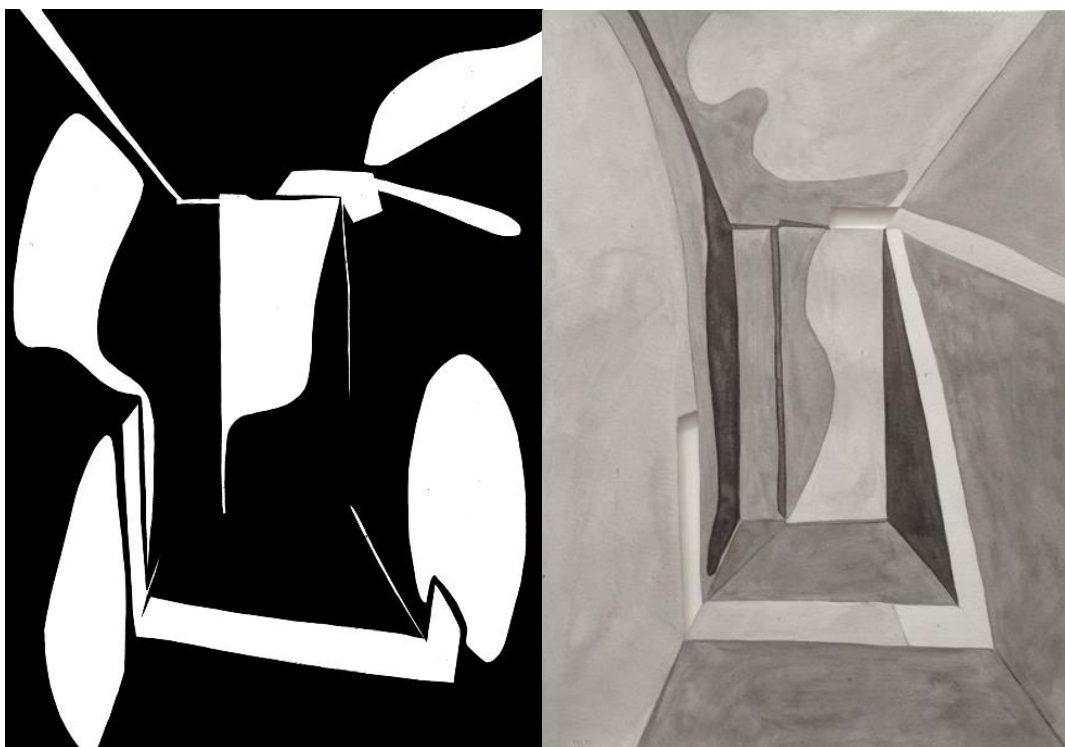


Figura 7. desenhos de luz natural directa (sol) numa caixa (desenho da esquerda com duas tonalidades de luz/sombra; desenho da direita, com cinco tonalidades de luz/sombra). fonte: a autora.

Esta primeira série de desenhos, que aqui apresentamos, explora a luz natural directa e indirecta no interior de um espaço paralelepípedo, o espaço de uma caixa. Esta caixa tem apenas duas aberturas: uma na cobertura da mesma, situada no canto direito ao fundo, e outra na superfície lateral esquerda, mais ou menos a meio do espaço. Para esta série de desenhos foram sempre efectuados desenhos de observação do natural, observando directamente o espaço com a actuação de luz de diversas direcções. Nalguns

desenhos foi registada a actuação da luz directa do Sol, noutros apenas a luz do Sol indirecta. Houve também, propositalmente, uma restrição no registo das tonalidades de luz e sombra nos desenhos, utilizando para isso parte da sequência de Fibonacci: 2, 3 e 5 tonalidades de luz/sombra. Ao todo foram efectuados três desenhos de cada sequência de tonalidades, sendo que nove desenhos são observações da actuação da luz natural do Sol directa, e outros nove desenhos são efectuados observando a luz natural indirecta, perfazendo um total de 18 desenhos no total.

O método utilizado para a execução desta série de desenhos foi sempre o mesmo. Foram efectuados desenhos de observação do natural, variando o número de registo de tonalidades segundo a sequência escolhida de Fibonacci, mantendo sempre o mesmo ponto de vista (posição da caixa em relação ao observador/desenhador); foi sempre registada a actuação da luz natural do Sol, mas variando a direcção da luz em todos os desenhos, sendo que metade dos desenhos foram efectuados com luz natural directa e outra metade com luz natural indirecta.

Estes desenhos têm como objectivo responder às perguntas de investigação: como actua a luz natural directa e indirecta do Sol num espaço? Como é que actuação da luz (e sombra) se pode representar e sistematizar pelo desenho? Como já referimos anteriormente, o espaço eleito nesta investigação é um espaço mínimo, o interior de uma caixa, um arquétipo de espaço. Nesta caixa existem precisamente duas aberturas para o exterior, que possibilitam a entrada de luz natural de diferentes direcções, o que nos remete para uma situação que normalmente conseguimos observar numa construção e não na natureza: “Um grande número de portas e janelas produz uma iluminação desde distintos focos que não encontramos na natureza.” (Sedlmayr, 2011; p. 17). É assim que esta caixa, à semelhança de uma construção, tem a possibilidade de ensaiar diferentes entradas de luz natural de diversas direcções, imprimindo características específicas ao espaço: “(...) é tarefa da arquitectura modificar e dirigir a luz natural mediante recursos de todo o tipo. Quase todas as obras de arquitectura conduzem a luz de uma maneira intencional e própria.” (Sedlmayr, 2011; p. 17).

Nesta caixa o material que define as superfícies do espaço interior é mate, o que geralmente acontece à maior parte das superfícies que observamos no mundo (Palmer, 1999). Uma superfície mate reflecte a luz em todas as direcções (Palmer, 1999), o que faz com que no interior da caixa possamos observar a luz vinda de praticamente todos os lados e todas as direcções. A questão de todas as superfícies ´imitarem` raios de luz já

tinha sido amplamente abordada por Leonardo da Vinci (1452-1519), nos seus vários escritos espalhados por inúmeros manuscritos, alguns compilados postumamente, nomeadamente por Francesco Melzi, no “Trattato della Pittura”.

Com esta série de desenhos, utilizando o registo de várias tonalidades de luz e sombra, foi possível sistematizar a actuação da luz natural do Sol directa e indirecta no espaço, mostrando em ambos os casos como se processa a reflexão da luz nas diversas superfícies.

Os desenhos desta série foram efectuados a grafite, tinta da china e aguadas de tinta da china, sobre papel de 300 gr/m2, e têm a dimensão de 420x297cm (cada).



**Figura 8. desenhos de luz natural indirecta (sol) numa caixa (desenho da esquerda com duas tonalidades de luz/sombra; desenho da direita, com cinco tonalidades de luz/sombra).
fonte: a autora.**

Texturas

Esta série de desenhos procurou explorar o espaço com diversas texturas. Começou por ser elaborado um ‘Visionário’, em forma de livro, com vários desenhos de texturas. Este livro, há semelhança de um dicionário visual, tem diversas texturas, mas não é utilizado para consulta, mas sim, essencialmente, para se poder observar e

desenhar as texturas no espaço. O 'Visionário' possibilita criar espaços/caixas que podem ser observados e explorados através do desenho. Na série de desenhos que aqui se apresenta, como metodologia, utilizou-se sempre o desenho de observação do natural, sempre do mesmo ponto de vista, ou seja, sempre mantendo a posição entre o desenhador e o espaço. Os espaços criados são todos iguais, têm todos a mesma dimensão, e são sempre observados com o mesmo tipo de luz natural indirecta. Foram criados vinte espaços dentro do 'Visionário', que apresentam diversas texturas geométricas, vulgo 'às riscas', variando a sua orientação, espessura, espaçamento, quantidade, e disposição nas várias superfícies do espaço (lados, cimo, baixo). Para o fundo foi sempre colocada uma superfície branca ou preta, registando-se também esta diferença, nos vinte espaços analisados.

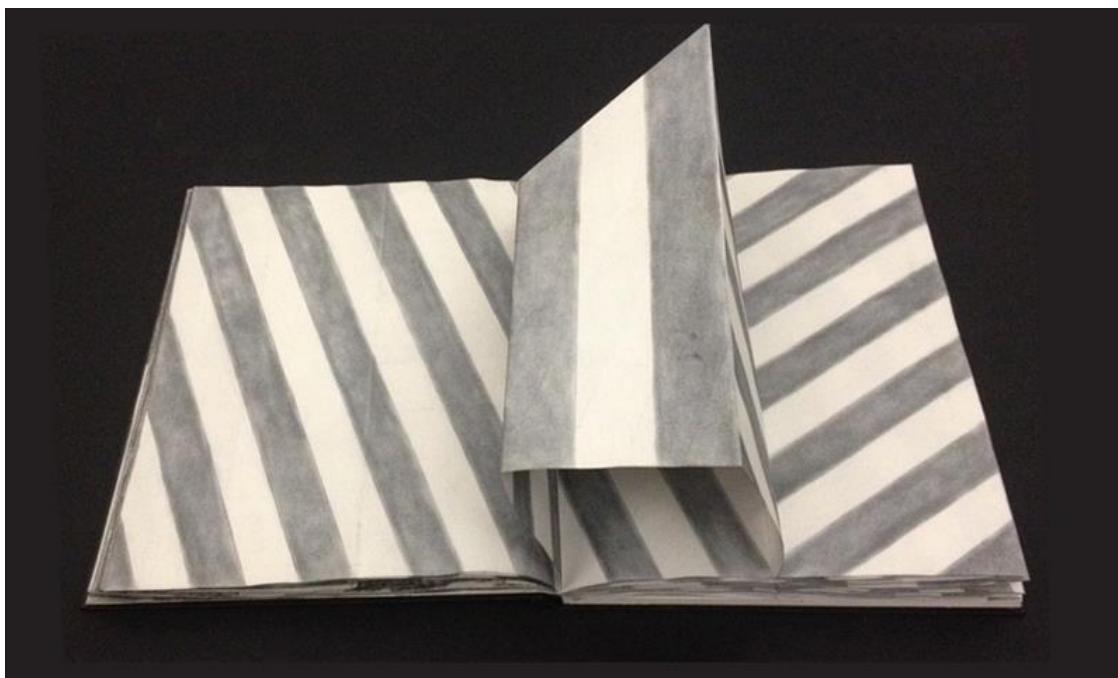


Figura 9. visionário: livro de 100 texturas e 20 caixas de texturas. fonte: a autora.

Nos desenhos do 'Visionário', para desenhar as 'riscas', foram utilizados pastel e grafite, sempre de cor cinza, sendo o branco a cor do papel.

Após a elaboração do 'Visionário', seguiram-se os primeiros desenhos de observação das diversas caixas, registando as várias texturas do espaço. Estes desenhos foram efectuados com tinta da china sobre placas de cartão com gesso, *scrapboard*, que depois eram 'raspadas', como num processo de gravura. Posteriormente foram

impressos estes desenhos em papel, para depois, de novo, através do desenho de observação do natural, serem redesenhados, com tinta da china, canetas brancas e pretas. Ao todo, foram elaborados cerca de cinquenta desenhos do espaço, com diversas variações de texturas, pois além de variações no fundo (branco/preto), cada caixa, se necessário, era rodada, de modo a que as texturas mudassem de superfície, sendo também analisadas deste modo. Esta série de desenhos, procurou explorar a interferência deste tipo de texturas na leitura do espaço, de modo a chegar a algumas conclusões. Procurou também analisar as alterações que se operavam no espaço, devido ao posicionamento das diversas texturas nas distintas superfícies do espaço (lados, cima, baixo).

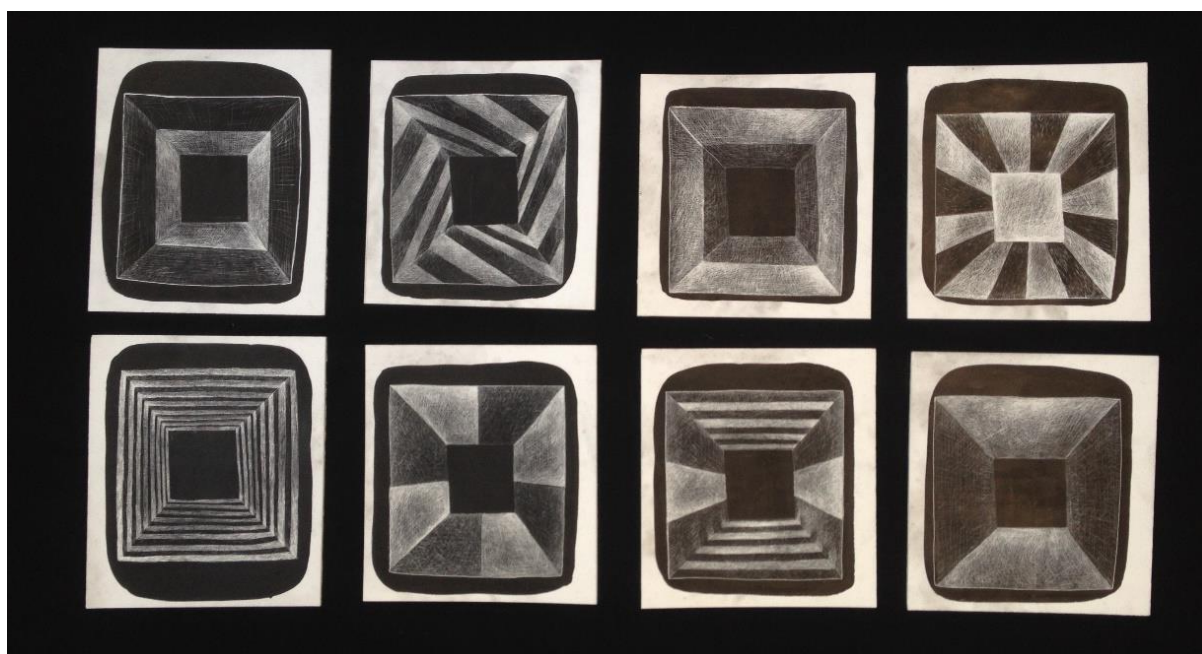


Figura 10. desenhos em scrapboard das caixas do visionário. fonte: a autora.

Como nos diz Stephan E. Palmer, as texturas fornecem-nos informações sobre a profundidade, sendo que “ (...) os gradientes de textura também podem informar os observadores sobre a orientação de uma superfície em profundidade e sobre a sua curvatura.”³³ (Palmer, 1999; p. 17) . No caso destes desenhos, as texturas não nos dão este tipo de informação, pois todos os espaços são iguais, paralelepípicos, com a mesma dimensão. No entanto, concluímos que as diversas texturas estudadas alteram a

³³ Tradução livre da autora.

percepção do espaço, na sua profundidade e amplitude. Verificámos ainda que a orientação das riscas, a sua quantidade, ou a superfície onde estão colocadas (lados, cima, baixo), também têm interferência na profundidade do espaço. Confirmámos também que o fundo branco ou preto, interfere com a profundidade do espaço, sendo que o fundo branco aproxima a superfície do fundo e o preto afasta, fazendo o espaço parecer mais profundo.

Podemos ainda referir, que nesta série de desenhos, elegemos estas texturas geométricas, vulgo às 'riscas', pois normalmente, são as que são mais recorrentemente utilizadas, nas diversas estereotomias de materiais, em obras de arquitectura. No entanto, estes desenhos, são propositadamente abstractos. Pretendem assim, dar liberdade ao observador, de poder olhá-los não só em termos de estereotomia, mas também imaginando texturas (visuais ou tácteis) ou até sombras.

Os desenhos finais foram elaborados com tinta da china e canetas sobre impressões de desenhos, em papel de 300 gr/m², e têm a dimensão de 29.7 x 21 cm (cada).

Reflexos

Nestes desenhos, utilizou-se uma caixa, em que o material das suas superfícies (lados, cima, baixo) era semi-especular, reflectindo o exterior. É importante referir que uma superfície especular, como um espelho, tem as características de irradiar a luz em apenas uma direcção, que é simétrica à direcção de onde a luz provém (Palmer, 1999). É importante ainda mencionar, que neste espaço, o fundo da caixa, em frente do observador é vazado, como uma 'janela', podendo-se observar directamente o exterior. Nestes desenhos, a preto e branco, registou-se tanto a vista da presumível 'janela', como os vários reflexos que inundavam as distintas superfícies da caixa (lados, cima, baixo), reflectido o espaço circundante. Mais uma vez, e como a maior parte dos desenhos desta investigação, foram elaborados desenhos de observação directa, mantendo sempre constante, a posição entre o desenhador e o espaço, que se observa e desenha.

Nestes desenhos, procurou-se investigar, como actuam os reflexos nas várias superfícies do espaço, a sua relação com o espaço circundante, e com a visão do que se observa directamente da 'janela'. No presente artigo vamos aludir a duas séries de

desenhos que foram elaboradas com este mesmo propósito. Numa delas o espaço tem arestas rectas e superfícies planas, é um espaço paralelepipedico, noutra o espaço é curvo, cilíndrico.

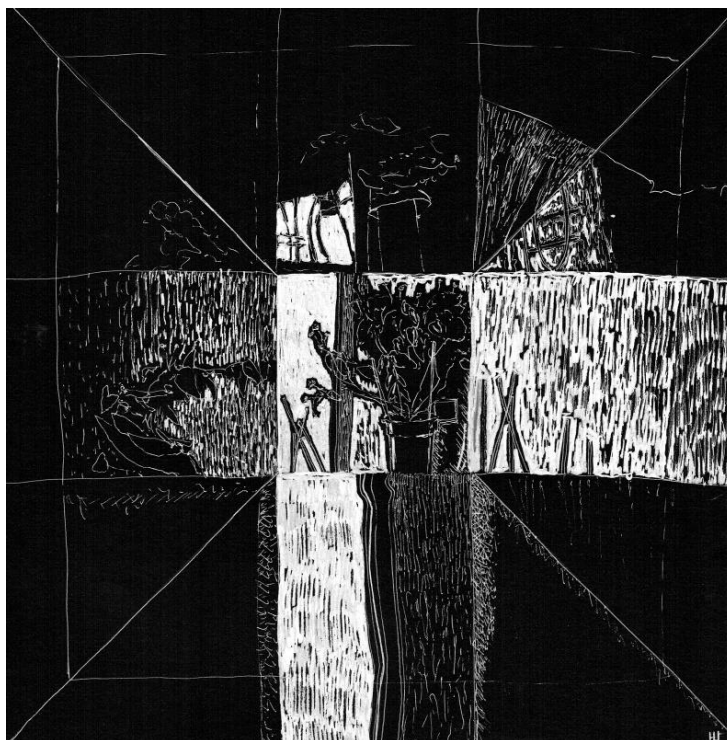


Figura 11. desenho de reflexos numa caixa paralelepipedica. fonte: a autora.

A primeira série de desenhos a ser elaborada, utilizou como referente o espaço paralelepipedico. Nestes desenhos, observámos que, à semelhança de uma caixa escura, os reflexos apareciam invertidos no espaço. As várias superfícies do espaço (lados, cima, baixo), reflectiam o espaço circundante oposto, ou seja, o que estava à esquerda via-se na superfície da direita, o que estava à direita via-se na superfície da esquerda, o que estava em cima via-se em baixo, o que estava em baixo via-se em cima. Porém, a própria imagem reflectida, não apresentava apenas uma imagem calma do espaço circundante, mas antes uma série de imagens fragmentadas, pelas várias superfícies do espaço. É interessante mencionarmos, que os reflexos são mais visíveis, nas superfícies laterais do espaço, entre as linhas horizontais, que se encontram no alinhamento da `janela` ao fundo. Nas superfícies em cima e em baixo do espaço, os reflexos são mais visíveis, entre as linhas verticais que se encontram no alinhamento da `janela` ao fundo. Entre estes espaços, os reflexos diminuem, fazendo assim uma separação ainda mais

demarcada das vistas fragmentadas do espaço circundante que é reflectido no interior da caixa. Nas diversas vistas fragmentadas, podemos por vezes reconhecer alguns elementos comuns: umas flores, a luz de uma janela, um pássaro, etc.

Ao contrário de uma câmara escura, além destas vistas reflectidas, possuímos ainda a vista real da 'janela', que não parecia ligar-se a nenhuma das vistas reflectidas e fragmentadas nas várias superfícies do espaço.

Podemos concluir que embora os reflexos do espaço circundante inundem o interior da caixa, estes tornam-se relativamente autónomos nas várias superfícies do espaço, e na vista da janela, parecendo quase uma visão fragmentada (quase caleidoscópica) da realidade.



Figura 12. desenho de reflexos numa caixa cilíndrica. fonte: a autora.

De seguida foi elaborada mais uma série de desenhos, em que o espaço além de ser curvo não apresentava arestas, o espaço de um cilindro. Nestes desenhos, devido à continuidade do espaço, a vista reflectida não afigurava fragmentada, como na série de desenhos anterior. No entanto, nestes desenhos, a vista do exterior aparecia totalmente distorcida, adaptando-se à superfície curva do espaço cilíndrico, onde estava a ser

reflectida. É curioso relacionar esta experiência espacial, destes desenhos, com as anamorfoses cilíndricas tão bem relatadas por Jurgis Baltrusaitis (Baltrusaitis, 1996). Em ambas se opera uma distorção do real, mas neste caso a imagem distorcida da realidade é reflectida no espaço cilíndrico, exactamente ao contrário do que acontece numa anamorfose, em que o cilindro recompõe uma imagem propositadamente distorcida.

Podemos ainda referir, que esta série de desenhos, tem em comum com a série de desenhos anterior, a vista da 'janela', ou seja a imagem do real, que neste caso também não se encaixa ou liga às imagens reflectidas distorcidas na superfície do espaço. São assim que convivem num mesmo espaço, as imagens reflectidas e as imagens directas da realidade, cada uma com uma autonomia própria.

Os desenhos são elaborados tinta da china e canetas sobre papel preto de 200 gr/m², e têm a dimensão de 29,7 x 29,7 cm.

Conclusão

Nas séries de desenhos apresentados neste artigo, abordaram-se as várias temáticas da investigação: luz/sombra, texturas e reflexos. Temos, no entanto, a noção que nenhuma destas temáticas se pode ver separadamente, e que todas de algum modo estão sempre presentes quando olhamos para um espaço tridimensional real. No entanto nestes desenhos procurou-se explorar mais a actuação de um determinado factor do que outro, de modo a poder chegar a algumas conclusões. Estes desenhos mostram também, que a nossa visão da realidade é sempre um acto selectivo e criativo (Arnheim, 1984; Palmer, 1999). No entanto, acreditamos que é possível, por esta amostra de desenhos, ilustrar a hipótese desta investigação: o desenho é uma forma simples de explorar e transmitir ideias complexas do espaço.

Referências Bibliográficas

- Arnheim, R. (1984). *Visual Thinking*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Baltrusaitis, J. (1996). *Anamorphoses - Les Perspectives Dépravées - II*. Paris: Flammarion.

- Palmer, E. S. (1999). *Science Vision: Photons to Phenomenology*. (The MIT Press, Ed.). London.
- Sedlmayr, H. (2011). *La luz en sus Manifestaciones Artísticas*. (Lampreave, Ed.). Madrid.

Neblina: o que digo do Desenho

Sebastião Castelo Lopes

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo:

O objetivo do presente estudo é compreender se o Desenho é relevante e influencia a forma como as obras de Desenho são interpretadas, tendo presente que, tudo que se racionalize sobre Desenho é neblina, neblina que cobre a inexplicável e complexa paisagem - o Desenho - tornando-a assim dizível.

Num primeiro momento é apresentada uma síntese daquelas que são, comumente, identificadas como características do Desenho. Seguidamente, à luz das características anteriormente identificadas, iremos caracterizar a obra de Lawrence Carroll, "*Lawrence Carroll, dies*" (1990), analisando-a nas suas diferentes dimensões. Por último, refletiremos sobre a relevância e o modo como estas características (que fazem o Desenho ser Desenho?) influenciam a forma como interpretamos as obras.

Palavras chave: desenho, Lawrence Carroll, neblina

Introdução

‘Eu vivia numa espécie de nevoeiro onde o riso se tornava surdo ao ponto de acabar por já não o distinguir.’ (Camus, s.d.)

Partamos do princípio de que um Desenho está dividido em três factores que fazem dele o que ele é: o público (quem vê); a obra em si, e as suas características físicas; e o espaço onde a obra e o público se inserem.

Semelhante à ideia de José Gil de “elemento = X” que resulta da “osmose do sujeito e do objecto, do espírito e da matéria, do movimento do sentido e do sentido do movimento” (Gil, 2015). Assim, qualquer obra para ser uma obra está dependente das características que tem, de quem as vê e do espaço em esta relação espectador-obra ocorre. A questão que surge da análise deste princípio, prende-se com quem será o responsável pela relação de gosto que se cria com uma obra de Desenho.

A disciplina do Desenho tem vindo a conquistar desde o século passado, como escrevem os autores do livro 'A indisciplina do desenho' (Wnadschneider, Faria, 1999), "autonomia, isto é, a existência do desenho como obra independente não subordinada a outras disciplinas" acrescentam também "a conquista de um estatuto não inferior ao de outras disciplinas".

Entender o Desenho como possível obra será fundamental para estudar a relação que com ele o espectador cria.

Este texto tomará como exemplo de obra de Desenho o trabalho de Lawrence Carroll intitulado "*Lawrence Carroll, dies*" (1990, 86,36 x 73,66 cm, técnica mista e colagem sobre papel).

Neblina

Perguntemos então o que é que se pode dizer sobre a relação que temos com este desenho? De que maneira é que se pode transcrever a relação que acontece entre o espectador e a obra num contexto específico? Será possível passar para palavras algo aparentemente tão subjetivo?

Parece-nos que o que quer que se escreva sobre esta relação, pelas características subjectivas e incógnitas da mesma, não será mais que neblina. Neblina que cobre a paisagem tão complexa transformando-a num enorme branco, simples e claro.

Assim como a neblina, o que quer que se escreva, tentará simplificar algo que se adivinha complexo, transformando a imensa ignorância numa confortável e previsível descrição do fenómeno.

Tendo sempre em conta esta ideia, mas tratando-se este trabalho de um texto sobre a relação que o espectador tem com um Desenho, não nos resta senão, como escreve David Santos (2017), aceitar que "se, na sua imperfeição, a palavra é incapaz de aclarar convenientemente a experiência da obra de arte, constitui-se ao mesmo tempo como um dos poucos instrumentos do seu mapeamento".

Assim sendo, analisemos o que na obra há de concreto, seguindo o raciocínio de Santos (2017) quando escreve que, se mesmo assim, pretendermos dar sentido a esta obscura relação, então, que procuremos o significado do objecto e dos seus conceitos. Esse exercício permite constituir uma rede de escrita e pensamento, um "movimento" entre a

voz e o silêncio da reflexão que, apesar de todas as contrariedades, continua a projectar ideias, juízos ou linhas de interpretação que marcam o nosso caminho e moldam o perfil de cada um.

Começemos pela análise da relação espectador-obra. Iremos começar por perceber se o que há de características físicas na obra é responsável pela relação que o espectador tem com esta. De seguida, analisaremos o que é que a obra tem de ideia - de intelectual - e tentaremos também perceber se essas características serão as responsáveis pela relação que temos com a obra.

Se o espectador tem a capacidade de estabelecer uma relação sensorial com a obra, também tem a capacidade de, como escreve José Gil (2015), “acolher”, “receber”, “compreender” o caos espacial ali representado”. Para cada relação com o ‘caos representado’ existe uma consequente interpretação desse mesmo caos. Isto é, uma relação fenomenológica com uma obra tem, como consequência, um reenvio, por parte do espectador, “para o corpo emissor (o quadro visível) uma carga de forças” .

Analisemos, então, o que este desenho tem de físico, as suas características plásticas, no fundo a informação que é captada pelos sentidos. O que é que este desenho tem de características físicas que possam de alguma maneira influenciar a relação que temos com ele?

Podem ser os apontamentos nas margens do papel, as tintas utilizadas, as cores; Pode ser o tipo de risco, o que a colagem diz ou a própria técnica da colagem; Pode ser o tamanho do papel, a sua cor. Estas características podem ser as principais criadoras da relação que temos com o desenho. Mas, podemos seguramente, afirmar que se tratam do primeiro contacto que temos com a obra, visto que, para pensar o que existe, temos de interagir com o que existe. Isto é, a relação com uma obra começa sempre com os sentidos, para depois passar para uma interpretação do que os sentidos apreenderam.

Existe também o lado da ideia do desenho - a interpretação. O que terá então este desenho de ideia? Este desenho está incluído num conjunto de trabalhos de Carroll, intitulado *Obituary*, serão os títulos responsáveis pela relação com o trabalho? O que é facto é que podermos ler no desenho de Carroll que o artista se diz morto - relação sensorial - pode dar aso a ideias sobre o desenho - relação intelectual. No fundo, qualquer ideia tida pelo público, relacionada com o que se vê neste desenho, pode vir a ser relevante para a relação com o mesmo. A relação que temos com a obra passa

também pelo intelecto, mas será essa característica da relação o que nos faz gostar do trabalho?

José Gil (2015) explica esta ideia enquanto conceito de ocupar o ar. A relação que ocorre entre a peça e o espectador, nesta dimensão de ideia, é uma relação, segundo Gil, de energia. Assim, o espectador reage ao que vê, ao que experiencia, emitindo energia que reflete na peça.

Se, ao escrevermos sobre a relação que o espectador tem com desenho, só conseguimos esmiuçar as características físicas e intelectuais da obra, e se completando essa tarefa as respostas não surgem, podemos chegar à conclusão, como escreve David Santos (2017), que “escrever, na verdade, talvez não passe desse exercício imperfeito que insiste em contrariar a nossa própria ignorância”. As respostas encontram-se então, não no que escrevemos, mas no que não sabemos.

Perante a formulação aparentemente contraproducente deste trabalho, a pergunta “porquê escrever sobre Desenho?” continua sem resposta, ao mesmo tempo que, a sua pertinência aumenta.

Adília Lopes, no poema Arte Poética, desenvolve um raciocínio particularmente relevante para a conclusão deste trabalho. Comparemos assim o problema de escrever sobre a relação que temos com um Desenho com o problema de escrever um poema:

Adília Lopes principia o poema escrevendo:

*Escrever um poema
é como apanhar um peixe
com as mãos
nunca pesquei assim um peixe
mas posso falar assim*

A procura do que é ser Desenho começa ligada à matéria, ao que se tenta apanhar ‘com as mãos’. A enumeração das características físicas e intelectuais de uma obra de desenho é assim um caminho legítimo para a compreensão do que o Desenho é.

A procura da resposta no material é inconclusiva exatamente por se tratar de Desenho, isto é, porque o que é Desenho não ocorre no material. Assim entende-se que uma conclusão baseada puramente na investigação material de uma obra de Desenho se trata de Neblina, que invés de culminar numa verdadeira resposta, apenas simplifica o problema, resultando numa compreensão aquém do problema e da sua consequente resposta.

Adília Lopes conclui o mesmo poema escrevendo:

quando chego ao fim

descubro que precisei de apanhar o peixe

para me livrar do peixe

livro-me do peixe com alívio

que não sei dizer

Concluindo, para escrever sobre a relação que o público tem com Desenho teremos também nós, como Adília Lopes, que depois de escrever sobre tudo o que há de material no Desenho, livrar-nos do peixe. Isto é, muito embora faça parte do caminho de escrever sobre Desenho a descrição material do Desenho, no fim, livramo-nos do que é passível de ser experienciado para redirecionarmos o foco para aquilo que não é passível de ser dito.

Acabando no fundo por perceber, que escrever sobre a relação que criamos com um Desenho, é escrever sobre a incapacidade de escrever.



Figura 1. Lawrence Carroll, "*Lawrence Carroll, dies*" (1990, 86,36 x 73,66 cm, técnica mista e colagem sobre papel) Fonte: <http://www.artnet.com/artists/lawrence-carroll/lawrence-carroll-dies-from-the-obituary-series-pmw-YzReoYBXXrsUOUcZWA2>

BIBLIOGRAFIA

Wnadschneider, M e Faria, N (1999) A indisciplina do desenho

Camus, A (s.d.)A Queda, Edições “Livros do Brasil” Lisboa

Gil, J (2015) Poderes da Pintura, Relógio d'Água editores

Santos, D (2017) A Palavra Imperfeita, Sistema Solar CRL (DOCUMENTA)

Lopes, A (2004) Caras Baratas, Relógio D'Água

NOTAS

1 - Gil; José - Poderes da Pintura, Relógio d'Água editores, 2015 p.16

2 - Wnadschneider, M e Faria, N (1999) A indisciplina do desenho p.14

3 - Gil; José - Poderes da Pintura, Relógio d'Água editores, 2015 p.14

4 - Gil; José - Poderes da Pintura, Relógio d'Água editores, 2015 p.14

5 - Gil; José - Poderes da Pintura, Relógio d'Água editores, 2015 p.19

A TRANSDISCIPLINARIDADE NO DESENHO. ILUSTRAÇÃO CIENTÍFICA E ILUSTRAÇÃO INFANTIL.

Sofia Matalonga

Resumo

A reflexão aqui proposta surge duma investigação teórico-prática onde a expressão pelo desenho é materializada em duas categorias distintas de representação: ilustração científica e ilustração para a infância. A ausência de comunicação visual que descreva a linha de investigação da deflamina e a reduzida oferta de livros didáticos sobre o desenvolvimento de uma angiospérmica evidenciou a necessidade de formalizar ilustrações científicas e infantis para esses efeitos. Com esta pesquisa pretendemos estabelecer relações entre o desenho na ilustração científica e o desenho na ilustração para a infância, refletindo sobre o movimento pendular entre dois universos de conhecimento: a ciência e a arte.

Palavras chave: Desenho, Ciência e Interdisciplinaridade.

Abstract

The reflection proposed here arises from a theoretical-practical investigation where the expression by drawing is materialized in two distinct categories of representation: scientific illustration and illustration for childhood. The absence of visual communication that describes the line of investigation of deflamina and the reduced supply of didactic books on the development of an angiosperm has evidenced the need to formalize scientific illustrations and illustration for childhood for these effects. With this research we intend to establish relations between the drawing in the scientific illustration and the drawing in the illustration for the childhood, reflecting on the pendular movement between two universes of knowledge: science and art.

Keywords: Drawing, Science and Interdisciplinarity.

Introdução

O grupo de investigação 'Disease & Stress Biology' do Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa tem desenvolvido trabalho no sentido de ilustrar³⁴, algumas vantagens das sementes do género *Lupinus* sobre outras espécies, incluindo a soja, quer no que diz respeito ao valor nutritivo, quer à sua repercussão na saúde humana. Um dos projetos de investigação está relacionado mais especificamente com uma proteína já patenteada – a deflamina³⁵.

³⁴ de entre as sementes de leguminosas que constituem a principal fonte de proteína da humanidade a nível global.

³⁵ Esta proteína é extraída das sementes de *Lupinus albus*, (o tremço) também existente nas de *Lupinus mutabilis*, *Cicer arietinum* e *Glycyne max*. Os estudos avançam no sentido de analisar e comprovar as propriedades anti-inflamatórias e anticancerígenas que a caracterizam noutros modelos animais de doença e no próprio homem.

A ausência de comunicação visual que descreva a linha de investigação da deflamina evidenciou a necessidade de formalizar ilustrações científicas para esse efeito³⁶. As ilustrações científicas, enquanto objetivo de trabalho, surgem assim como elemento integrador de uma linha de investigação científica, formalizado na comunicação visual, gerando unidade destas áreas do conhecimento numa perspectiva transdisciplinar. A transdisciplinaridade corresponde a uma fase de integração mais elevada, e corresponde à criação de algo mais abrangente, sem fronteiras sólidas entre as disciplinas (SOMMERMAN, 2015). A postura transdisciplinar desta pesquisa envolve uma articulação dos conhecimentos, permitindo o aparecimento de novos dados novos, sobre os quais se pretende refletir e avaliar.

Esta pesquisa artística pretende também estabelecer relações entre o desenho na ilustração científica e o desenho na ilustração para a infância, partilhando uma expressão pelo desenho materializada em duas categorias distintas de ilustração. No movimento pendular entre estes dois universos de conhecimento pretende-se encontrar fundamentos para justificar as diferentes linguagens de cada um. A criação destes dois grupos de elementos independentes (ilustrações científicas e ilustrações para a infância) estão interligadas pelo tema: “Comunicação Visual da História da Deflamina”.

Ilustração científica

Quando a produção de imagens é usada para comunicar uma informação concreta, a essa produção chama-se ilustração (CAEIRO, 2018). Uma ilustração científica é um desenho que visa ser publicado para comunicar uma informação concreta e que pretende de forma objetiva e precisa representar uma espécie criando um exemplar representativo que não apresente ambiguidades que o confunda com outra espécie que lhe seja semelhante.

Para o desenvolvimento das ilustrações científicas surge, assim, a necessidade de aprofundar bases científicas para entender melhor a essência do que se quer comunicar visualmente. Para tal é essencial a informação que a equipa de investigação partilha nas

³⁶ Esta proposta de ilustração científica pretende retratar toda a história da investigação relacionada com esta proteína desde a descrição, em prancha botânica, das espécies que a contêm, passando pela estrutura e pelo processo de extração da deflamina a partir de um concentrado diluído que depois de fervido e decantado é liofilizado para depois ser incorporado num alimento funcional. Este projeto interdisciplinar envolve várias áreas do conhecimento que se cruzam entre si, as Ciências de Representação com a Bioquímica, Biologia Molecular, Botânica, Ciências Médicas, Engenharia Alimentar, entre outras, para a produção de um produto final. Este produto final é transversal às várias áreas de conhecimento.

várias reuniões de trabalho, onde, para além de exemplares físicos, são facultadas imagens e informações teóricas sobre a pesquisa que está em curso. Após a recolha de informação teórica sobre o tema que está a ser trabalhado, existe um processo de interpretação e compreensão feito através de variados desenhos de observação direta do exemplar a ser ilustrado que permitem fazer notar pormenores que de outra maneira passariam despercebido

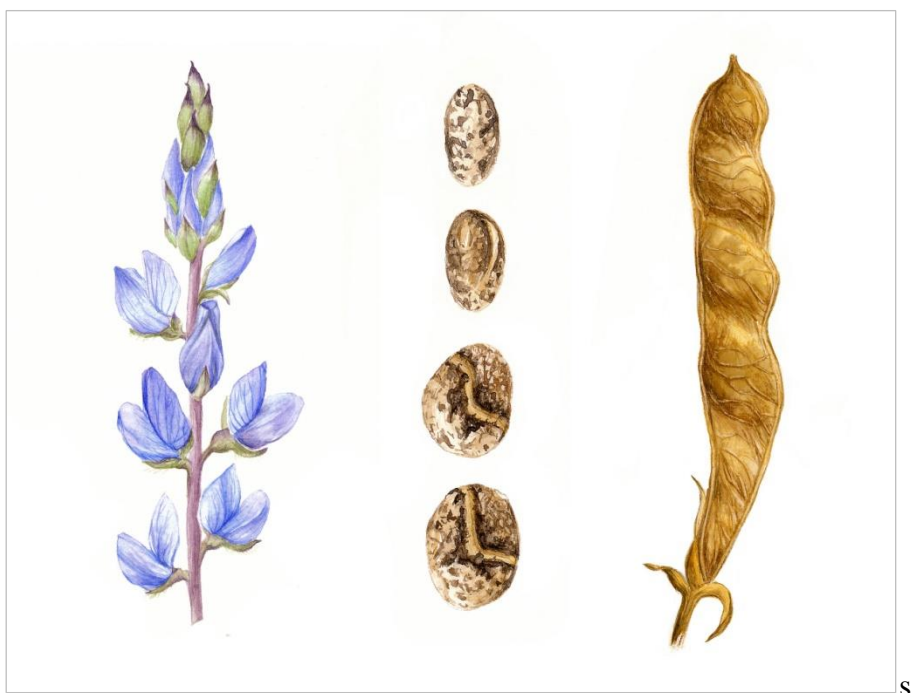


Figura 3. Detalhes de três pranchas botânicas de espécies de *Lupinus* diferentes. Aguarela sobre papel.
Fonte: Própria.

A fundamentação teórica do leque diversificado de temas a abordar existentes na história da linha de investigação da deflaminha pretende organizar todo o conhecimento que se pretende transmitir. A ilustração científica deste trabalho terá de responder a necessidades gráficas muito distintas relacionadas com o tema em estudo e com o tipo de informação que a equipa de investigação pretende transmitir. As técnicas que serão utilizadas nas diversas tipologias de ilustração que se pretende fazer estão devidamente fundamentadas na bibliografia específica de ilustração científica. No método adotado para a realização das pranchas botânicas, após a partilha de conceitos e objetivos de investigação criaram-se relações entre os elementos a representar com o intuito de perceber e fundamentar as diferenças de registos das diferentes espécies. Após a aprovação dos estudos preliminares realizaram-se as artes finais das pranchas botânicas (Figura 3), (Figura 4) e (Figura 5).



Figura 4. Detalhe da prancha botânica da espécie de *Glycine max*. Aguarela sobre papel. Fonte: Própria.

Com recurso a este método, os diversos elementos da linguagem visual (linha, forma, volume, textura, luz e cor) serão conjugados (ARNHEIM, 1998) (MUNARI, 1977) através de uma gramática, para a comunicação visual da linha de investigação da deflamina.



Figura 5. Prancha botânica da espécie de *Lupinus mutabilis*. Aguarela sobre papel. Fonte: Própria.

Ilustração Infantil

No decorrer do desenvolvimento das ilustrações científicas, com os esboços iniciais das espécies no diário gráfico, e enquanto lecionava no 1º Ciclo, durante a partilha semanal de trabalhos no diário gráfico, entre professor e alunos, ficou evidente que os alunos desconheciam a função da flor e consideravam que os frutos serviam apenas para alimentação. Nesse sentido surgiu a ideia da criação de uma narrativa visual de caráter didático, que ilustrasse as várias fases de desenvolvimento de uma angiospérmica.

Numa reflexão sobre a importância do álbum ilustrado para o desenvolvimento infantil surgem duas facetas que se interligam: a existência de um tema didático associado a uma narrativa visual fantasiada.

A componente didática da narrativa visual pretende dar a conhecer as várias fases de desenvolvimento de uma angiospérmica, incentivar o respeito pela natureza e preencher a necessidade do conhecimento, consolidação e articulação de saberes. A semente de uma leguminosa irá ser a personagem principal da narrativa visual (Figura 1), fazendo desta maneira a ponte com a investigação científica que está centrada na deflaminina que é extraída de uma leguminosa.

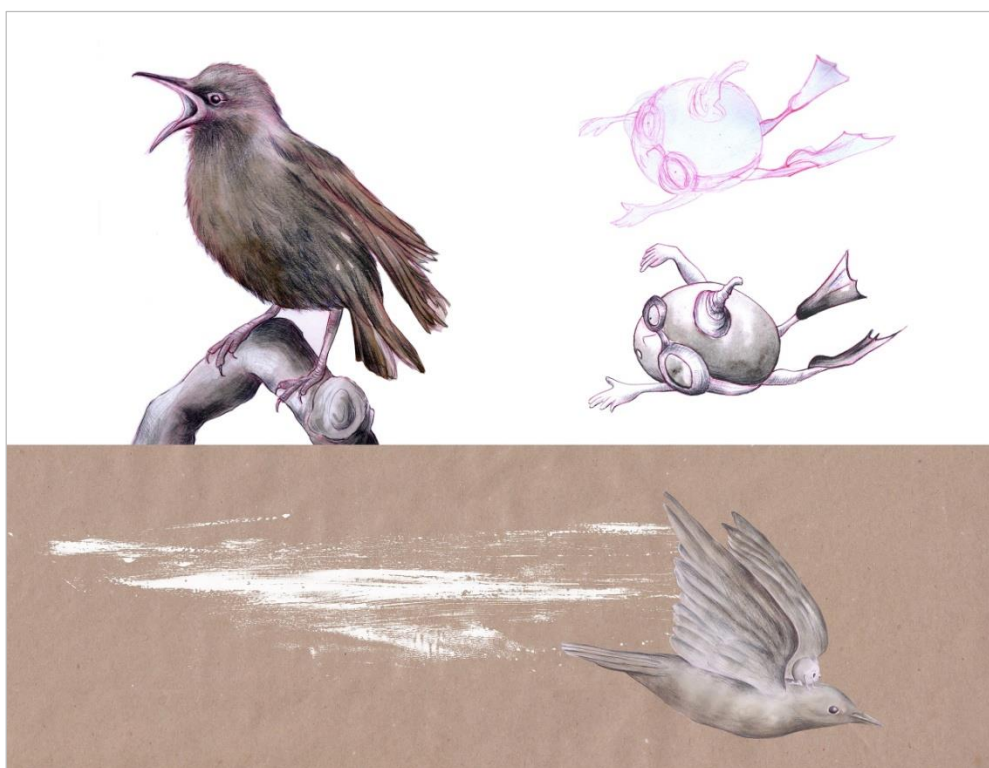


Figura 1. Estudos de personagens feitos no diário gráfico. Aguada, esferográfica e lápis de cor sobre papel. Fonte: Própria.

A narrativa visual apresenta esta realidade científica ficcionada, de modo a que seja mais facilmente apropriada por crianças dos 3 aos 5 anos (ERICKSON, 1976) (PIAGET, 1964). A ilustração, na narrativa visual, enquanto atividade que conjuga a expressão artística com a informação (CAAEIRO, 2018) permite ao público (mesmo infantil) fazer o salto, de uma leitura linear da narrativa visual, para o seu próprio imaginário.

A explicação realista das fases de desenvolvimento de uma angiospérmica seria incompreensível para uma criança de 3 a 5 anos de idade que ainda não tem pensamento abstrato (ERICKSON, 1976) (PIAGET, 1964); se a explicação fosse cientificamente correta confundiria a criança, deixando-a cansada e intelectualmente abatida (BETERLHEIM, 1994). Para uma narrativa prender verdadeiramente a atenção de uma criança, terá que ser divertida e despertar a curiosidade. Tolkien afirma que um conto de fadas tem quatro componentes fundamentais: a fantasia, a superação (de um profundo desespero), a dúvida (de um enorme perigo) e o alívio com um final feliz, numa mudança alegre e repentina. Um conto, para ser enriquecedor, terá que estimular a imaginação e ajudar a clarificar as emoções da criança (BETERLHEIM, 1994), através da identificação que esta faz com os heróis das histórias, imaginado que sofre e triunfa com eles. Segundo o psicólogo Bruno Betterlheim, narrativas como os contos de fadas oferecem contribuições psicológicas muito positivas ao crescimento interno das crianças. Por exemplo, a segurança oferecida pela imagem de um herói solitário, que consegue obter relações cheias de sentido com o mundo natural que o rodeia, poderá preencher uma necessidade real da criança. O que poderá ser um bom ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa em questão.

Como na criação do estudo prévio para um projeto de arquitetónico, na criação de uma narrativa visual fazemos planos para o que ainda não existe baseados no conhecimento do passado e do que existe no presente. O que sabemos à partida faz parte da nossa memória, o resto faz parte da nossa imaginação (OLIN, 1985); a fantasia resulta da mistura da memória do que é real com a imaginação. Nesta narrativa visual pretende-se criar uma fantasia com pormenores reais que pareça verossímil (Figura 2) e (Figura 3).



Figura 2. Estudos de personagens feitos no diário gráfico. Aguada de tinta-da-china sobre papel. Fonte: Própria.



Figura 3. Estudos de personagens feitos no diário gráfico. Aguada de tinta-da-china sobre papel. Fonte: Própria.

Citando uma frase de Alice Vieira “os sentimentos prevalecem e marcam as memórias” (comunicação pessoal, 27 fevereiro de 2018) e tendo em conta que o afeto é um conjunto de sentimentos que nos liga a uma pessoa ou a um contexto, correspondendo a uma incorporação dos outros em nós próprios (PIO ABREU 2013), a narrativa visual deverá também contemplar a introdução de elementos ou características que induzam o afeto das crianças com a personagem principal ou com alguns elementos da história. Por esta razão, Betterlheim dá, também, ênfase à importância da identificação da criança com um herói da história, referindo que, com esta identificação, a criança imagina e sofre com o herói as suas desavenças, triunfando com ele, marcando nela uma moralidade através das lutas internas e externas que herói da história atravessa. (BETERLHEIM, 1994).

Toda esta informação encaminha para uma reflexão sobre que tipo de narrativa visual se pode desenvolver, de modo a que consiga, de alguma maneira, envolver e comunicar significativamente com as crianças, prestando um papel didático, e ao mesmo tempo, estruturante do seu desenvolvimento emocional, ajudando-as a resolver os seus problemas psicológicos resultantes do processo natural de crescimento.

Conclui-se que fantasia na criação de uma narrativa infantil é fundamental. Esta criação irá envolver uma relação, articulação, inclusão e cruzamento de ideias e conceitos que resultam da imaginação conjugada com a memória que armazena os referidos conhecimentos interdisciplinares e regista a marca dos sentimentos significativos que prevalecem e irão alimentar a fantasia.

Desenvolvimento do Processo

Partindo desta ideia de conjugar os dois projetos de ilustração diferentes surgiram hipóteses para uma pesquisa artística assente em dois pilares: a criação e a reflexão. Pretende-se fazer uma reflexão sobre o processo de produção que envolve a interação da componente criativa, colaborativa e crítica.

A investigação centra-se na produção das respetivas ilustrações, logo os dados de pesquisa vão sendo criados pelo investigador. Esta pesquisa artística assente em dois pilares: a reflexão e a criação. A reflexão crítica sobre o trabalho que se vai desenvolvendo tem em conta toda a informação recolhida durante o trabalho colaborativo e os resultados atingidos na própria produção. Como tal a posição que é tomada em relação à produção vai sendo afetada e vai mudando a orientação do processo de criação.

Neste projeto de investigação, que ainda se encontra numa fase inicial, o processo de pesquisa prática das duas produções está a ser caracterizado por uma componente criativa, anteriormente descrita. A componente colaborativa conta com a participação dos Professores orientadores e co-orientadores da investigação, dos investigadores do centro de investigação LEAF do Instituto Superior de Agronomia e dos alunos e professores do Colégio Pedro Arrupe. A componente crítica que parte da reflexão sobre o que está a ser criado, tendo também em conta a percepção que todos os colaboradores do projeto vão partilhando.

A análise e a discussão dos dados que irão ser recolhidos vai basear-se na avaliação qualitativa da eficiência da comunicação visual e das ilustrações da narrativa visual do álbum ilustrado. Assenta também na validação científica das ilustrações produzidas. Neste sentido, a discussão dos resultados aspira estabelecer relações e refletir sobre que implicações problemáticas serão desencadeadas ao desenvolver um projeto de ilustração científica que interage com um projeto de ilustração para a infância.

Conclusão: desenho como uma ferramenta para um projeto transdisciplinar.

Como foi referido anteriormente, a expressão pelo desenho, neste projeto, é materializada em duas categorias distintas de representação: ilustração científica e ilustração para a infância. O acto de desenhar envolve o desenvolvimento de capacidades cognitivas, relacionadas com a percepção espacial, e estabelece estruturas conceptuais que promovem a comunicação e o questionamento de ideias, ajudando à expressão do pensamento. Para chegar aos produtos finais desta pesquisa, é necessário passar por um processo de experimentação e questionamento de ideias que é formalizado essencialmente através de esboços. Os esboços estão ligados às fases mais criativas do processo e conduzem a uma rápida reinterpretção de significados bem como à emergência de novas e inesperadas formas. Entendendo-se a experimentação como a elaboração de ideias passíveis de se realizarem ou não, nas fases subsequentes de resposta a necessidades concretas (ELIAS, VASCONCELOS, 2006), todos os estudos preliminares, esboços iniciais e storyboards feitos para exploração, manipulação e organização de ideias, terão como suporte o desenho dentro do campo da experimentação.

A experimentação, feita através do desenho por meio de diferentes tecnologias, demonstra ser uma ferramenta importante para incrementar a flexibilidade, a

originalidade e a fluência de ideias, principalmente na fase de criação do álbum ilustrado infantil. Fazendo uma analogia com o que se passa num projeto de Arquitetura Paisagista ou num projeto de Design onde o processo criativo sai enriquecido quando beneficia da ligação de experiências e saberes vindos de outras áreas do conhecimento, neste projeto interdisciplinar, o desenho irá refletir a apropriação dos conhecimentos vindos de várias disciplinas dando origem a um produto final transdisciplinar, tanto nas ilustrações científicas como nas ilustrações infantis. O desenho, na produção das artes finais, materializa uma unidade mais complexa de conhecimento sendo o elemento organizador e integrador dos conhecimentos envolvidos.

A interdisciplinaridade no desenvolvimento deste projeto, que está associada ao método de pesquisa, implica uma interação da Bioquímica, Biologia Molecular, Botânica, Ciências Médicas, Engenharia Alimentar e Psicologia do Desenvolvimento da Criança com o Desenho. Esta interação promove a comunicação de ideias e a integração mútua de conceitos, de conhecimentos, de palavras específicas que rotulam esses conhecimentos, e métodos de trabalho. Por isso esta abordagem que envolve o relacionamento intencional de várias disciplinas e visa alcançar uma maior abrangência do conhecimento (SOMMERMAN, 2015) materializada numa produção transdisciplinar.

O pintor Alexandre Grave considera que “se desenhar é uma forma de pensar, a sua prática constitui um enriquecimento pessoal, uma ferramenta com potencialidades infinitas, uma arte de expressão completa.” (GRAVE, 2014). No acto de desenhar desenvolvemos estruturas concetuais que nos permitem fazer analogias, seja qual for o meio utilizado. A reflexão desta pesquisa pretende incidir sobre o essencial do processo de criação que é a própria conceção, ou seja, sobre o desenvolvimento de todo o processo e dos instrumentos utilizados. Reflete-se sobre o desenho como processo projectual, sobre a sua influência na expressão da criatividade e no desenvolvimento da inteligência visual (HOFFMAN, 1997).

Agradecimentos

Agradeço ao Professor António Pedro Marques, ao Professor Ricardo Boavida Ferreira e ao Professor Pedro Salgado, pela disponibilidade de reunir, para partilha de informações relevantes para o artigo, sem os quais seria impossível ter iniciado este projeto de investigação.

Agradeço também ao Professor Américo Marcelino que me incentivou a escrever o artigo e ao Professor Alexandre Grave, pela partilha de uma parte de texto elaborado em 2014, para uma exposição dos alunos do Curso de Desenho da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, GEMMA (2017). *Drawing as a Way of Knowing in Art and Science*. Bristol: Intellect.

AZEVEDO, C. I. M. (2007). *Imagens para a Infância, Processos construtivos da ilustração do livro infantil em Portugal*. Dissertação de mestrado em Educação Artística, FBAUL.

ARNHEIM, R. (1989). *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

BAIÃO, A. P. (2011). *Experiências de leitura da narrativa gráfica: o papel do designer na criação de livros sem texto*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística. Lisboa: FBAUL.

BARTHE, ROLAND (1990). *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre o cinema, teatro e musica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BETTELHEIM, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: CRÍTICA (Grijalbo Mondadori).

BRISCOE, M. H. (2013). *Preparing Scientific Illustrations: A Guide to Better Posters, Presentations, and Publications*, 2.^a Edição. New York: Springer.

CAEIRO, S. (2018) *Do registo do natural à ilustração para a infância*. Dissertação de Mestrado em Desenho. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

CASTRO, E. (2005). *Literatura infantil e ilustração: imagens que falam*. Dissertação de Mestrado em Educação. Braga: Universidade do Minho.

CBE Scientific Illustration Committee. (1988). *Illustrating Science – Standards for Publication*. Bethesda, Maryland: Council of Biology Editors.

COSTA, M. J. R. (1994). *O artista na sala de aula: Outras perspectivas para a educação Artística*. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro / Tese de doutorado- Março.

EDWARDS, B. (2001). *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. New York: HarperCollins Publishers.

ERIKSON, E.H. (1976): *Infância e sociedade* (2^a ed.). (G. Amado, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

- FISKE, JOHN (1990). *Introduction to communication studies* (2ª edição). London: Routledge
- FORD, B. J. (1992). *Images of Science: A History of Scientific Illustration*. London: The British Library.
- GRAVE, A. (2014). *Texto da Exposição dos alunos do Curso de Desenho da S. N. B. A.*
- GEE, J. P. (2000). *The New Literacy Studies: from “Socially situated” to the work of the Social*. London: Routledge.
- GOLDFINGER, E. (2004). *Animal Anatomy for Artists – The Elements of Form*. Oxford: Oxford University Press.
- GOODMAN, N. (2006)– *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva – Publicações Lda.
- GOMBRICH, E. (1999). *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon.
- GOMES, D. F. (2015). *A permanente necessidade de valorização da Arte e da Criatividade na Escola*. Rio de Janeiro: Univeridade Federal do Rio de Janeiro.
- HAECKEL, E. (1998). *Art Forms in Nature*. New York e London: Prestel Publishing.
- HINE, CHRISTINE (2015). *Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday*. London: Bloomsbury
- HODGES, E. R. S. (Editora) (2003). *The Guild Handbook of Scientific Illustration, 2.^a Edição*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- HOFFMAN, D. (1997). *Inteligência Visual. Como criamos o que vemos*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- JASTRZEBSKI, Z. T. (1985). *Scientific Illustration – A Guide for the Beginning Artist*. New Jersey: Prentice-Hall International.
- LEE, J. B. & MANDELBAUM, M. (1999). *Seeing is Believing – 700 Years of Scientific and Medical Illustration*. New York: The New York Public Library.
- LIMA DE FEITAS, MORIN, E., NICOLESCU, B. (1994). *Carta da Transdisciplinaridade (Adotada no Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade – Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 novembro, 1994)*. Comitê de redação: Lima de Freitas, Edgar Morin, Basarab Nicolescu.
- LINDEN, S. V. der. (2011). *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo, Cosac Naify.

MALE, A. (2007). *Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

MUNARI, B. (2007). *Fantasia*. Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA

MUNARI, B. (1978). *A arte como ofício*. Lisboa: Editorial Presença.

OLIN, L. (1985) *Place: Memory, Poetry and Drawing*. In *Places, a Quarterly Journal of Environmental Design*, Vol 2, nº 3, pp 33/44.

OLIVEIRA, R. D. (2009). *A arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro, Brasil: Secretaria de Educação à Distância, Ministério da Educação.

PADILLA, RAMÓN DÍAZ (2007). *El Dibujo del Natural*. Madrid:Ediciones Akal.

PIAGET, J. (1964). *La Formation du Sembole chez l'enfant imitation, Jeu et Rêve, image et Représentation*. Suíça:Editions Delachaux et Niestlé, Neuchâtel.

PIO ABREU, J. L. (2013) *Afetos, Emoções e Conceitos Aparentados*. *Revista Psilogos*, Vol.11. Nº1. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/psilogos consultado a 2/12/2018>

RIBEIRO, M. S. D. (2013) *Desenho científico e desenho para a infância, duas linguagens distintas, uma base comum: contributo para a divulgação do conhecimento científico*. Dissertação de Mestrado em Desenho. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

SOMMERMAN, A. (2005). *Inter ou transdisciplinaridade? Da fragmanentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes*. São Paulo: CETRANS.

SOUSA, C. S. A. F. (2012). *Do desenho à ilustração infantil*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

SOTTO-MAYOR, G. (2008) *Num simples virar de página: ilustração infantil como forma de acesso à narrativa*. Dissertação de Mestrado. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

WOOD, P. (1994). *Scientific Illustration: A Guide to Biological, Zoological, and Medical Rendering Techniques, Design, Printing, and Display*, 2.^a Edição. New York: John Wiley & Sons.

WOOD, PHYLLIS (1982).*Scientific Illustration*. New York:Van Nostran Reinhold.

GUERREIRO, J. P. M. (2016). *Deflamin bioactivities - A novel inhibitory protein of MMP-9 from Lupinus albus* (Tese de Mestrado em Bioquímica para a Saúde). Faculdade de Ciências: Universidade Nova de Lisboa Médicas.

VASCONCELOS, M. C. & ELIAS, H. (2006). *O "Campo Expandido" do Desenho e suas Práticas Criativas*. *Caleidoscópio, Revista de Comunicação e Cultura*. 7. 67-79.

VERRISSIMO, R. (2002) *.Desenvolvimento Psicossocial (Erik Erikson)*.Porto: Faculdade de Medicina do Porto.

VYGOTSKY, L. S. (1998). O Desenvolvimento Psicológico na Infância. São Paulo: Martins Fontes.

Therapeutic protein:

-PATENTE DE INVENÇÃO NACIONAL n.º 109645, submetida ao INPI em 2017.11.10.

-PCT International Patent Application. Filed on 30 September 2017.

Applicant: Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa

Inventors: Gusmão Lima, Ana Isabel; Mota Guerreiro, Joana Patrícia; de Seixas Boavida Ferreira, Ricardo Manuel.

O ESBOÇO E O CONTORNO NO DESENHO DE OBSERVAÇÃO

Teresa Maria Pais

Universidade de Coimbra

Resumo

O esboço e o contorno são modos de desenho de observação que implicam, por parte do executante, um comportamento perceptivo claramente diferenciado. Para compreender as vantagens de cada um no processo de aprendizagem de estudantes de Arquitetura, procedeu-se à sua comparação, tendo-se criado para o efeito dois tipos de instrumento de análise: “fichas aula” e “fichas parâmetro”. Nas primeiras, os dados recolhidos possibilitaram fazer uma leitura vertical das competências adquiridas pelos alunos em cada aula, enquanto que, nas segundas, ofereceram uma leitura transversal da aprendizagem, elucidando sobre a evolução dos alunos em cada um dos aspetos considerados. As conclusões do estudo mostraram que a prática destes modos são de extrema importância para o desenvolvimento de competências diretamente relacionadas com o controlo da percepção da forma e do espaço, fundamentais à atividade do arquiteto.

Palavras chave: esboço, desenho de contorno, desenho de observação, ensino do desenho.

Abstract

The modelled drawing and the contour drawing are observation modes involving a clearly differentiated perceptive approach on the part of the drawing performer. In order to understand the advantages of each one in the learning process of students of architecture, they have been compared here. Two types of instruments of analysis were designed: the “classroom worksheets” and the “parameter worksheets”. In the former, the data collected allowed for a vertical reading of the competences acquired by the students in the classroom environment, whereas in the latter a cross-sectional reading of the learning process emerged, thus clarifying the progress made by the students in each of the aspects considered. The conclusions have shown that the practice of these modes is of the utmost importance to the development of skills directly linked with the control of the perception of shape and space, which are key elements in the architect’s activity.

Keywords: modelled drawing, contour drawing, observational drawing, drawing teaching

Enquadramento

Segundo a Teoria dos Modos do Desenho (Vieira, 2009), num desenho de observação, a atitude assumida pelo desenhador condiciona o ato gráfico, isto é, altera a maneira como vê, o tipo de informação que considera mais importante e a forma como coordena gestos e ritmos de execução.

Na realização de um esboço, a atitude que está subjacente é a de “explorar”, que quer dizer “pesquisar, investigar; especular”, palavras que remetem para a ideia de “descoberta”. Pelo contrário, na execução de um desenho de contorno, o verbo que está implícito é o de “conter”, que denota “encerrar, possuir, incluir”, expressões que remetem para procedimentos em “liberdade condicionada”.

Exigindo por parte do desenhador atitudes tão diferenciadas, poder-se-á questionar a utilidade da prática destes modos de desenho num contexto formativo de estudantes de Arquitetura em fase inicial da aprendizagem. A experiência pedagógica como docente de desenho tem permitido constatar que se trata de dois processos que propiciam aos alunos adquirir capacidades que, embora distintas, são de extrema importância para o desenvolvimento de competências específicas diretamente relacionadas com o controlo da perceção da forma e do espaço, fundamentais à atividade do arquiteto.

Objetivos

Apona a experiência para a ideia de que há vantagens na proposição de tais exercícios. Mas... em que condições devem ser realizados? Serão adequáveis à representação do espaço? Perante condições semelhantes ao nível do motivo a representar, tempo de execução e dimensão do suporte, em qual destes modos os alunos revelam maior facilidade na compreensão e aplicação do processo? Como evolui a capacidade de domínio de cada um? Será essa evolução condicionada pelos temas ou motivos abordados?

O objetivo do estudo centrou-se na caracterização do esboço e do desenho de contorno para compreender a importância da sua prática no processo de aprendizagem do desenho de observação; identificar as reações mais comuns de alunos em fase inicial da aprendizagem aos aspetos processuais, formais e plásticos destes modos de desenho;

e encontrar tendências na forma como a relação entre enunciados e resultados se estabelece.

Metodologia

Para dar cumprimento aos objetivos delineados foi desenhada uma estratégia de investigação que abrangeu três fases.

A *primeira fase* pressupôs a definição de um plano onde se estabeleceram com pormenor todos os procedimentos, começando por definir-se o universo e a amostra a observar no estudo. Como universo consideraram-se os trabalhos produzidos nos anos letivos 2010/11 e 2011/12 por alunos de Desenho I, disciplina do primeiro ano do Mestrado Integrado em Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra – alunos, portanto, em fase inicial de aprendizagem. No que toca à amostra, dos desenhos realizados em aula naqueles anos, selecionaram-se cerca de quatrocentos. Uma parte foi feita por vinte e quatro alunos escolhidos aleatoriamente entre os que frequentavam o ano letivo 2010/11; e a outra, de igual forma, por outros tantos do ano que se seguiu. Os desenhos foram executados em oito aulas, disseminadas pelos dois anos letivos.

Em cada uma das aulas onde se realizaram desenhos para este estudo foi solicitado a cada aluno que, entre outros trabalhos, produzisse sequencialmente um esboço e um desenho de contorno do mesmo motivo, durante igual período de tempo e em formato semelhante, com vista ao desenvolvimento de um processo de análise comparativa.

Os trabalhos respeitantes a 2010/11 foram realizados no início do ano letivo. Cada par de desenhos foi produzido em aulas de duas horas, num total de cinco, não consecutivas. Cada aula foi dedicada a um motivo diferente, todos inseridos no grupo temático “objetos e figura humana”. Os motivos desenhados variaram entre mãos, sapatilhas, cadeiras, modelo vestido e auto-retrato (Figuras 1 e 2).

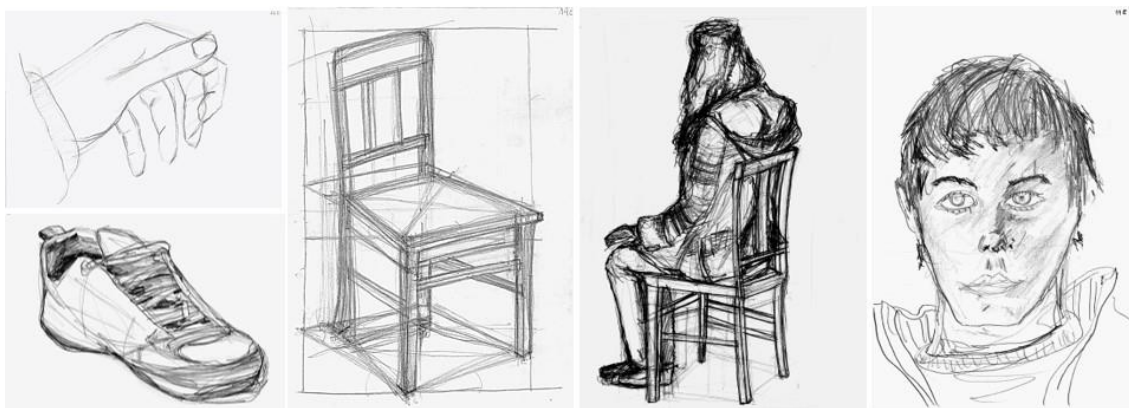


Figura 1. Exercícios de esboço realizados

no âmbito da disciplina de Desenho I (Darq_FCTUC, 2010-11): mão, sapatilha, cadeira, figura humana e auto-retrato. Arquivo da autora.

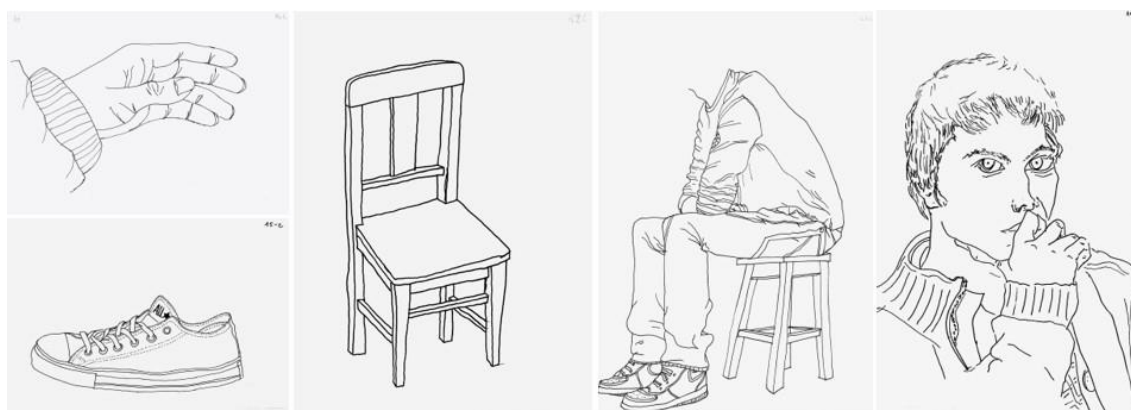


Figura 2. Exercícios de desenho de contorno

realizados no âmbito da disciplina de Desenho I (Darq_FCTUC, 2010-11): mão, sapatilha, cadeira, figura humana e auto-retrato. Arquivo da autora.

Os trabalhos referentes a 2011/12 foram executados perto do final do ano, portanto, por alunos com mais prática de desenho de observação. Cada par de desenhos foi realizado em aulas de quatro horas, num total de três, não consecutivas. À semelhança do primeiro, também neste grupo cada aula foi consignada a um motivo diferente, todos no contexto temático da representação do espaço. Assim, a primeira das três aulas decorreu num espaço público interior, a segunda num outro espaço público exterior de desenvolvimento linear e a terceira num espaço público exterior de distribuição e permanência (Figuras 3 e 4).

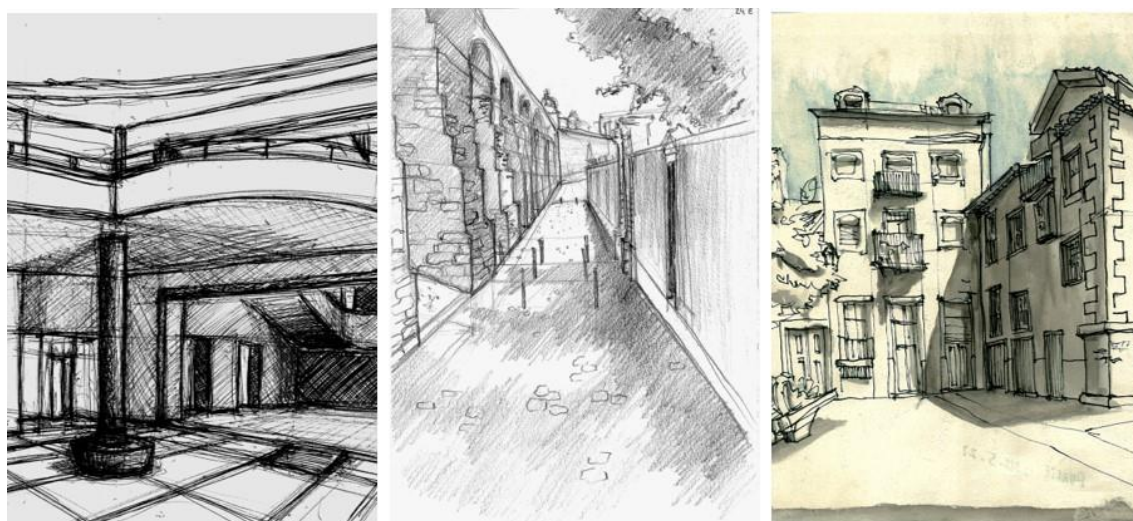


Figura 3. Exercícios de esboço realizados

no âmbito da disciplina de Desenho I (Darq_FCTUC, 2011-12): hall da Faculdade de Medicina, entrada do Jardim Botânico e Largo do Romal, Coimbra. Arquivo da autora.



Figura 4. Exercícios de desenho de contorno realizados no âmbito da disciplina de Desenho I (Darq_FCTUC, 2011-12): hall da Faculdade de Medicina, entrada do Jardim Botânico

e Largo do Romal, Coimbra. Arquivo da autora.

A primeira fase da investigação prosseguiu com a definição das “unidades de análise” ou “parâmetros de apreciação dos desenhos”, distinguindo-se os que se enquadram no domínio da produção do desenho e os ligados à consciência da representação do real. Do primeiro conjunto fazem parte a ocupação criteriosa da folha,

o domínio do modo, a capacidade de síntese ou o domínio da perspectiva. Ao segundo conjunto pertencem o domínio da escala, da forma e das proporções, o enquadramento ou a caracterização topográfica, tipológica e espacial.

O passo seguinte foi produzir instrumentos de análise dos desenhos que satisfizessem os objetivos estabelecidos no início do trabalho. Para o efeito criaram-se dois tipos de documentos com o fim de se constituírem suportes de registo, primeiro dos dados a recolher, e depois da análise desses mesmos elementos. Um dos documentos destinou-se ao assentamento de toda a informação correlacionada com os desenhos recolhidos em cada uma das aulas em que se realizaram. Designaram-se, por isso, “fichas aula”. O outro documento direcionou-se para o registo de todos os dados recolhidos com ligação a cada um dos parâmetros considerados, tendo recebido, por essa razão, a denominação de “fichas parâmetro”.

A *segunda fase* da investigação implicou a recolha, apresentação e descrição de dados. Esta parte do desenho metodológico teve como objetivo a reunião de elementos que, naturalmente, vieram a constituir o corpo de dados sobre o qual veio a incidir a análise. Os primeiros elementos recolhidos foram os relativos às “fichas aula”. Uma vez preenchidos os parâmetros de todas as fichas, seguiu-se idêntica fase nas “fichas parâmetro”. A metodologia utilizada foi sempre a mesma e consistiu, primeiramente, na fixação dos objetivos a atingir. Em geral, estes objetivos previam compreender a evolução de cada um dos parâmetros ao longo das várias “fichas aula” onde estavam incluídos e responder a questões que a respetiva especificidade fazia emergir.

A *terceira fase* da investigação compreendeu a análise dos dados recolhidos. Esta análise fundamentou-se nos gráficos que traduziram a evolução dos resultados atingidos em cada modo de desenho ao longo das “fichas aula” e na descrição desses dados que se apontaram nas respetivas “fichas parâmetro”.

Resultados e interpretação

No que se refere à relação entre alunos e modos de desenho, nomeadamente à maneira como evolui a capacidade de domínio de esboços e desenhos de contorno, a investigação permitiu concluir que a relação com o desenho de contorno não é fácil para a maior parte dos alunos. Com efeito, os gráficos construídos relativos a cada um dos

parâmetros estudados confirmam que os alunos demoram muito tempo a aplicar o processo com naturalidade.

Se isto se verifica em relação ao desenho de contorno, não é menos verdade quanto ao esboço, que apresenta características processuais opostas. Dos dois modos, o contorno é aquele em que, inicialmente, se manifestam maiores dificuldades; no entanto, é também aquele em que se verifica uma evolução mais acentuada, ainda durante o primeiro naipe de exercícios.

No cômputo geral pode dizer-se que, num e noutro, os resultados melhoram com a prática. Contudo, no esboço, a evolução é progressiva, lenta e gradual, enquanto que, no desenho de contorno, é abrupta e irregular, verificando-se que a qualidade das respostas é muitas vezes determinada pelas características do motivo ou espaço representado.

A justificação para um comportamento tão diferenciado reside nas assimetrias operativas entre os dois modos. Um esboço constrói-se do geral para o particular e evolui segundo um processo de revisão e correção gradual. É caracterizado por grande amplitude de atuação, a que corresponde variabilidade de elementos plásticos, de ritmos e densidades, originando imagens com aparências muito distintas. À abertura operativa que tipifica este modo equivale uma perceção aberta e descontraída (Almeida, 2008), à qual se associam conceitos como liberdade, amplitude, incerteza, procura, nebulosidade, dúvida, desfocagem, revisão, tato, preparação. São noções que, com muita probabilidade, são estranhas à formação que os alunos tiveram enquanto estudantes do ensino básico e secundário. É por isso que, quando são convidados a representar certo motivo no modo esboço, o que se lhes está a pedir é que atuem segundo um conjunto de procedimentos novos, complexos, “contrários à razão”, que implicam certa “indisciplina” e que, por estes motivos, demoram a compreender e a assimilar.

No modo contorno, as dificuldades são de outra ordem. Os desenhos evoluem de particular em particular, incidindo em aspetos locais do objeto percecionado, progredindo para áreas adjacentes. São feitos exclusivamente com linhas que não devem ser apagadas ou corrigidas, e por um só instrumento, “*numa gestualidade contida, tensa e constante, de ritmo contínuo*” (Vaz, 2003, p.41). Exige-se dos executantes concentração visual contínua e persistente. Assim, quando se solicita aos alunos que executem um desenho de contorno, o que se lhes exige é que o façam segundo um

conjunto de procedimentos novos e complexos, mas que, ao contrário do esboço, requerem atenção, contenção e método. Também estas não são, certamente, capacidades que se encontrem desenvolvidas na generalidade dos jovens alunos.

A prática do desenho de contorno num contexto pedagógico é relativamente recente. Segundo Betty Edwards (1999) foi introduzida por Nikolaides (1941) em “*The natural way to draw*”, onde o autor recomendava aos alunos que se imaginassem a tocar nas formas enquanto desenhavam. Este apelo de Nikolaides à coordenação entre “olho” e “mão”, como se o olhar tocasse, mostra a importância que, na época, se passou a dar à experiência particular de cada indivíduo, nomeadamente à imagem percebida da natureza. No entanto, já em 1857, John Ruskin (1991) aconselhava a realização de exercícios de contorno com a intenção de dar firmeza à mão e memorizar as formas.

Sobre a forma como evoluiu a capacidade dos alunos em dominarem esboços e desenhos de contorno, observou-se que aqueles que mostraram bom desempenho na fase anterior à introdução dos Modos do Desenho tenderam a dominar ambos com relativa facilidade ao fim de algum tempo de prática. Pelo contrário, os que tiveram mais problemas nessa fase iniciática, independentemente da maior ou menor capacidade em compreenderem e aplicarem o processo inerente ao contorno, acabaram por estabelecer maior empatia com este modo e registar evolução mais acentuada do que no esboço.

Estas observações sugerem que o desenho de contorno, sendo um processo moroso e pouco intuitivo, funciona muitas vezes como “motor de aprendizagem”, proporcionando a alunos com mais dificuldades a aquisição de competências gráficas e o desenvolvimento de capacidades perceptivas. No esboço, o domínio do modo progride lenta e gradualmente nos alunos que possuem já algumas destas aptidões ou que têm certa experiência no desenho de observação; porém, naqueles que revelam mais dificuldades, a evolução parece ser ainda mais lenta ou inexistente. O carácter indisciplinado e a complexidade operativa que tipificam este modo não facilitam a evolução destes alunos.

Os dados recolhidos mostram ainda que são poucos os aspetos em que o modo “mais bem sucedido” é o mesmo em qualquer tema. Tal acontece apenas com a capacidade de síntese, em que a vantagem é sempre do desenho de contorno, e com o domínio da perspetiva, em que é do esboço. Por isso se pode afirmar que um dos fatores

que mais influencia as respostas dos alunos se relaciona com a capacidade de assumirem e adequarem a atitude intrínseca de cada modo à especificidade de cada tema.

Comparando a quantidade de aspetos mais fáceis de controlar no modo esboço e no contorno, verifica-se que é próxima no tema dos objetos e figura humana, significando que esboços e desenhos de contorno estão vocacionados para o desenvolvimento de competências dissemelhantes, sendo ambos essenciais em fase inicial da aprendizagem, complementando-se mutuamente.

O mesmo não se pode dizer do tema espaço. Aqui, as competências são na sua maioria mais facilmente adquiridas no modo esboço, apenas uma apresenta vantagem no desenho de contorno e as restantes mostram ser tão problemáticas para um modo como para o outro. Daqui se infere que, neste tema, as capacidades que se pretende que os alunos desenvolvam são mais potenciadas pelos exercícios de esboço do que pelos do modo oposto. No entanto, a análise aos desenhos mostrou que os desenhos de contorno dedicados ao tema espacial revelam certas características que, além de serem dificilmente exploradas nos exercícios de esboço, são de extrema importância para o desenvolvimento de competências específicas diretamente relacionadas com o controlo da perceção da forma e do espaço, fundamentais à atividade do arquiteto.

Nos motivos sapatilha, cadeira, espaço interior e espaço exterior público linear, os aspetos a dominar em que o esboço apresentou vantagem foram em maior número comparativamente com os do desenho de contorno; nos motivos mão, figura humana, auto-retrato e espaço exterior público não linear, o número de desenhos de contorno com melhores resultados foi maior do que o de esboços. Conclui-se assim que cada motivo propicia o desenvolvimento de capacidades particulares ligadas ao domínio de cada modo, o que reitera a ideia de que o trabalho em aula deve contemplar o exercício nestes dois modos variando a natureza dos motivos abordados, na convicção de que cada um deles se encontra vocacionado para a compreensão e domínio ora de um, ora de outro.

Referências bibliográficas

Almeida, Paulo Freire de (2008). *Mancha Directa: desenho como perceção e expressão de valores tonais*. 2.^a versão revista e corrigida. Guimarães: [S.n.].

Edwards, Betty (1999). *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. 3.ªed. Barcelona: Ediciones Urbano.

Nicolaides, Kimon (1941). *The natural way to draw*. Boston: Houghton Mifflin Company Boston.

Ruskin, John (1991). *The elements of drawing*. Illustrated edition with notes by Bernard Dunstan London: The Herbert Press.

Vaz, Suzana (2003). *4 modos de desenho para uma percepção desenvolvida*. Psiax nº2, p. 35-43.

Vieira, Joaquim (2009). *As matérias do desenho: teorias e métodos da disciplina de Desenho I*. [em linha]. Disponível em: WWW:<URL: <http://pintovieiraensinodesenho.blogspot.pt/p/programas-da-disciplina.html>> [Consult. 2 Jan. 2019].

MODERNIDADE, TRADIÇÃO E ECLETISMO: A GEOMETRIA E OS MURAIIS PRODUZIDOS DURANTE O ESTADO-NOVO

Vinícius Queiroz Gomes³⁷

Palavras-chave: Pintura Mural, Desenho, Geometria, Composição, Estado-Novo

O presente artigo se propõe a refletir sobre as diferentes compreensões a respeito da presença da geometria na pintura mural portuguesa do século 20. A partir desse referencial, busca-se compreender a continuidade de formas de imaginário e modelos didáticos do século 19, a interação com as vanguardas modernas e a curiosidade sobre os pintores primitivos portugueses; elementos que, num sentido amplo, integram a pintura mural no período do Estado-Novo português. O artigo se desenvolverá a partir de uma avaliação da visualidade e do pensamento relacionado à concepção destes empreendimentos; nesse sentido, serão comentadas publicações de Varela Aldemira, André Lhote e Almada Negreiros. A partir destes textos e de acordo com as obras selecionadas, serão destacadas as diferentes soluções visuais desenvolvidas e os significados decorrentes dessas opções. O desenho será utilizado como recurso para análise e ferramenta para compreensão dos conceitos sobre imagem apontados.

Keywords: Mural Painting, Drawing, Geometry, Composition, Estado-novo.

This paper intends to reflect on the different understandings regarding the presence of geometry in portuguese mural painting of the 20th century. From this reference point, we seek to understand the continuity of imaginary forms and didactic models of the 19th century, the interaction with the modern vanguards and the curiosity about the primitive Portuguese painters; elements that, in a large sense, integrate mural painting in the period of the Portuguese *estadp-novo*. The article will be developed from an evaluation of the visuality and the thinking related to these projects; In this sense, publications of Varela Aldemira, André Lhote and Almada Negreiros will be commented on. From these texts and according to the works selected, the different visual solutions developed and the meanings resulting from these options will be highlighted. The drawing will be used as a resource for analysis and tool for understanding the concepts about image pointed out.

³⁷ Membro do CIEBA, doutorando em Belas Artes-Desenho na FBAUL; professor Assistente na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Introdução

A presença da geometria enquanto elemento poético, simbólico e visualmente estruturante das imagens concebidas para ambientes edificados se confunde com a história universal da pintura mural, sendo observável em exemplos tão distintos como os frescos de Piero Della Francesca, no Renascimento italiano, a milenar tradição mural do Egito antigo, ou as obras do brasileiro Cândido Portinari. Nesses exemplos, a geometria está presente de maneira mais ou menos evidente e em cada caso, está relacionada a uma raiz específica de pensamento (de natureza artística, filosófica e cultural), ligada a um determinado contexto e por fim, elaborada em cada obra de acordo com uma ordenação particular.

A produção mural portuguesa desenvolvida durante o período do Estado-novo, para além dos compromissos relacionados à propaganda ideológica, ofereceu exemplos tão variados quanto interessantes, que refletem em grande medida a riqueza de possibilidades da pintura associada a esse suporte. A avaliação deste material nos dias atuais sinaliza a existência de um ambiente criativo peculiar dentro do modernismo, onde as referências internacionais e locais se mesclaram em junções de diferentes vertentes de investigação plástica e teórica, desdobrando-se em resultados muito específicos³⁸. A reflexão relacionada a esses murais permanece registada em publicações e fragmentos de textos produzidos pelos seus autores, este artigo se baseia precisamente nessas fontes.

Nesse contexto, a tradição académica de ensino se somou aos esforços de estabelecimento de uma pedagogia oficial moderna, em parte influenciada pelas escolas internacionais de arte e design de vanguarda, assim como pelo cubismo francês da segunda geração (especialmente a partir da figura de André Lhote). A essas grandes vias de influência, somam-se especulações originais, como as de Almada Negreiros, o estudo sistemático de Dórdio Gomes sobre pintura mural, entre outros. Tais empreendimentos

³⁸ Manuela Veloso Destaca Essa troca cosmopolita desde os tempos da revista Orpheu: “o contacto do Futurismo português com o expressionismo alemão é uma evidência. Amadeo de Souza Cardoso, Robert Delaunay e Sônia Delaunay-Terk são exemplos de locomoção entre ambos os movimentos.” (VELOSO, M. 2009, p.17). Igualmente merece destaque (do ponto de vista de um internacionalismo do pensamento desenvolvido em Portugal no período), a influência da produção de Cândido Portinari nos artistas portugueses durante as décadas de 40 e 50; facto recentemente destacado em exposição no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira. João Rodrigues da Silva Couto, presidente da 6ª Secção da Junta Nacional de Educação, em parecer enviado ao ministro das obras públicas a 11 de abril de 1946, menciona Portinari como um exemplo de artista de importância Nacional, como referência ao indicar Almada Negreiros para os trabalhos na Gare marítima de Óbidos.

teóricos se equivalem em qualidade ao que estava sendo desenvolvido em projetos de diferentes artistas-pedagogos em outros países no mesmo período³⁹.

Sobressai nesse conjunto de pesquisas e publicações, uma significativa vocação didática, que em alguns casos caminhou em consonância com o ensino oficial e a realização dos murais.

O Estado-Novo e a reforma de 32 virão trazer outro alento ao ensino artístico ou, pelo menos, levaram a uma identificação entre a arte oficial do regime e aquilo que se ensinava na escola (CALADO, M.; FERRÃO, H. p. 1125).

Considerando tais aspetos, estudar a presença da geometria na pintura mural portuguesa do século 20 pode representar um índice interessante de diversidade, na medida em que, ao refletir sobre cada obra, temos a oportunidade de contemplar o seu contexto específico, viabilizado pela consideração da existência de uma genealogia complexa do pensamento que engendrou cada empreendimento. Segundo esta perspectiva, as possíveis contradições internas (do ponto de vista individual e de conjunto), passam a ser encaradas como manifestações legítimas de uma originalidade possível. Esta variante portuguesa da visualidade mural moderna, aguarda por ser reconhecida como portadora de um pensamento artisticamente relevante, para além do aspeto de cooperação com o regime do Estado-novo, paradigma que isoladamente tende a atribuir a esse conjunto um carácter unidimensional.

Considera-se que a arte moderna em Portugal, nas décadas de 30 e 40 e continuada na década de 50, foi manipulada por discursos, pela criação de prémios e pelo aumento de encomendas, que motivariam os artistas a abdicar conscientemente da sua liberdade de expressão, devido à aceitação do seu papel perante a sociedade! (CARDOSO, S. 2013, P. 21)

Desta forma, busca-se neste artigo estabelecer um painel que sinalize a variedade de conceções implicadas na realização dos murais produzidos em Portugal no período que compreende a vigência do Estado-novo. Este estudo se baseia em textos publicados por teóricos, artistas e professores, selecionados aqui por sua relevância no ambiente de pensamento, produção e avaliação dos projetos executados no período. A partir destes

³⁹ Lima de Freitas a respeito de Almada Negreiros destaca: “pioneiro como artista, na ordem internacional, com Klee, Kandinsky e Itten e alguns outros, poucos mais, sobretudo ligados ao movimento pedagógico da Bauhaus, diversamente orientados, mas, cada um à sua maneira cômicos do carácter fundamental da geometria como esteio da lógica imaginativa” (FREITAS, L. 1990, p.31).

fragmentos e de acordo com as obras selecionadas, serão destacados as diferentes soluções visuais associadas ao uso particular da geometria em cada caso e os significados decorrentes dessas opções. O desenho será utilizado como recurso para análise e ferramenta para compreensão dos conceitos sobre imagem apontados.

1 - As diferentes compreensões sobre o uso da geometria na produção artística.

As variadas significações decorrentes do uso da geometria como conteúdo artístico não permitem que se deduza uma chave de leitura ou equação comum baseada em uma gramática visual, simbólica ou mesmo algébrica. Apesar desta afirmação, autores de diferentes períodos históricos e civilizações esforçaram-se por estabelecer princípios de organização da visualidade baseados na geometria, acreditando contemplar uma ordem de caráter universal. Desta forma, definiram ou espelharam padrões estéticos, identitários, filosóficos ou esquemas normativos; a partir de inquietações visuais, intelectuais, orientações simbólicas, técnicas ou cosmológicas:

Apesar da Geometria ter se ramificado em diversas vertentes, procurando sempre as respostas mais racionais do conhecimento, nunca deixou de ser provocadora das mais variadas emoções, quer através da capacidade simbólica e poética, quer através da sua relação com o transcendente sagrado. (POMBO, J. 2016, p.14.).

Pode-se dizer que a pintura mural, ao longo dos séculos, manteve alguns fundamentos relacionados à geometria, entretanto, alternando ou adaptando ênfases em traçados e atribuições de sentido, em um processo misto de tradição, ressignificação e continuidade não-linear. Gustav Hocke, em sua obra sobre o Maneirismo (*Die Welt Als Labyrinth*, 1957), aponta para uma ressurgência cíclica de certos conteúdos ou princípios artísticos ao longo da história da arte. Neste livro, o Cubismo é estudado como uma das manifestações de natureza atemporal de caráter recorrente, seja como forma de organização do real, seja como provocação para a imaginação. Nesta obra, a imagem do Labirinto surge como referência de caráter primordial nos traçados em que os limites entre ordenação, simbolismo e imaginação se confundem⁴⁰:

Talvez possamos captar primitivas formas de expressão da humanidade em toda a sua integridade, mas sempre estaremos diante de valores plurivalentes. Neste

⁴⁰ Lima de Freitas também estuda essas correlações em *Pintar o Sete: Ensaio sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a geometria* (1990).

sentido, o homem é o maior símbolo do mundo como labirinto. (HOCKE, G. 1974, p.189.)

No presente artigo, considerar esta plurivalência de valores significa ter em conta a singularidade do pensamento de cada artista e as características de cada momento e ambiente que recebe os murais, aspetos que influenciam a natureza das obras estudadas.

Serão destacadas nas páginas a seguir quatro linhas de origem para o estudo da geometria nos murais em Portugal, baseadas em exemplos; a saber: Internacional (a influência dos escritos de André Lhote na segunda geração de pintores muralistas portugueses); Académica (a pedagogia de Varela Aldemira); Simbólica (a partir do pensamento de Almada Negreiros) e Imaginária (o mural da escola D. Luísa de Gusmão de Severo Portela Júnior). Esta orientação não tem por finalidade estabelecer vias absolutas para a leitura das obras e autores, apenas sugere um canal possível para uma primeira abordagem desse conjunto. Cada definição está associada às demais na medida em que possuem paralelos e características em comum. Consideramos aqui, o facto de os artistas mencionados pertencerem a gerações distintas⁴¹ do modernismo português, o que enfatiza, em alguns casos, o contraste de pensamento e consequentemente de produção artística.

2 - A influência internacional, a tradição académica, os conteúdos simbólicos e imaginários na geometria dos murais.

2.1. – Almada Negreiros e a Geometria Simbólica.

Almada Negreiros foi talvez o primeiro e o único nome entre os artistas modernos portugueses a utilizar a geometria como atributo de significação, cujo valor de símbolo se soma a um sentido de organização do campo visual (compreensão corrente entre os artistas do período).

A polémica sobre os célebres Painéis de São Vicente, que esteve presente de forma marcante ao longo da historiografia portuguesa do século 20, representou para Almada o início de uma investigação profunda a partir da visualidade, nas palavras do próprio artista, atrás daquilo que buscava a arte moderna depois dos impressionistas: “ir ao encontro de um cânone” (FREITAS, L. 1990, P.29).

⁴¹ De acordo com a atribuição inicialmente proposta por José Augusto França.

Sua proposição para o arranjo dos painéis em forma contínua (os painéis se encontravam agrupados em dois trípticos desde a sua redescoberta) e os estudos para organização do suposto conjunto retabular perdido, tiveram origem em experimentações sobre reproduções fotográficas (Imagem 1). Segundo o próprio artista, em entrevistas concedidas a António Valdemar, a metodologia que utilizou não foi informada por qualquer conhecimento teórico anterior (VALDEMAR, A. 2015, p.45)⁴². Essa investigação, de carácter transversal em sua produção, foi agregando referências ao longo de seu amadurecimento e influenciou as gerações seguintes de artistas portugueses que, entretanto, tinham em André Lhote e Jacques Villon (embaixadores de um cubismo amadurecido e de proposições didáticas sistemáticas), nomes internacionais para ostentar como referência⁴³.

Uma primeira observação dos desenhos de Almada Negreiros sugere que seus murais sejam fruto da reunião de elementos desenvolvidos separadamente, num processo de montagem em que o conjunto se forma a partir de um somatório de momentos e figuras, algo que é reforçado pelo eventual carácter anedótico das personagens e pequenos contextos representados. Entretanto, ao analisar a composição dessas obras, nota-se uma intencionalidade de conjunto que aparentemente contraria essa impressão inicial. Os esquemas que apresentamos na Imagem 2, feitos segundo dois murais da Gare de Alcântara mostram formas distintas de solidariedade entre o conjunto da composição e suas partes integrantes. Seguimos o princípio que Almada referiu como inicial, em sua investigação dos Painéis de São Vicente: “cobrir as linhas e encontrar qualquer coisa em que pudesse prosseguir para estudar” (VALDEMAR, A. 2015, P.87). Além disso, estendemos as direções das arestas principais das figuras até as margens do retângulo da composição, dividindo-o a partir dos pontos de intersecção.

Neste momento, ignorando o aspeto algébrico subsequente (nomeadamente a relação 9/10, desenvolvida por Almada), pudemos observar a partir da natureza das

⁴² A respeito das pesquisas sobre geometria feitas por Almada, importa referir que a sua busca, independentemente de poder ser comprovada por documentação, afirma a sua pertinência enquanto método de pesquisa propositivo e artisticamente criativo. A Tese de doutoramento de Simão Palmeirin (COSTA, S. 2016) representa um exemplo interessante desse partido de investigação, levado a cabo no campo da História da Arte.

⁴³ Sobre esse desprezo pela investigação de Almada, Varela Aldemira se refere a sua pesquisa de forma ácida; sem nomeá-lo escreve: “alguém se lembrou entre nós, ultimamente, de descobrir uma teoria geométrica aplicada às pinturas de um primitivo, colhendo pelos cabelos o dito popular: *pintar o sete* (...) e vá lá um artista, nas suas sete quintas, com toda essa matéria locucionista e equacional, aplicar geometrias ao Nuno Gonçalves e à sua estética de elasticidade incomensurável.” (ALDEMIRA, V. 1961, p xxxv)

direções visuais principais de cada mural, como a geometria se pronuncia de formas diferentes consoante o ambiente imaginário da composição. No primeiro caso estabelecendo níveis de tensão visual que culminam no tema das *varinas dividindo o peixe*.

No segundo caso (*O Milagre de D. Fuas Roupinho*), a geometria sugere um tema estrutural que remete para o aspeto transcendental da composição. As direções em curva que se repetem definem formas que - considerando a complexidade do pensamento desse artista -, não podem ser tidas como fruto de casualidade. A grande ogiva e a sugestão da figura da *Mandorla* ou *Vesica Piscis*, observada ao longo da composição, são índices de um uso alegórico, das direções compositivas.

Apesar dos murais possuírem individualidade em sua estrutura visual através do sentido simbólico evocado na relação entre as suas direções compositivas (característica apontada acima), a unidade do conjunto da Gare (7 composições ao todo) se mantém pela repetição do contraste gráfico entre grandes direções retas e curvas, as quais atuam como elemento modular comum.

2.2. – A influência internacional e a segunda geração de muralistas.

A repercussão em Portugal dos trabalhos teóricos de André Lhote merece destaque. Sua obra *Traité du Paysage* (1943), muito repercutida em Lisboa nos anos quarenta e cinquenta, aponta para o estudo de leis universais de harmonia da natureza a partir da subjetividade e da percepção do artista. Soma-se a este direcionamento, a importância do estudo das obras de arte do passado e a busca pelos seus “invariantes plásticos” (LHOTE, A. 1973, P. 68) e, especificamente sobre o tema da geometria na estrutura compositiva, a definição dos traçados reguladores.

Las leyes que rigen la organización de los elementos del cuadro son inmutables, porque están vinculadas con el mecanismo psicofisiológico del individuo, pero el modo de aplicarlas varia según la naturaleza del individuo. (LHOTE, A. 1973, p.67).⁴⁴

⁴⁴ Considerando a pesquisa de Rafael Btesche, a repercussão internacional de André Lhote como conferencista se estendeu à América latina, onde proferiu palestras e ofereceu cursos com ampla divulgação e procura entre os artistas. (BTESCHE, R. 2017).

A influência destes escritos é referida por Luís Dourdill⁴⁵, Frederico George (GEORGE, F. 1948)⁴⁶ e Varela Aldemira. A difusão académica destes princípios em Portugal estimulou a consolidação de uma pedagogia de carácter conciliatório entre tradição e modernidade, onde o pensamento composicional assume ares de *técnica*. Esse pragmatismo na visualidade é citado como uma espécie de arrefecimento de ousadia, associado à 2ª geração de pintores, em relação aos arroubos modernistas de inícios do século 20. O historiador José Augusto França chega mesmo a mencionar um “academismo modernista” da 2ª geração (2009, P. 255).

A presença da pedagogia cubista francesa se soma àquela oriunda das escolas de arte e design internacionais através da influência dos arquitetos, a partir da reforma do ensino de 1932⁴⁷. As disciplinas propostas sugerem uma proximidade tímida com os exercícios de sensibilização e o estudo das obras de arte⁴⁸, conteúdos do curso preliminar da escola Bauhaus, concebido por Johannes Itten; referência que, contudo, só viria a se firmar oficialmente na reforma do ensino de Belas Artes implementada em 1957, a partir de decreto de 1950 (GARRADAS, C. 2008, p.32).

Este internacionalismo formalista se fazia sentir nas escolas de arte mesmo a despeito dos programas oficiais⁴⁹. Frederico George⁵⁰ como Professor da Escola António Arroio, é lembrado por Manuel Rio Carvalho: “o que mais admirei em Frederico George foi a atualidade do seu ensino, no qual a estafada separação entre revivalismos e propostas modernas não tinha a menor razão de ser” (LISBOA, 1993, P. 41).

2.3. – Varela Aldemira, academia e modernismo.

Pintor, professor da Escola de Belas Artes de Lisboa, membro da SNBA e Academia Nacional de Belas Artes, teórico e vogal avaliador nomeado pela Junta nacional

⁴⁵ Fernando de Azevedo e Rui Mário Gonçalves mencionam textualmente a importância dos tratados de André Lhote e Jacques Villon para a segunda geração modernista nos textos de introdução do catálogo de uma exposição retrospectiva de Luís Dourdill. *In* (LISBOA, 2001, p.8 e p.41).

⁴⁶ *In* Ver Pelo Desenho. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1993.

⁴⁷ Sobre a reforma de 1932, em ampla crítica às novas disciplinas, Varela Aldemira cita o pintor Sousa Lopes, um dos vogais responsáveis pela reforma que, interrogado a esse respeito, responde: “nada tenho que ver com essas multiplicações, consulte os **arquitetos** Marques da Silva e Pardal Monteiro” (ALDEMIRA, V. 1962, P.210). Grifo nosso.

⁴⁸ Margarida Calado refere a influência dos pintores Nabis e Pré-Rafaelitas na reforma de 32, o que denuncia, portanto, a influência de uma pedagogia ligada ao movimento Arts and Crafts, que posteriormente viria a influenciar a própria Bauhaus. (CALADO, M. FERRÃO, H. 2013. p.1127)

⁴⁹ A implementação dessas metodologias no ensino superior de arte em Portugal se deu muito posteriormente às escolas estrangeiras.

⁵⁰ Frederico George é citado aqui por sua relação com a pintura mural e seu trabalho como professor (escola António Arroio) e arquiteto. Publicou um estudo sobre pintura a fresco onde sinaliza a necessidade de integração entre a volumetria simplificada das construções modernas e a visualidade da pintura mural de então (GEORGE, F. 1948. *In* Ver Pelo Desenho. 1993. P.205).

de Educação. Apesar de não ter sido autor de nenhuma pintura mural, sua importância está associada ao facto de ter desempenhado papel relevante no ensino das novas gerações de artistas e sobretudo, por ter atuado emitindo pareceres oficiais a respeito de projetos murais. Publicou uma série de obras dedicadas à reflexão e ao ensino de arte; nestes trabalhos buscou estabelecer critérios científicos, procurando associar aspetos da visualidade moderna à tradição académica, a partir de seus fundamentos. Seus textos são marcados por uma estética muito pessoal, onde constrói um discurso cuja voz se alterna entre a do professor e o *connoisseur*.

Crítico da reforma de 1932 no ensino de artes, seus comentários são esclarecedores a respeito do que entendia ser uma forma ideal de ensino, a despeito do que propunha a reforma (ALDEMIRA, V. 1961. P. 209). Em seu livro *A pintura na teoria e na prática* (1961), Varela lista mais de uma centena de tratados e publicações relacionadas ao conhecimento artístico; de Francisco de Holanda a Max Ernst.

Apesar de influenciado pelos escritos de André Lhote, Varela Aldemira distingue-se pedagogicamente por um esforço de continuidade entre o ensino académico português, personificado na figura do mestre Columbano, que surge de forma quase mitificada em suas publicações⁵¹. A intenção de valorizar uma *teoria artística portuguesa* fica evidente em algumas passagens:

Das três centenas de autores que escreveram sobre a arte da pintura, apenas vinte e pico são portugueses; percentagem mínima que não se compadece com a avalanche de pintores, crianças e adultos a praticar e a invadir os salões durante o ano inteiro, obrigando a esta conclusão: ou nada lhes importa a teoria e o didactismo, venham donde vierem, ou todos lêem e estudam pela cartilha do credo estrangeiro. (VARELA, A. 1961, p.151)

2.4. – A geometria poética ou imaginária: o mural da Escola D. Luísa de Gusmão, de Severo Portela Jr.

As composições em pequeno formato de Severo Portela Jr., guardadas no acervo do Museu de mesmo nome, em Almodóvar, mostram um vigor criativo que a maioria dos seus trabalhos oficiais não permite entrever.

⁵¹ A imagem 4 ilustra um exemplo didático feito por Varela Aldemira a partir de pintura do mestre Columbano.

Suas principais obras murais, assim como as de Joaquim Rebocho, estão associadas ao aspeto mais conservador das artes do regime de Oliveira Salazar. Em temática e conceção, atendeu às necessidades de representação histórica, idealização do regime e visualidade convencional relacionada a um sentido tradicionalista conveniente.

Apesar do aspeto de colaboração com o regime ser frequentemente lembrado como referência artística negativa, observamos nos seus desenhos um valor de originalidade, presente na recorrente aproximação visual entre representações de elementos de natureza distinta. Nestes desenhos, Portela Jr cria associações visuais preferencialmente a partir da simplificação geométrica dos contornos das figuras, relativizando uma distinção e hierarquia naturalista (imagem 5). Este procedimento revela um imprevisto parentesco formal com a obra e o pensamento de Fernand Léger, do ponto de vista do nivelamento ontológico que surge entre as figuras e demais representações na imagem:

(...) para mim, a figura humana, o corpo humano, não tem mais importância do que chaves ou bicicletas.... Eis o motivo porque, na evolução da minha obra, ..., a figura humana permanece voluntariamente inexpressiva" (LÉGER, 1965, p. 76).

Podemos observar este procedimento no Mural feito para a escola D. Luísa de Gusmão, em Penha de França⁵².

A continuidade visual entre as figuras, o aspeto *kitsch* e um pronunciado anti naturalismo observado nessa obra, a situa em uma linhagem clara, de obras ligadas ao imaginário, cujos parentescos formais se estendem de Bracelli⁵³ a Carlo Carrà e Giorgio De Chirico⁵⁴. Gustav Hocke afirma sobre esses últimos:

A geometrização destas bonecas pintadas (cuja origem e história devem ser estudadas) é uma maneira de relativizar tanto o mundo interior quanto o mundo exterior. (HOCKE, G. p.191).

Consideradas as devidas diferenças de temática, técnica, localização e formato, acreditamos que seria possível refletir de forma semelhante a respeito desta obra. A aproximação que surge da humanização na atitude das manequins e a simplificação dos

⁵² Deve ser considerado que esta obra surge em 1956, um momento de menor intensidade no policiamento estético do regime. Igualmente relevante é o facto de ser destinada a uma escola para a formação profissional de meninas, algo que o imaginário conservador dos avaliadores da Junta Nacional de Educação provavelmente atribuiu um menor valor estratégico, do ponto de vista ideológico

⁵³ BRACELLI Giovane Battista. (Itália, 1624-1649.)

⁵⁴ Artistas ligados à chamada pintura *Metafísica* italiana do século 20.

volumes e contornos das meninas é particularmente interessante. É mister, nesse caso, indagá-la (a obra) nas entrelinhas do programa iconográfico (sugerido ou imposto pelos vogais da Junta nacional de Educação), avançando sobre sua estranheza no sentido de identificar a contribuição original que esta visualidade pode oferecer.

Conclusão

O aspeto simbólico (e obsessivo) da geometria em Almada Negreiros, fez com que a compreensão e uso desse expediente em sua obra fosse mais do que a aplicação de esquemas a partir de divisões áureas. Almada admirou os tratados de Luca Pacioli e os escritos de Leonardo da Vinci⁵⁵, assim como Varela Aldemira, embora possuíssem visões muito distintas sobre tradição e ensino de arte.

A incompreensão a respeito da geometria na obra do autor dos frescos da Gares marítimas permanece discretamente registada em publicações, como na declaração de Ayres de Carvalho, por ocasião de uma exposição retrospectiva da obra de Frederico George:

O Almada foi um Artista feliz, não precisou de mestres para o ensinarem, porque já nasceu “ensinado”, um génio do século XX que bem sabia o que queria. Embarcou sempre em barcos veleiros seguros e de confiança, graças à “Geometria” e às “abstrações lineares” de um Picasso, e a “traçados geométricos de arquitecto” ... sem nunca o ser... Tú, meu caro Frederico George, nunca mentiste a ti mesmo, sabias para onde ias, e és arquitecto com um A grande, não deixando de ser um Pintor com um P grande também”(Carvalho, A. In LISBOA, 1993, p.18)

Por outro lado, a harmonia formal na obra de arte a partir de uma ordem natural (e psicofisiológica), com referências de carácter historicista (em Varela Aldemira e demais pintores muralistas da segunda geração moderna, como Frederico George e Luís Dourdill), difere sobremaneira do anti naturalismo lúdico no mural de Portela Júnior.

-

Destacamos que a continuidade da pesquisa sobre esses murais e artistas deve apontar para um aprofundamento do conhecimento relativo a cada peça e artista estudado. Indicamos algumas características que se encontram dispersas, ou não disponíveis na

⁵⁵ Ambos referidos na capa do seu tratado não concluído “Ver” (1948).

bibliografia atual sobre o assunto. Buscamos neste momento uma caracterização de conjunto que estabeleça afinidades e reconheça a singularidade de cada obra e artista.

Os conteúdos aqui apresentados complementam o artigo publicado a partir do evento Expressão Múltipla de 2018 (Gomes, V. 2018), onde mencionamos a geometria presente nos cortes da argamassa na pintura a fresco de Henrique Franco, a construção poética de Estrela Faria e o espaço isométrico-cubista de Luís Dourdill.

Referências Bibliográficas

- ALDEMIRA, Varela. *A Pintura na Teoria e na Prática*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1961.
- BTESHE, Rafael. Os Cursos de André Lhote no Brasil. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 26., 2017, Campinas. *Anais do 26 Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 733 - 744.
- CARDOSO, Sonia. *Pintura Mural na cidade do Porto no Estado Novo*. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Letras, História da Arte Portuguesa, Universidade do Porto, Porto, 2013.
- CALADO, M., FERRÃO, H. *Da Academia à Faculdade de Belas Artes*. In *A Universidade de Lisboa nos séculos XIX-XX*. - Lisboa, 2013. - vol. II, p. 1107-1151.
- COSTA, Simão Palmeirim. *A aquisição do espaço plástico renascentista na pintura portuguesa de c.1411 a c.1525: competências geométricas e compositivas do final da idade média ao renascimento*. 2016. 477 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Arte, Faculdade de Belas-artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.
- FRANÇA, José-augusto. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 4. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- FRANÇA, José-augusto. *História da Arte em Portugal: Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FREITAS, Lima de. *Pintar o Sete: Ensaio sobre Almada Negreiros, o pitagorismo e a geometria sagrada*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- GARRADAS, Cláudia. *A colecção de arte da Faculdade de Belas Artes da universidade do Porto génese e história de uma colecção universitária*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2008.

GOMES, Vinícius, Queiroz. *Notas sobre o desenho, perspetiva e composição, nos murais realizados em lisboa entre os anos 1930 e 1960*. Atas do Colóquio Expressão Múltipla. Lisboa, FBAUL. 2018.

HOCKE, G.R. *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. São Paulo; Perspectiva, 1986.

LÉGER, F. *As Funções da Pintura*. São Paulo: Ed. Nobel. 1989.

LHOTE, André. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidon. 1943.

LISBOA. Departamento de Cultura/Divisão de Equipamentos Culturais. Câmara Municipal de Lisboa. *Luís Dourdil: Palácio Galveias*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/bertrand Editora, 2001.

LISBOA. Pelouro da Cultura/ Divisão de Patrimônio Cultural. Câmara Municipal de Lisboa (Org.). *Ver Pelo Desenho: Frederico George*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/livros Horizonte, 1993.

POMBO, Jorge. *A Geometria Artística, Simbólica, Sagrada e Poética*. Lisboa: Ed. Chiado. 2016.

VALDEMAR, António. *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo: as entrevistas com António Valdemar*. Porto: Porto Editora, 2015.

Anexos:

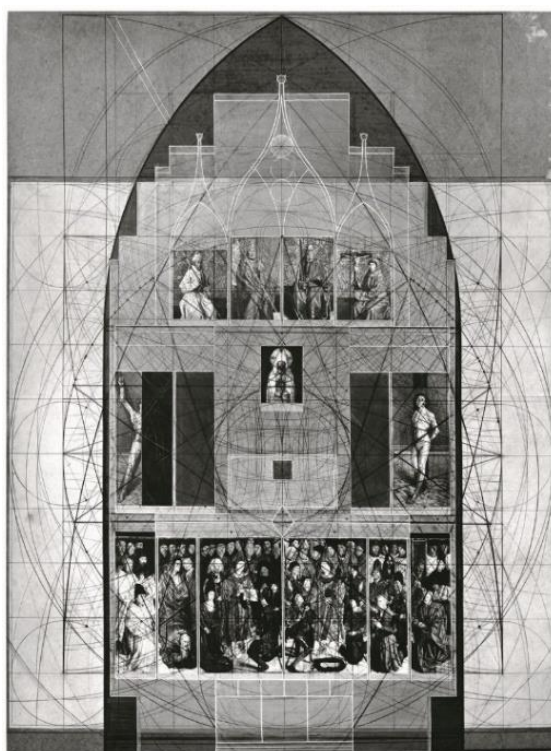


Imagem 1. Estudo de Almada Negreiros a partir dos Painéis De Nuno Gonçalves. Fotomontagem. s/d.
Fonte: <https://expresso.pt/cultura/2015-09-26-Os-paineis-segundo-Almada-Negreiros#gs.rE8m867A>. Acesso em 15/01/2019.

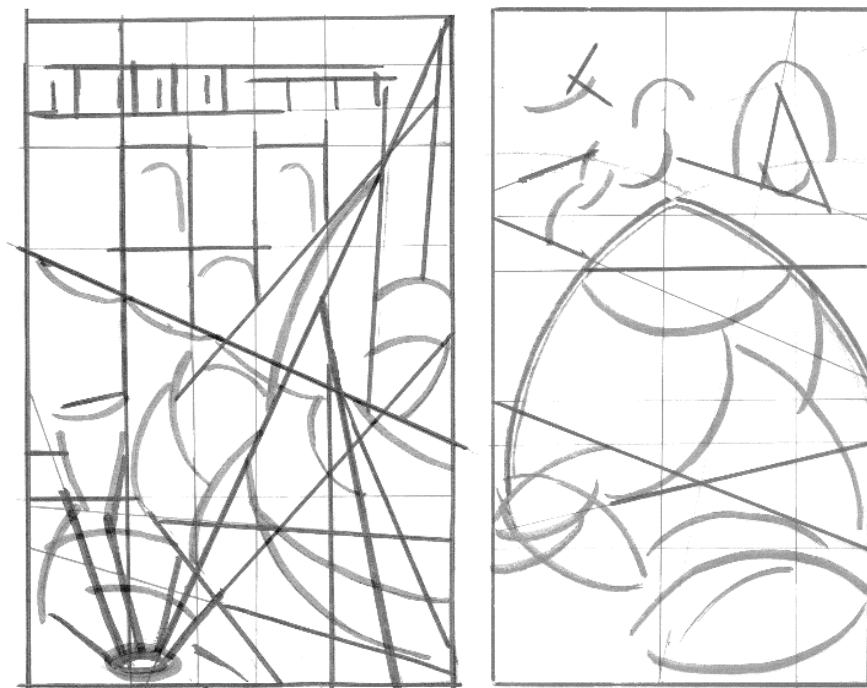


Imagem2. Esquemas gráficos a partir de dois painéis da Gare Marítima de Alcântara, de Almada Negreiros: *As Varinas dividindo o Peixe* e *O Milagre de D. Fuaç Roupinho*, de 1945.

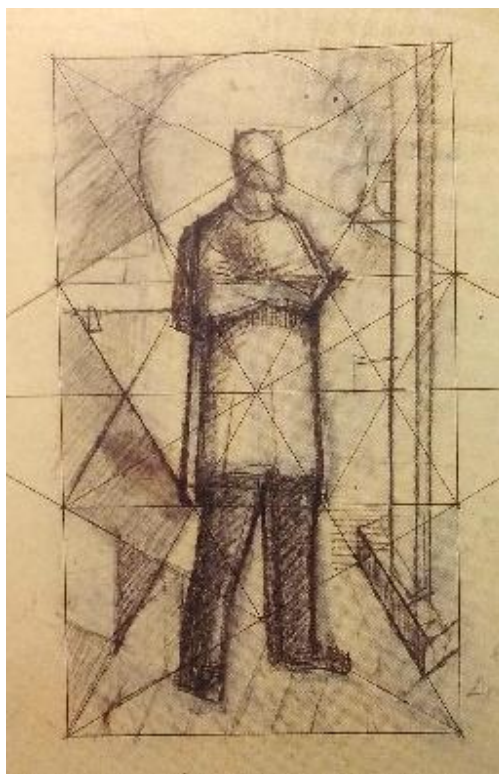


IMAGEM 3 Frederico George: esboço preparatório para o retrato do pintor António Tomás da Conceição Silva (quadro nº 6). Carvão sobre papel. s/d. Coleção Pedro George.

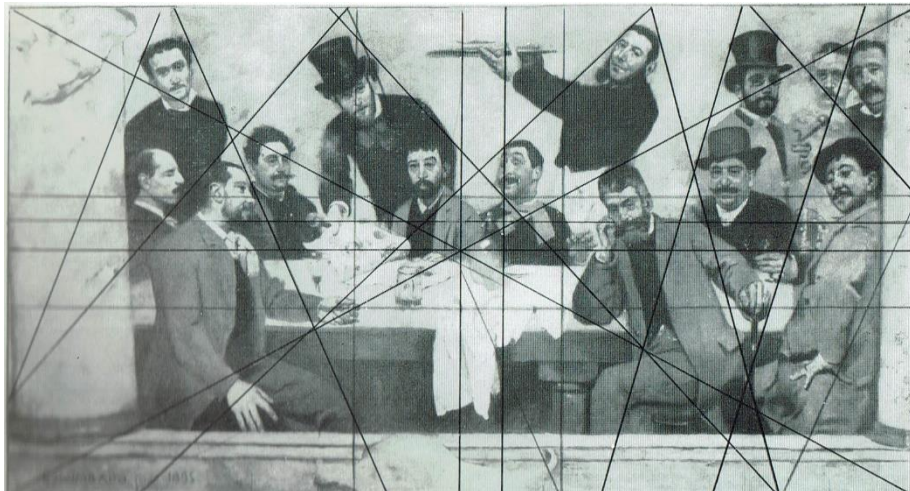


IMAGEM 4 Varela Aldemira. Intervenção a caneta sobre reprodução fotográfica de obra de Columbano. s/d. fonte (ALDEMIRA, V. 1961. P.15, 2ª parte)



Imagem 5 Portela Jr. Estudos de composição. s/d. Grafite e tinta sobre papel. Acervo do Museu Severo Portela Jr, Almodóvar. Registro do autor.

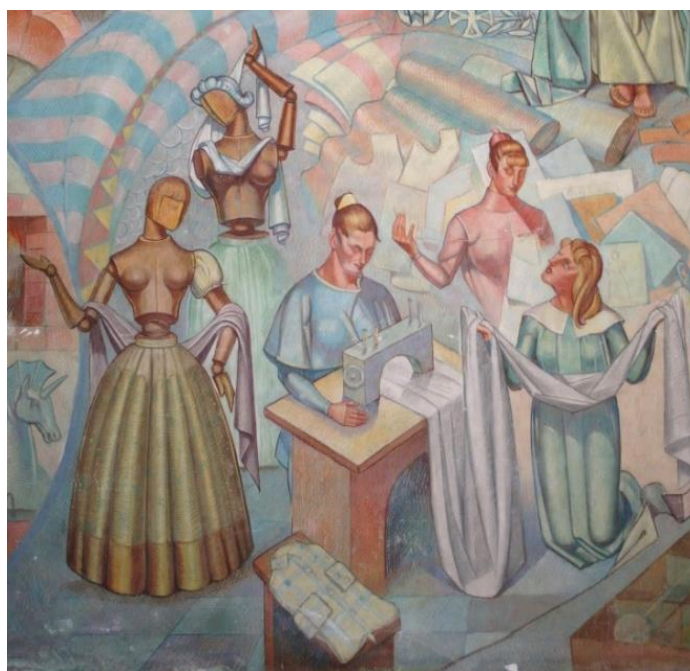


Imagem 6 Severo Portela Jr. Mural da Escola D. Luísa de Gusmão (detalhe). Técnica Mural mista. 1958. Registo fotográfico, Prof. Joaquim Caetano (FLUL).