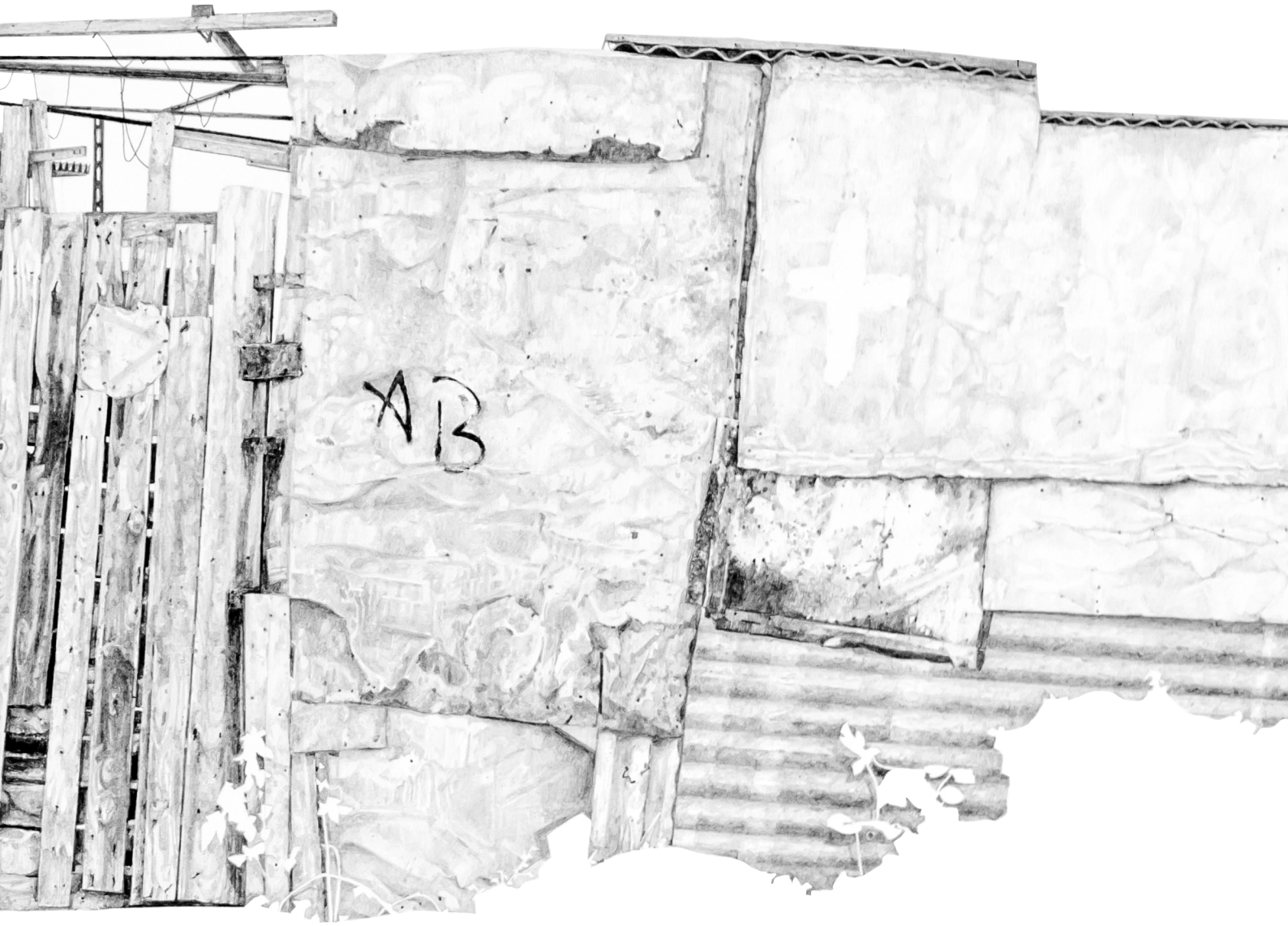


ESTUDOS E REFLEXÕES
SOBRE DESENHO
E IMAGEM

PSIAX

#3

ESTUDOS E REFLEXÕES
SOBRE DESENHO
E IMAGEM

PSIAX

#3

PSIAX
Estudos e Reflexões
sobre Desenho e Imagem

RESPONSÁVEIS EDITORIAIS
Mário Bismarck (i2ADS / FBAUP)
Miguel Duarte (Lab2PT / UMINHO)
Vítor Silva (i2ADS / FAUP)

EDIÇÃO
i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Lab2PT - Laboratório de Paisagens, Património e Território
Escola de Arquitectura da Universidade do Minho
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

DESIGN
Pedro Brochado (i2ADS / FBAUP)

DESENHO NA CAPA
Cerca, Rui Neto

ISSN
1647-8045

DEPÓSITO LEGAL
436581/18

TIRAGEM
500 exemplares

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES - Fundação para a Ciência e Tecnologia / Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade com a referência UID/EAT/4395/2016.

Este trabalho tem o apoio financeiro do Projeto Lab2PT - Laboratório de Paisagens, Património e Território - AUR/04509 com o apoio financeiro da FCT/MCTES através de fundos nacionais (PIDDAC) e o cofinanciamento do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), refª POCI-01-0145-FEDER-007528, no âmbito do novo acordo de parceria PT2020 através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI).

5
Editorial
MIGUEL BANDEIRA DUARTE

7
O que os olhos desenham
HELDER GOMES

15
Limpando o vácuo
ANTÓNIO OLAIO

25
Frequentar o desenho
LUDMILA VARGAS ALMENDRA

33
Carlos Lyster Franco
"120 anos a expor desenhos"
LUÍS LYSTER FRANCO

43
"abs-ceno" versus "obsceno":
as visibilidades do desenho
MÁRIO BISMARCK

47
Cerca
RUI NETO

55
A tenda quer-se com quem a entenda...
Processos de visibilidade do desenho na representação de espaços pop-up
FLÁVIA COSTA
PAULO LUÍS ALMEIDA

65
Fugas e Deambulações
JOANA PARADINHA
JOÃO CABELEIRA
MANUEL DOS REIS
MÓNICA FARIA
NATACHA ANTÃO
VÍTOR MARTINS

77
Lugares sem nome
CLÁUDIA AMANDI

87
Desenhar na incerteza
Da invisibilidade do processo à visibilidade do projeto nas artes plásticas
SÍLVIA SIMÕES
PAULO LUÍS ALMEIDA
J. JORGE MARQUES

95
O "livro em aberto" de Nuno Sousa.
Trans-aparecente e infra-ténue.
VÍTOR SILVA

109
OSTENTAÇÃO E OSMOSE
As regiões invisíveis do ensino do desenho
PHILIP CABAU

EDITORIAL

Visibilidade do Desenho

MIGUEL BANDEIRA DUARTE

Poucas são as atividades humanas cuja teorização apresenta uma dialética tão imbrincada entre duas manifestações, uma interna e outra externa. A ideia no desenho é tanto imagem quanto a sua organização sensorial é representação. Assim o deixou expresso Federico Zuccaro em *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607) e também hoje o podemos enunciar, do mesmo modo, neste número dedicado à Visibilidade do Desenho.

Como esperar que o momento de clareza e distinção em que se apreende o mundo, um universo ilimitado, se conforme numa vontade expressiva, geradora do ato do desenho? O desejo de tornar o desenho visível parece uma fatalidade, um escape quer à caducidade da memória quer à ansiedade dos estímulos cotidianos. O desenho é um rasgo compositivo, a expressão de uma dimensão poética cujos traços conduzem os mais atentos à inefável clareza ou emoção. Por conter a intenção e o desvelamento da ideia ele deve ser perfeito. Feito, desfeito, refeito e... apresentado!

A objetificação do desenho dialoga em permanência com a sua dimensão conceptual. A sua visibilidade levanta questões sobre a presença do autor, sobre os procedimentos e técnicas, os seus lugares e propósitos, aproximando ou distanciando o objeto relativamente à ideia. Neste sentido, não se discute apenas a relação entre o gesto e o conceito como, também, os espaços de fruição e de trabalho curatorial. Se contemporaneamente é possível verificar uma grande permeabilidade entre conceito, forma e exposição, tal deve-se ao facto de a autoria do desenho ser partilhada pelo espaço de fruição e de programação que constitui as suas próprias estratégias de visibilidade. Porém, é necessário desenhar para que o desenho se torne visível. No ato do desenho, o tempo revela o que está escondido, e entrelaça-se desta maneira na produção de matéria à qual se vota a curiosidade, para vir a encetar novos sentidos e sentires, simultaneamente heurísticos e projetivos.

O gesto do desenho cria espaço, visibilidade e inaugura a dimensão de partilha da sua ideia. O desenhador transfere para a fruição o fenómeno da experiência do desenho. As marcas, as figuras, as representações gráficas, dadas a uma hermenêutica, permitem um entendimento relativo à experiência de todos os que com elas se relacionam. Mas é neste particular que urge a criação de formas alternativas de relação com o desenho. Neste âmbito, a escrita é uma forma privilegiada dado que contém processos que permitem reconsiderar a experiência visual e/ou estética, ampliando o conhecimento sobre o desenho.

Neste contexto reunimos doze reflexões sobre a visibilidade do desenho. Helder Gomes abre a publicação mostrando como a construção da perceção visual se realiza através da interação de diferentes planos da experiência cultural. O desenho é apresentado como o objeto de uma experiência do mundo que é oriunda da construção poética e literária. No artigo de António Olaio, o desenho resulta de um processo de limpeza do vazio, revelando o potencial metafórico e especulativo inerente ao projeto e às práticas artísticas. Ludmila Almendra transporta-nos para uma reflexão sobre o desenho enquanto experiência subjacente a outras práticas artísticas. Esta detecção tanto no domínio dos processos como dos resultados permite ampliar os limites concetuais do campo

disciplinar. Sobre a memória associada ao ato expositivo, o texto de Luís Lyster Franco trata de relacionar a diversidade da documentação, catálogos, fotografias e correspondência escrita, visando traçar o percurso artístico de Carlos Lyster Franco. A partir do desenho como ato e facto, verbo e substantivo, e o seu papel na discussão sobre a natureza da sua visibilidade, Mário Bismarck discorre sobre dois modos de visualização: desenhos *abs-cenos* e *obs-cenos*. Ao apresentar um projecto gráfico, Rui Neto questiona a origem do Desenho através das noções de limite e fronteira, mediante as quais se impõe uma certa dimensão de separação e violência entre dois mundos. No texto de Flávia Costa e Paulo L. Almeida, os desenhos dialogam com estruturas arquitetónicas designadas como *pop-up*. Aqui o desenho é definido pelas qualidades da estrutura e o seu carácter efémero dialoga com um seu símile no desenho, conferindo-lhe uma visibilidade transitória e uma condição híbrida que ao ato icónico associa o gesto performativo. A proposta de Natacha Antão, Vítor Martins, Joana Paradinha, João Cabeleira, Manuel dos Reis e Mónica Faria constitui-se como uma memória descritiva da exposição realizada na Casa da Imagem em Vila Nova de Gaia. Nas páginas que se sucedem renova-se alguma da problemática da transposição do espaço físico para a relação texto/imagem impressa. Nela procura-se representar as diversas componentes e variáveis que constituem, à semelhança da exposição, a coerência e heterogeneidade de uma obra coletiva. O texto de Cláudia Amandi acompanhou criticamente a exposição de desenho de Paulo Freire de Almeida, realizada em 2017. A análise reflete o contexto, o tema abordado, os meios e materiais utilizados, as condições de observação, o registo e o processo de trabalho, bem como o paralelismo da atual produção com produção de anos anteriores. Sílvia Simões e Paulo Luís Almeida desenvolvem sobre a exposição *Desenhar na Incerteza* um vasto conjunto de questões. A problemática do valor resultante da crescente visibilidade de desenhos operativos de processo, abre um espaço de resistência a atributos convencionais que definem a produção artística e inaugura a expetativa de alteração dos paradigmas de aprendizagem nas artes plásticas. A exposição de desenhos de Nuno Sousa no espaço expositivo RiscoTudo da FAUP constituiu uma experiência que Vítor Silva se propôs a inquirir e compreender. Como tornar possível o diálogo com o passado, com o que resta da vivência e coexistência imaginária de outros tempos e lugares? Como, porquê e para quê criar essas imagens? São questões que procura elucidar dando conta dos diferentes processos de trabalho e exibição. A Visibilidade do Desenho abre-se também a uma problemática afim, colocada por Philip Cabau, e relacionada com o ensino do Desenho. Como assegurar práticas de sobrevivência que permitam resistir à mudança constante de paradigmas e, também, à velocidade de inscrição de novos critérios? Aqui, com justificada pertinência, levanta-se um conjunto de questões ontológicas sobre o desenho e a sua pedagogia filtradas por dois conceitos-chave: ostentação e osmose.

O que os olhos desenham?

HELDER GOMES

Ser-nos-á hoje virtualmente impossível imaginar (formar uma imagem) da percepção do mundo anterior à invenção da câmara fotográfica. A produção de representações mecânicas da experiência visual não condicionou apenas a experiência da imagem construída enquanto representação, transformou também a da própria realidade. Com a imagem fotográfica e o cinema, o olhar adquiriu novas possibilidades de apreender o mundo – terá perdido outras.

Do mesmo modo, ser-nos-á hoje impossível imaginar (olhar segundo outros olhos e outras perspectivas) a percepção do mundo de um olhar anterior ao desenvolvimento da perspectiva renascentista. Para o olhar esclarecido, as diferentes formas de projecção de cariz naturalista não se limitaram a transformar a imagem enquanto representação visual. Elas moldaram o próprio mundo que era aprendido: as imagens que se constroem ensinam a ver, e neste processo realizam uma transfiguração da realidade visualmente apreendida.

Recuando mais, ser-nos-á certamente impossível imaginar (contemplar aquilo que os olhos não vêem) o mundo segundo o olhar dos produtores das gravuras de Chauvet, Lascaux ou Foz Côa. Não nos faltam apenas os pressupostos mágico-míticos que estariam implicados na produção dessas imagens (embora eles nos faltem de forma inapelável): falta-nos, sobretudo, a experiência de ver o mundo a partir da ausência da sobre-exposição às imagens do olhar moderno e contemporâneo; falta-nos um olhar que configura o visual segundo gramáticas e princípios que nos são alheios.

O modo como cada contexto apreende o mundo enquanto experiência visual é sempre o resultado da configuração do olhar segundo distintas formas de organização formal e conceptual. Nunca é suficiente abrir os olhos para ver. A apreensão visual corresponde a um processo de organização do sensível que é, ao nível do ser humano, fortemente construído e culturalmente condicionado. A natureza construída da experiência visual não se refletirá somente no plano de uma apreensão subjectiva de uma realidade objectiva. Ela significa a modelação da realidade que é aprendida pelo olhar que apreende. Neste sentido, as práticas criativas de ordem visual (como as de ordem sonora, e outras, para cada campo da experiência) permitem desenvolver procedimentos de configuração e modelação da experiência do mundo. Este é, em simultâneo um trabalho de construção e de desconstrução, de revelação e de ocultamento. Aquilo que uma gramática mostra poderá ser invisível para outra, e nenhuma produz ou permite a lucidez neutra de uma suposta objectividade. Organizar o visível é sempre um trabalho de manipulação: ele corresponde ao movimento através do qual o olhar se investe das prerrogativas da mão e manipula o mundo para o adequar às suas projecções. A consciência que nomeia e transporta a experiência para o plano verbal é análoga à consciência que configura o visível enquanto mundo organizado através da experiência do olhar.

Marie-José Mondzain, em *Homo Spectactor*, estabelece uma relação directa entre os procedimentos de inscrição parietal paleolíticos e o desenvolvimento das competências de construção da experiência visual: o espectador não será a figura

impotente de um sujeito passivo, mas o lugar de cruzamento entre planos indissociáveis da acção representacional: o olhar que vê e a mão que manipula são parte de um mesmo movimento de reconfiguração do mundo e do sujeito através da representação:

> O primeiro olhar sobre o visível é obra das nossas mãos. Nada deve a um objecto cinzelado nem à natureza fluida de um meio transparente. O espectador é obra das nossas mãos.
>
> (Mondzain, 2015, p. 41)

A pertinência crítica desta relação de interacção entre a configuração do olhar e a manipulação do mundo não se esgota no plano algo gasto de uma dialéctica da acção e do conhecimento. Restringirmo-nos a esta relação seria ainda manter separado aquilo que está constitutivamente ligado e lhe é anterior: os olhos não se projectam nas mãos como próteses de um membro ausente; não se trata de pedir às mãos que suplementem a impotência do olhar. Os olhos, por eles próprios, desenham a profundidade do visível: manipulam, configuram, realizam, modelam. Aprende-se a ver como se aprende a dominar o corpo e a caminhar, aprende-se a organizar o mundo através do olhar como se aprende a estruturá-lo através das palavras.

O que em cada momento o sujeito tem por visível é condicionado e potenciado pelos quadros, estratégias e dispositivos técnicos de representação disponíveis na sua cultura e no seu contexto histórico. Caberá às formas de representação visual a reinvenção não somente de distintas formas de representação, mas também de diferentes modos de apreensão do mundo enquanto experiência humana: aquilo que os olhos veem é antecipado e prolongado por aquilo que os olhos constroem. Contra todas as pretensões ou condenações da mimesis, nenhuma imagem é um duplicado do real. Ela será, antes, a transposição para o plano de uma experiência partilhável (a representação-objecto, a imagem, a forma) de um movimento organizador do olhar. O sujeito que representa o mundo para o apreender, manipula-o para o representar, e representa-o para o poder manipular.

Um bom exemplo deste procedimento de manipulação do real através da projecção realizadora do olhar é-nos dado pelo soneto *Alegres Campos, Verdes Arvoredos*, de Luís Vaz de Camões. Nele, o olhar que apreende a paisagem organiza-a segundo uma gramática claramente devedora da arte renascentista: o olhar desenha a paisagem ao apreendê-la como naturalmente desenhada. Escreve Camões:

> Alegres campos, verdes arvoredos,
> claras e frescas águas de cristal,
> que em vós os debuxais ao natural
> discorrendo da altura dos rochedos;
>
> silvestres montes, ásperos penedos,
> compostos em concerto desigual,
> sabei que, sem licença de meu mal,
> já não podeis fazer meus olhos ledos.
>
> (...)
>
> (1595/1994, p. 208)

É conhecido o modo como a animização da natureza é parte do processo de construção de um interlocutor e corresponde a uma tradição que remonta no mínimo à poesia trovadoresca. Mas esta animização é aqui antecedida pela percepção da paisagem como resultado de um movimento de produção representacional. Se o Renascimento efectua uma consciente e fundadora recuperação da categoria platónica de *mimesis*, aquilo a que assistimos neste texto é à curiosa inversão da relação mimética: já não é a arte que imita a

natureza, mas esta que se constrói segundo as categorias e valores da representação.

Atente-se no enunciado: "claras e frescas águas de cristal, / que em vós os debuxais ao natural / discorrendo da altura dos rochedos". Está aqui indiciado o movimento através do qual as águas debuxam a paisagem. O termo *debuxar* comporta a noção de produção de uma representação visual, da modelação da experiência visual através da produção de uma organização das formas. O ideal mimético é invertido: não é o artista que copia a natureza, é esta que se desenha segundo o plano da arte. O olhar que desenha é já um olhar autónomo, que se se projecta sobre o mundo como a mão que segura o lápis sobre o papel.

A mesma ideia de construção surge nos versos seguintes: "silvestres montes, ásperos penedos, / compostos em concerto desigual". Montes e rochas articulam-se segundo uma noção de composição que é claramente coextensiva com a prática artística. A natureza organiza-se segundo regras de composição, aquelas, podemos inferir, que o Renascimento delineou para as representações visuais. Este processo de reconstrução simbólica do espaço natural sinaliza aquela que é uma condição de percepção da natureza enquanto *topos* da arte: a natureza é, quando muito, o espaço de confronto do artista consigo mesmo, lugar de projecção das construções representacionais que um dado contexto histórico e cultural lhe fornece. Olhar a natureza como ocasião de uma experiência subjectiva corresponde sempre a uma visão de mundo que é de ordem representacional.

Ao contrário do mito romântico, dificilmente a natureza é artisticamente inspiradora. O romantismo, como consequência de um movimento de sacralização da arte e da própria natureza, identifica nesta o espaço por excelência de uma relação privilegiada. Ora, o mundo natural não é, ou só muito escassamente o é, inspirador. Não se confunda tomar a natureza como tema e tê-la como fonte de "inspiração". A produção de representações é suscitada por outras representações, define-se segundo gramáticas, estilos, possibilidades abertas por aprendizagens e tradições artísticas. A natureza, no seu silêncio e na sua espessura, e ainda quando a sua organização é resultado de uma intensa acção antrópica, é uma parede opaca que mal devolve o eco das representações do passeante. Porque é disso que se trata: aquilo que a natureza possa ter de artisticamente inspirador decorre da projecção de uma experiência representacional que permite ao artista percepcionar a natureza como coisa construída.

Quaisquer que sejam as suas linguagens e os seus instrumentos, as artes são construções representacionais; são representações que se encadeiam sobre outras representações: as imagens suscitam imagens, tal como as palavras suscitam palavras, e os sons suscitam sons. Ou, assumindo o carácter sinestésico deste processo, as imagens, os sons e as palavras suscitam-se mutuamente em relações que implicam sempre a reconfiguração das gramáticas através das quais o mundo é experienciado. Produzir estas gramáticas é trabalho dos olhos como é trabalho das mãos. O olhar que desenha não é o olhar que constata e reproduz, é um olhar que constrói e manipula.

Um outro exemplo deste processo de reconfiguração da experiência visual através da construção, reconstrução ou recuperação de gramáticas de organização

da percepção visual é-nos dado, na aurora do Romantismo, pelo modo como Johann W. Goethe, na sua *Viagem a Itália*, projecta sobre a paisagem os modelos de percepção delineados a partir de gramáticas visuais de matriz clássica e renascentista. Depois de longos anos de espera e de preparação, Goethe atravessa os Alpes e depara-se com uma paisagem tão real quanto mitificada. A Itália que o poeta vê é em parte aquela que ele já viu e aquela que ele nunca verá.

Apesar de toda a viagem ser atravessada pelo sentimento da descoberta, esta é uma descoberta que se desdobra na projecção de um imaginário que o precede. O olhar que vê organiza o visível, configurando-o segundo matrizes visuais e conceptuais que são a projecção da formação prévia do observador. A vários títulos iniciática, a longa expedição, que decorre entre os anos de 1786 e 1788, situa-se num tempo em que viajar ainda é, sobretudo, descobrir. Há, no entanto, uma inultrapassável dimensão de reconhecimento nessa viagem. Cada descoberta suscita o confronto entre a coisa que é objecto de experiência directa e a sua representação prévia através da qual previamente a viu. A construção de contornos míticos que justificou a própria viagem surge como organizador do olhar que apreende o real:

> Vejo agora como os sonhos da minha juventude ganham vida: as primeiras gravuras em cobre de que me lembro (o meu pai tinha as vistas de Roma nas paredes de uma antessala), vejo-as agora em realidade, e tudo aquilo que eu já conhecia em quadros e desenhos, gravuras em cobre e em madeira, em gesso e cortiça, está agora, tudo junto, à minha frente; para onde quer que vá encontro coisas conhecidas num mundo novo; é todo como eu tinha imaginado, e é tudo novo.
>
> (Goethe, 1816/2001, p. 155)

A viagem a Itália é um momento de aprendizagem do olhar, mediado pela sua pré-configuração enquanto representação. Para um sujeito culto, a informação verbal e visual disponível é suficiente para construir uma imagem mental anterior à própria experiência. Mas só o olhar poderá, de facto, construir a realidade do apreendido como realidade. Anterior à câmara fotográfica, o próprio Goethe desenha e pinta como parte do processo de apreensão do espaço. Desenha e pinta para aprofundar o olhar e potenciar a memória. Adquire gravuras e pinturas contemporâneas que lhe permitam transportar a experiência visual de Itália para a sua pátria, no Norte. O texto, fixado décadas depois, a partir do diário da viagem e das cartas aos amigos, é testemunho de um olhar iluminista que se cruza com a sensibilidade do romantismo emergente. Na descida do Vesúvio (visita *científica*, segundo os moldes do século XVIII), o autor traduz para o plano da sensibilidade interior a experiência recolhida:

> O regresso foi acompanhado por um reconfortante e magnífico pôr de sol e uma tarde divinal; mas senti bem como um contraste tão profundo pode confundir os sentidos. O terrível na sua relação com o belo, o belo na sua relação com o terrível, ambos se eliminam e provocam um sentimento de indiferença.
>
> (Goethe, 1816/2001, pp. 44-45)

Esta indiferença, que será também o resultado da saturação da sensibilidade e de um não reconhecido cansaço físico, traduz menos o conflito enunciado entre o belo, apreensível e mensurável, e a desmesura do terrível (aquilo que a estética da época identifica como o sublime), mas a habituação da proximidade: a indiferença que nasce da convivência quotidiana como a excepção, a banalização da própria excepção.

Mas, hoje, aquilo que talvez surja como mais surpreendente é a atenção prestada por Goethe à paisagem e às práticas agrícolas. O mundo das cidades italianas que o autor percorre está incrustado numa imensidão de campos agrícolas e de paisagens que se percorrem ao ritmo lento dos passos dos animais. A paisagem não é apenas o espaço intermédio entre uma cidade e outra, entre uma maravilha da antiguidade e um palácio renascentista. A paisagem e os lugares possuem uma autonomia e uma identidade próprias. Elas marcam uma experiência do espaço que é ele próprio organizado segundo categorias do olhar que lhe são exteriores:

> Mas já a magnificência da nova paisagem que se divisa quando começamos a descer não pode ser descrita com palavras. É como um jardim com milhas e milhas de comprimento e de largura, na base de altas montanhas e rochedos escarpados que se espraia por terras planas numa ordem perfeita.
>
> (Goethe, 1816/2001, pp. 44-45)

Transversal a toda a obra é a tendência para ler a paisagem em termos de construção humana, uma construção que tem no jardim (na natureza estilizada e estetizada, na natureza desenhada que se assume representação) o termo de comparação privilegiado. A Itália que o autor percorre surge-lhe, de facto, como um jardim: um jardim cuidado ou um jardim descuidado, um jardim íntimo ou um jardim público, um jardim dominado ou um jardim em estado bruto. Mas é também, e os mais de dois séculos de distância propiciam-nos uma nitidez de perspectiva vedada ao autor, um mundo que apesar de tudo não será, a vários níveis, muito distinto do idealizado mundo clássico. O que Goethe encontra nas paisagens agrícolas italianas é a permanência de um mundo rural que ao longo dos dois séculos seguintes irá desaparecer irremediavelmente — o mundo do trabalho não mecanizado, o do uso dos animais como principal força motriz, o do ritmo arrastado das estações como primeiro critério do tempo e da transformação. Tal persistência da arcádia mitificada talvez não lhe fosse, de facto, reconhecível como tal: ainda estava demasiado próxima para ser visível.

O que se vê e o que não se vê são, assim, função de uma relação paradoxal entre a proximidade e a distância, entre o que é esperado e o que surge como surpresa, entre o que se apreende e o que nos escapa, entre o que se vê, porque, de algum modo, já se anteviu enquanto representação, e aquilo que colide e é incompatível com as representações prévias. Essas representações que enquadram o expectável são também aquelas que fornecem o quadro no interior do qual a descoberta se constrói como desconstrução da expectativa.

Na primeira década do século XX, e em plena afirmação do Modernismo, Malte, o protagonista do romance *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, atravessa Paris, num processo de aprendizagem que antecipa o projecto das *Passagens* de W. Benjamin. Escreve Rilke:

> 11 de Setembro, *rue Toullier*.
> É então aqui que as pessoas vêm viver; eu antes diria que é aqui que se morre. Hoje saí. E vi: hospitais. Vi um homem que cambaleava e caiu. Juntaram-se pessoas em volta, e isso poupou-me o resto. Vi uma mulher grávida. Arrastava-se pesadamente ao longo de um muro alto e quente a que por vezes lançava a mão apalpando, como para se certificar de que ainda lá estava. Sim, ainda lá estava. E por trás dele? Procurei no meu plano: *Maison d'Accouchement*. Bem. Partejá-la-ão — é coisa que se sabe fazer. Mais adiante, *rue Saint-Jacques*, um grande edifício com uma

> cúpula. O plano indicava: *Val-de-grace, Hôpital Militaire*.
>
> (1910/1983, p. 29)

O olhar apreende o espaço da cidade pela mediação do seu desenho: o mapa da cidade que identifica os lugares e os integra numa rede de uso e de significação. A cidade-desenho (cidade-representação) é o lugar de uma experiência do olhar que é acompanhada pela sua meta-representação: ver significa reconhecer o que nunca se viu. O olhar age pela sua própria projecção num plano que já não é o do olhar, mas que o constrói e o constitui como experiência. Aprende-se a ver, aprendendo a integrar o visível numa rede de significações:

> Aprendo a ver. Não sei porquê, tudo penetra mais fundo em mim e não pára no lugar onde até agora acabava sempre. Tenho um interior de que não sabia. Tudo lá vai dar agora. Não sei o que ali acontece. (...)
> Já disse? Aprendo a ver. Sim, estou a começar. Ainda vai mal. Mas vou aproveitar o meu tempo.
>
> (Rilke, 1910/1983, pp. 30-31)

Se o olhar que apreende a cidade é mediado pela duplicação representacional do visível, aprender a ver significará aprender a reconhecer aquilo que, de facto, não está no mapa. A lucidez do olhar será o resultado de um intenso processo de perspectivação. Aprender a ver não produzirá uma apreensão mais verdadeira, mas mais profunda, porque, precisamente, mais construída. O olhar nu veria menos e com menor profundidade do que o olhar representacionalmente condicionado: a projecção do real como correlato desfasado da representação (o mapa, o desenho ou a fotografia) vedará uma experiência verdadeira ou objectiva, mas potenciará a sua intensidade representacional. A experiência visual corresponderá à produção do desfasamento consciente e deliberado: constrói-se o mundo no processo de o apreender como coisa organizada. Reforçam-se as gramáticas no movimento de as questionar e reinventar.

No âmbito da produção literária, muitos outros exemplos poderiam ser aduzidos. Da visualidade inerente à percepção da *Metamorfose*, em Kafka, ao Estilo que, na obra *Os Passos em Volta*, Herberto Helder afirma como forma de organizar a experiência (como forma, de facto, de a tornar suportável). Nestes e noutros casos, estamos diante do reconhecimento da natureza construída da apreensão do mundo: o movimento através do qual a mão materializa no papel um olhar que perspectiva o mundo corresponde à materialização de uma relação representacional que a precedeu e da qual é parte.

O mundo é, assim, sempre apreendido no interior de sistemas de representações que em cada momento nos ensinam a ver, que nos mostram para onde dirigir o olhar, o que evitar, o que colocar num primeiro plano, o que remeter para o fundo, o que refazer, o que descartar. A consciência da natureza construída deste processo implica também a consciência da sua natureza diferida e desfasada: o olho que desenha, que enquadra, que modela as formas para as apreender, é também o olho que age através da multiplicação de instâncias de mediação: o quadro representacional que se abre para o mundo é também a marca da distância entre a percepção e o próprio mundo. Omitir este quadro, omitir os instrumentos de reconfiguração formal e conceptual do olhar (os modelos de projecção e as construções conceptuais, os conceitos e os preconceitos, os estilos, as continuidades, as rupturas) seria condenar os olhos à cegueira e o mundo à escuridão.

BIBLIOGRAFIA

Camões, L. V. de (1994). Alegres Campos, Verdes Arvoredos. In Saraiva, M. L. (Ed.), *Lírica Completa – II* (2ª ed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, (Original de 1595).

Goethe, J. W. (2001). *Viagem a Itália* (trad. João Barrento). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, (Original de 1816).

Mondzain, M.-J. (2015). *Homo Spectator*: Ver, fazer ver (trad. Luís Lima). Lisboa: Orfeu Negro.

Rilke, R. M. (1983), *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* (trad. Paulo Quintela). Porto: O Oiro do Dia, (Original de 1910).

NOTA BIOGRÁFICA

Helder Gomes Cancela é Professor Auxiliar da FBAUP, no âmbito da Estética e da Crítica de Arte. Membro colaborador do i2ADS. Ensaísta e romancista.

Obras mais recentes publicadas:

ENSAIO:

— *O Exercício da Violência: O Tempo Enquanto Arte*, Companhia das Ilhas, 2014.

— *Bénédicte Houart* (antologia crítica), Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016;

ROMANCE:

— *As Pessoas do Drama*, Relógio d'Água, 2017

Limpando o vácuo

ANTÓNIO OLAIO

Uma série de fotografias de 1985 esperou algumas décadas para que, já em meados dos anos 10 deste século, se assumisse completamente na sua condição de performance ao tomar o nome *Cleaning up the vacuum*.

A descoberta de imagens no trabalho labiríntico de ir preenchendo os espaços de memória dos primeiros anos de um percurso artístico pode ser também um processo de clarificação. Não propriamente de reinvenção, mesmo quando se acrescentam leituras nestes actos pictóricos de nomear.

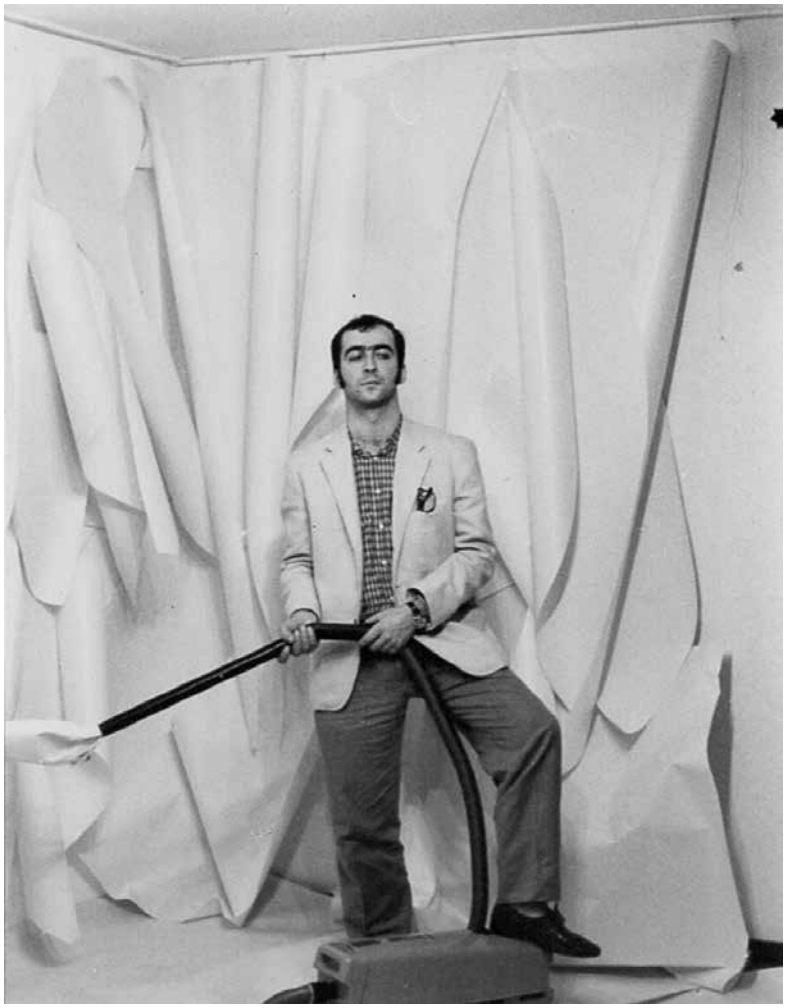


FIG. 1 *Cleaning up the vacuum*
Foto performance, imagem de uma série de 6 , António Olaio - ESBAP 1985

Foi em "nominalismo pictural" que decidi dar nome a esta série de fotografias (feitas ainda nos tempos de Escola de Belas Artes do Porto) e me permiti a possibilidade de imaginar uma performance que nunca aconteceu (FIG. 1), pelo menos enquanto acto público. Esta série de poses foram encenadas para a câmara e acabaram por nunca ter sido mostradas, antes de, em 2015, eu as ter colocado no meu site, agora sim com um título como se, só então, finalmente acontecessem.

Grandes folhas de papel pendendo na parede, brancas, vazias, mas barrocas na organicidade das suas curvas, nas formas que assumem de acordo com a natureza da sua matéria. Vazias como só o branco de uma folha de papel o pode ser. Porque este é um vazio em que se sente a ausência de coisas que acontecerão quando deixar de o ser, por isso mesmo, mais vazio que outras coisas vazias.

Vestido para a ocasião de casaco branco. Casaco de linho e lã, quente, mas branco. Casaco branco como os casacos de Verão, mas quente como os de Inverno. Empunho um aspirador não propriamente como se fosse uma arma, mas sim assumindo uma postura formal, em múltiplos sentidos. Aspirar como acto formal, mais do que acto de gerar forma, acto que é do âmbito da forma.

Limpando o vácuo, simulava aspirar aquelas folhas brancas. Vazias na sua brancura, mas ocupando espaço, o espaço da sua matéria e o espaço por onde se expandiam, na dinâmica das suas formas.

Por outro lado, aquele papel branco pendia como extensão da parede. De certa forma, se de facto o pudesse aspirar, abriria a possibilidade de aspirar a própria parede.

E, a partir daí, até poderia aspirar tudo. Pelo menos o que diria respeito a paredes... Limpeza que nos deixaria suspensos num espaço sem forma ou coordenadas. Sem as coordenadas com que as nossas paredes nos abrigam e orientam.

Limpar o vácuo surge logo com a potencialidade significante das contradições e dos absurdos. O que seria limpar o vazio? Como se limpa o vazio? Preenchendo-o? Não seria propriamente pelo seu preenchimento, porque o acto seria de limpar.

Mas como tudo em arte, o sentido começa logo pela própria enunciação, no campo de possibilidades que esta abre. E aqui se encontrará em simultâneo, mesmo em coincidência, a possibilidade de encher e esvaziar, decorrendo uma coisa da outra. O encher e o esvaziar, encontrando um no outro a respectiva substância...

Tratando-se de desenhos e tendo este título, a série de desenhos *Cleaning up the vacuum* de 2017 (FIGS. 2 - 10) anuncia esta acção de limpar enquanto acto de riscar. Sendo o vazio que se limpa, trata-se aqui de riscar, não propriamente de apagar. Mas é riscar como quem apaga. Neste caso, o vazio.

Explora-se aqui sobretudo o campo conceptual que se abre quando se coloca a possibilidade de limpar o vácuo. Como se limpa o vácuo? Enchendo-o? Mas enchendo-se, anula-se a ideia de limpar. De facto, o título destes desenhos parece devorar-se a si próprio na coexistência de sentidos que se anulariam, não fosse esta possibilidade de os enunciar assim.

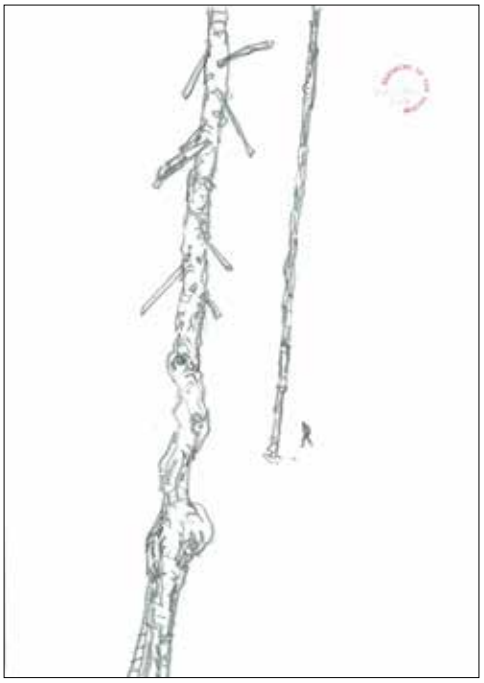


FIG. 2 - *Cleaning up the vacuum,* 126
Desenho

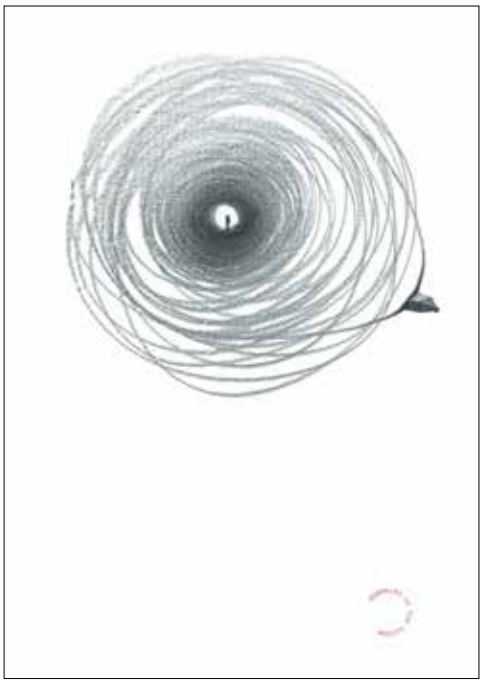


FIG. 3 - *Cleaning up the vacuum,* 144
Desenho

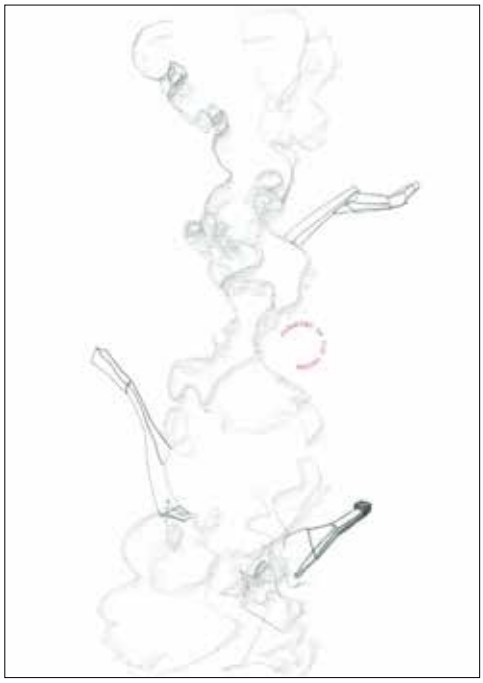


FIG. 4 - *Cleaning up the vacuum,* 104
Desenho

FIG. 6 - *Cleaning up the vacuum,* 120
Desenho

FIG. 5 - *Cleaning up the vacuum,* 117
Desenho

FIG. 7 - *Cleaning up the vacuum,* 23
Desenho

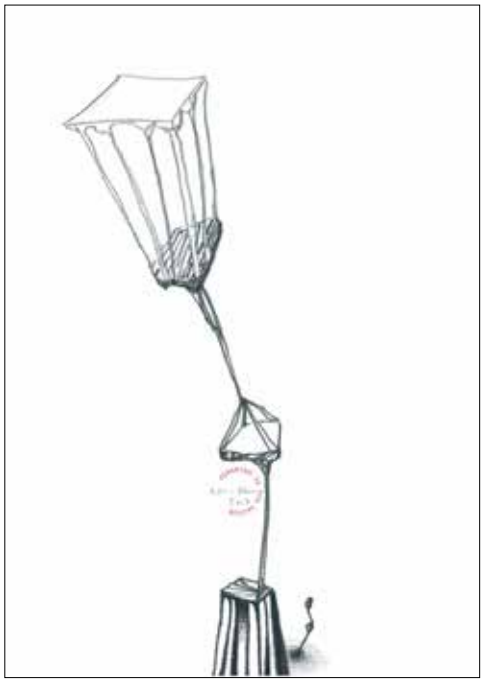


FIG. 8 - *Cleaning up the vacuum,* 132
Desenho

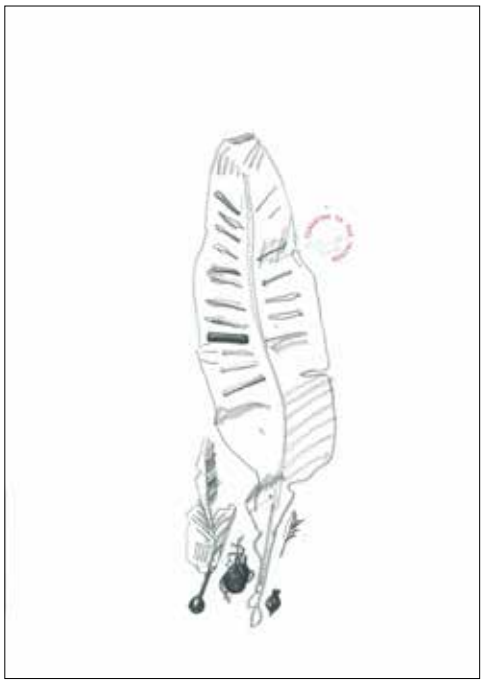


FIG. 9 - *Cleaning up the vacuum,* 133
Desenho

FIG. 10 - *Cleaning up the vacuum,* 7
Desenho

Estes são desenhos que se desenvolveriam como quaisquer desenhos, mas cuja força motriz é este objectivo de limpar o vácuo, na simultaneidade de sentidos que ocorrerão daí, antes do desenho e, sobretudo, durante o desenho. Porque é de um processo de limpeza que aqui tratamos. De um processo que, ao mesmo tempo que usufrui da sua própria condição de processo na exploração plástica da evidência dos gestos, dos percursos da mão sobre o papel, vai resolvendo a tensão entre o figurado e o acto de figurar.

E neste processo acontece frequentemente ser a própria linha que é figurada.

Desenhos conscientes das imagens que evocam, mas imagens que aqui se apresentam potencialmente em trânsito para outras formas. Desenhos que se completam para além da folha, nas relações conceptuais que estabelecem. Mas também desenhos que criam um universo próprio, nas virtudes aglutinadoras da composição.

E é a composição, como meta a resolver, que diz quando um desenho está acabado ou perdido. Para o desenho não se perder, a composição reconfigura-se constantemente no processo. Ávida de encontrar resolução está atenta a cada passo, mas sem o procurar tolher. Deseja o desafio para se renovar, para estar com a arte no seu propósito de afirmação enquanto "fazer". E fazer, claro, fazer o que ainda não foi feito. Acrescentar mais e mais coisas às coisas que são. E, na capacidade que a composição tem de gerar novas identidades, acrescentar coisas que serão, mesmo, ao ser em si, mesmo quando se poderão potencialmente relacionar com tudo o que é.

Ao enunciar o acto de desenhar como forma de limpar o vazio. Ou melhor, como forma de limpar o vácuo, a ausência de ar, é sobretudo a possibilidade de recuperação de uma respiração que aqui tratamos.

Para fazer estes desenhos fui procurando diferentes pontos de partida. Procurando, noutros lugares que não os da visualidade, o estímulo para que as formas surgissem, ou olhando em volta, no espaço onde me encontrasse. Olhando imagens em livros e revistas ou no ecrã do computador, como janelas para outros lugares, acentuado a minha condição sedentária, de uma experiência diferida do mundo. Não propriamente experiência do mundo, mas esta relação com o mundo como forma de densificar um lugar, como se aumentasse a massa de um molde em cimento sob a minha cadeira como em "A cast of the space under my chair" (1965 – 1968) do Bruce Nauman.

Na exposição em que estes desenhos foram apresentados, *Cleaning up the vacuum* era um título que abrangia um vídeo (*I'm through with love*, FIG. 11) e 6 telas (FIG. 12).

FIG. 11 - *I'm through with love*
Vídeo, 2016

Telas em que o desenho era o seu referente. O desenho, na relação com a pintura, não tinha aqui propriamente uma função subsidiária da pintura, que se situasse sobretudo no processo conceptual da pintura. O desenho era a própria

FIG. 12 - *Cleaning up the vacuum #2*
Tela

referência da pintura. Uma pintura que pensava o desenho.

Mãos com luvas brancas como aquelas que protegem as obras de arte das mãos de quem as segura. Protege as obras das mãos dos outros. Obras que saíram das mãos dos artistas, protegem-se das mãos dos outros. Luvas que têm a forma das mãos, mas que, ao contrário das mãos, procuram conservar e não fazer. Desejam que nada mais seja feito sobre aqueles objectos e sobre aquelas imagens.

Mas aqui sou eu, enquanto artista, quem calça as luvas. Em telas onde a motivação é o desenho e o seu potencial transformador, estas luvas nas minhas mãos acrescentam a ideia de preservação à transformação, tornam-nas simultâneas e compatíveis.

E aquelas mãos estão sempre no processo de calçar ou de descalçar aquelas luvas, que as colocam ou arrancam como uma segunda pele. Luvas moles, versões das mãos que as calçam, mas versões que tendem para o informe, embora nunca percam a qualidade de lembrar mãos.

No vídeo que acompanhava os desenhos e as telas, 5 *takes* de um dueto improvável, aqui tornado possível. Eu juntava a minha voz à de Marilyn Monroe cantando *I'm through with love*. Em cada take, as minhas mãos em grande plano, iam acompanhando a música riscando sobre o papel, e os desenhos de cada take encontravam diferentes formas de acompanhar a música, ou de manifestar a consciência de a terem em simultâneo. No último take, as mãos nem chegam a desenhar, mas têm sempre o desenho em potência, não desenhando mas sempre à beira de começar a fazê-lo.

Assim como ninguém acredita nela quando a Marylin canta *I'm through with love*, (porque, na sensualidade de ser Marilyn, espera-se que a Marilyn esteja sempre disponível) sabemos também que todas as formas de negação da arte sempre terão sido formas de a renovar.

É neste sentido que grande parte destes desenhos ganharam novo contexto, ou melhor, desenvolveram por outros caminhos as suas potencialidades conceptuais ao se juntarem num livro assumidamente "livro de artista" (com as implicações que este facto poderá ter na sua leitura) respondendo ao desafio da editora nova-iorquina Louffa Press (http://louffapress.net) para que criasse, numa pequena edição, um livro partindo de um artista americano.

Cedo decidi trabalhar com o desenho, até pela sua possível aproximação à escrita, sobretudo à ideia de uma manualidade da escrita. E, antes que começasse a desenhar, encontrei aqui uma possibilidade de continuar por outro rumo a vida destes desenhos.

Assim surge, em 2018, um livro com o longo título: *Recalling what came into my mind while waiting for John Cage's 4'33" to end (Cleaning up the vacuum, prelude)*.

John Cage, com os seus *4'33"* que requeriam uma orquestra para não tocar, dando sobretudo a ouvir todos e quaisquer sons que se ouvissem na sala durante aquele período, mostrava-nos o avesso da música, os sons que acontecem na periferia da música. Eventualmente sugerindo a potencialidade musical de quaisquer sons da realidade ou negando a musicalidade, ao sublinhar todos os sons que acontecem para além do musical e, mesmo, para além de qualquer discurso, para além de qualquer intencionalidade de que sejam ouvidos.

No contexto da arte, na herança do *readymade*, a atitude de Cage dilui as fronteiras entre os objectos artísticos e todos os outros, entre as coisas da arte e todas as outras.

A sua leitura do campo aberto pelo *readymade* levou-o a acreditar num lugar para a arte onde já não fizessem sentido os mecanismos do artifício tal como teriam sido entendidos antes.

Com o livro *Recalling what came into my mind while waiting for John Cage's 4'33" to end* (*Cleaning up the vacum, prelude*), coloquei desenhos no lugar dos sons que acontecem na periferia da música. Como se fossem imagens em que pensaria, mas imagens que se desenhassem a si próprias. Artifício que acontecesse enquanto se aguarda que acabem os breves minutos que duraria este acto de negação do próprio artifício. Se o John Cage quis fazer arte do avesso da arte, aqui interessou-me mais o avesso do avesso. Voltar ao que se sempre se assumiu como arte, mas depois de passar pelo seu avesso.

Aqui, o artifício em desenho, desenhar como quem pensa. Neste livro estes desenhos serão pensamentos em diferido, porque me estarei a tentar lembrar de pensamentos, (a pensar os pensamentos?), a lembrar-me do que me teria ocorrido enquanto esperava que terminassem os *4'* e *33"* de John Cage. De certa forma, limitar estes *4'33"* a um tempo de espera, ao esperar que acabem, reduzir estes *4'33"* a uma duração, seria certamente criar a possibilidade do seu esvaziamento, a possibilidade de um espaço de tempo vazio, da vacuidade como possibilidade. O que ocorre na minha mente enquanto eu espero que os *4'33"* acabem, enunciado assim, não parecerá pertencer aos *4'33"*. Será algo que acontece em paralelo, num tempo paralelo aos *4'33"*.

A fluidez e plasticidade do desenho permitem esta possibilidade de ser realidade em trânsito, os desenhos pertencendo a um fluxo de desenhos. Desenhos que acontecem depois de outros desenhos terem acontecido e que, por sua vez, depois deles outros desenhos acontecerão.

Na sua plasticidade, os desenhos podem ser então a forma de lembrar o que terá passado pela mente naqueles *4'33"*. Mas sabemos que aqueles desenhos já existiam antes da decisão de os enquadrar aqui assim. Sendo aqui simultaneamente personagens e acção numa ficção, já existiam antes dela.

Transportando em si o tempo da sua execução, em que tempo se inscreverão estes desenhos? Qual será o tempo dos desenhos? E que tempo terão aqueles *4'33"* para além da sua duração estrita?

Esta peça do John Cage toma uma porção da realidade e, aqui, enquanto concerto, toma os sons que acontecem naquele curto período. Se a encararmos como um pedaço de realidade, como relíquia da realidade, será porção da realidade que, potencialmente, poderá representá-la em absoluto.

Por outro lado, aqueles desenhos, tomados como forma de evocação do que me terá ocorrido na mente, trarão às coisas que se imaginam a condição de serem mesmo. Ser mesmo na materialidade dos desenhos.

Evidência na sua qualidade de dar a ver mas, possivelmente, miragem de um mundo noutro. Não propriamente imaginação que nos transporta para outros lugares que inventa, mas forma de consciência da densidade de uma realidade. Uma realidade

que encontra forma de se nos apresentar na aparente possibilidade de ser feita de muitas.

Todos estes desenhos foram carimbados com o título *Cleaning up the vacuum*, fixando a pertença a uma série, tornando mais perene a ligação ao contexto da sua criação.

Ao carimbá-los com este título a vermelho, sem delicadeza ou pudor, eu não deixava de ser sensível às possibilidades de escolha de um local onde o carimbo devesse ser colocado. E, sobretudo, à possibilidade do carimbo ajudar a fechar a composição, simultaneamente intrusivo, mas participante como se fosse completar o desenho com o que é estranho ao desenho.

E os carimbos participam em processos de classificação e arquivo, mesmo daquilo, cuja natureza não é a de ser passível de classificar ou arquivar. E carimbar, ao mesmo tempo que cunha e inscreve uma existência, acrescenta uma certa nota de indiferença que aproxima e dilui estes desenhos nas outras coisas que existem. As que conhecemos, mas também todas as outras, as que não carecem certamente da nossa percepção para existir.

Coimbra, 2 de Maio de 2018

NOTA BIOGRÁFICA

António Olaio, 1963, Lubango, Angola. Vive em Coimbra. Professor no curso de arquitectura e director do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Investigador do Centro de Estudos Sociais. As suas performances dos anos 80 levaram-no à música, num percurso onde a utilização de vários meios (pintura, desenho, vídeo, música) decorre duma forte relação com a performance.

Frequentar o Desenho

LUDMILA VARGAS ALMENDRA

Ao afirmar autonomia, experimentar e forçar limites conceituais, formais e materiais, o desenho vem incitando outros modos de vê-lo e compreendê-lo. As narrativas pré-moderna e moderna da arte, identificadas respectivamente com intenções miméticas e não-miméticas, mostram-se insuficientes para a sua compreensão na experiência artística contemporânea, de cuja "extensíssima fenomenologia tipológica" (Crispolti, 2002, p. 142) o desenho participa, ora se diferenciando, ora se camuflando. Há uma variada produção artística associada ao desenho, na qual é possível notar proposições e percepções diferenciadas do processo de desenhar. Elas reinterpretam o desenho como traçado na superfície, atualizando as técnicas e materiais convencionais, mas também invocam desenhos em outros procedimentos que, em cada poética ou obra, reabilitam seu sentido. Partimos do pressuposto de que ir ao encontro desse sentido seja fundamental para o debate sobre a visibilidade do desenho. O propósito desse artigo é partilhar algumas reflexões que favoreçam essa aproximação. Para tanto, adotamos uma perspectiva fenomenológica e propomos uma reflexão sobre o desenho enquanto experiência.

Algumas considerações sobre um facto relativamente remoto nos servem de ponto de partida. Trata-se da série de palestras intitulada *O que é, por que e como*, realizada pelos professores da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entre 1958 e 1959, com o objetivo de aproximar a escola do público em geral. Cada palestrante deveria esclarecer o que era a matéria que ensinava, por que fazia parte dos currículos e como era ensinada. Embora no âmbito do ensino artístico e depois de quase sete décadas, podemos traçar aproximações entre aquela iniciativa e nosso empenho, hoje, ao pensar os modos de ver o desenho.

A primeira palestra foi proferida pelo professor Abelardo Zaluar (1924-1987) sobre a matéria Desenho Artístico. Em suas palavras, é "pela evidência de sua necessidade" que se justificava a aprendizagem do desenho nos cursos. Contudo, o professor salientou a importância de conceituá-lo "em relação a si mesmo e em relação ao papel auxiliar que ele desempenha nas diferentes expressões plásticas, como elemento iniciador". Em seguida, discorreu sobre o exercício do desenho na escola, observando que sua orientação se dava, antes, exclusivamente, quanto ao papel auxiliar e de encontro às intenções da pintura e da escultura, em consonância com postulados de ensino voltados para técnicas de representação da realidade. Por outro lado, afirmou que "na atualidade, no entanto, somos obrigados a reconhecer que as exigências são outras." Salientou, então, a necessidade de se encarar o desenho não apenas como "exercício de observação da realidade", mas atentar para uma outra, "a realidade da obra", reconhecendo, além de sua ampla aplicação nas diversas linguagens, a sua autonomia como obra definitiva. Esclareceu que, ao desenhar, o artista dispõe "dos recursos intrínsecos da linha", podendo fazer uso de toda técnica aliada a diferentes materiais. Apontou, assim, antes de prosseguir explicando a adoção de "nova metodologia do ensino artístico", que sua coerência, diante desses fatores, residia em desenvolver nos alunos "o tirocínio e a sensibilidade para os problemas da criação

em seu plano mais amplo e mais completo". E ainda, iniciá-los aos problemas da arte, de modo que pudessem acompanhar "os fenômenos da criação artística do passado e de seu tempo".

A partir desse breve relato, podemos perceber que os desafios enfrentados por Zaluar não destoam daqueles vividos por nós. Tal como o professor daqueles tempos, estamos diante de outras exigências, próprias de nossa atualidade, que nos solicitam (re)conhecer o desenho, revisitar seus problemas e situar-nos frente aos desafios que isso representa, dentre eles, os da sua visibilidade ou exposição.

Ao mesmo tempo em que o desenho nos parece familiar, se suspendemos essa familiaridade e os juízos que a acompanham, surpreendemo-nos diante de um fenômeno que ainda constitui enigma para o pensamento. Ao circunscrever o desenho no campo da arte, podemos observá-lo como um lençol subterrâneo que irriga diversas experiências artísticas e que, em alguns momentos históricos, brota como um olho d'água, para correr por si, dar-se a ver, fazendo emergir certa consciência de si e de suas repercussões na sociedade.

Como exemplos, temos a emergência de uma consciência que consagra o desenho como fundamento nas artes visuais no período do Renascimento e a emergência, com a arte moderna, de uma consciência do desenho como expressão independente e autônoma. Essas tomadas de consciência, sobretudo a modernista que se exprime na palestra acima relatada, parecem relacionadas com a consciência da linha como elemento que qualifica o desenho, cujos "recursos intrínsecos", o desenhista dispõe ao desenhar, conforme nos lembrou Zaluar.

Seria a linha, o fio condutor que nos aproximaria do sentido de desenhar? Merleau-Ponty (2004) nos ajuda a compreender a manifestação da linha na consciência, ao distinguir a linha prosaica da linha latente. A linha prosaica seria aquela encarada como qualidade dos objetos, a silhueta que se apresenta nas coisas e que é revelada pelo traço do artista. Por sua vez, a linha latente não está posta como qualidade das coisas, é uma oscilação entre elas, a insinuação de um limiar que o olhar do artista não captura nem imita, mas constrói. Para o filósofo, a arte moderna contestou a linha prosaica e evidenciou a linha latente, exaltando sua consciência, mas não a inventou. Merleau-Ponty alerta que a linha prosaica sempre foi posta à prova pelos artistas de quaisquer tempos, já que eles enfrentam suas limitações a todo instante que experimentam os problemas da criação. Porém, esta consciência exaltada da latência da linha identificou-se com a pluralidade de formas de ver empreendida pela arte moderna, que acabou por reivindicar a criação de "novos materiais ou novos meios de expressão, mas que se faz, por vezes, através do reexame e reinvestimento daqueles que já existiam" (Merleau-Ponty, 2004, p. 58). Essa via aberta com a arte moderna intensificou-se no contexto artístico a partir dos anos de 1960, limiar atribuído, geralmente, à viragem para a arte contemporânea.

Certamente, o professor Zaluar não estava alheio a essas questões, quando proferiu sua palestra. Ao tentar responder a "o que é, por que e como", também se via afetado pelo desenho em suas diversas manifestações e diante do desafio de se aproximar e (re)conhecer seu sentido, tal como buscamos fazer aqui.

Para prosseguirmos, vale observar como o sentido de desenho se mostra em algumas obras cujo repertório – traçado, marcação, delineamento, ordenação, figuração – aciona problemas vividos no desenhar. Longe de esgotá-los, nossa intenção é perceber sua transitividade em poéticas diversas.

De Darel Valença (1924-2017), destacamos um desenho no qual se verifica o motivo da cidade. São desenhos de cidades inventadas, nas quais a singularidade com que o artista concilia gestualidade e imaginação acentua as possibilidades expressivas e poéticas de desenhar (FIG. 1). As tramas lineares ressoam como teceduras de pequenos mundos, com suas portas, pontes, escadas, torres e vãos, ruas e desvios. Temos a impressão de que o artista foi flagrado em suas rabiscações que imaginam a cidade grande e complexa, condensada num jogo de grafismos que imprimem ritmos, movimentos, texturas e topografias, repercutindo um dinamismo citadino. Algumas obras apresentam tamanha atividade gráfica, que esta se concentra como um enovelado denso que vai se diluindo em direção às bordas, como se fôssemos tragados para o centro. O que Darel apresenta não é a aparência da cidade, mas a intensificação de sua dinâmica, concentrada num emaranhado linear que nos convida ao passeio, ao desvendamento de um mundo. Nesses desenhos, a gênese das imagens poéticas é cúmplice do ato de desenhar. O artista imagina enquanto age, age imaginando.

Em *Für Elise* (FIG. 2), Cadu Costa (1977-) desenha música produzindo marcações com uma engrenagem de caixa de música. Dessa matriz, como um circuito do qual a música não pode escapar, é gravado seu percurso gráfico, sonoridades visuais repetidas na continuidade e descontinuidade do traçado em relevo, feito melodia visual ou impressão musical.

FIG. 1 *Sem Título,* Darel Valença .
Nanquim sobre papel, 43 x 55 cm. 1963
Coleção do artista. Fonte: Darel de Corpo inteiro, 2010 (catálogo).

FIG. 2 *Für Elise,* Cadu Costa.
Caixa de música utilizada como matriz para realização de gravura, 2006.
Fonte: Desenho em todos os sentidos, 2008 (catálogo).

No vídeo *475 Volver* (FIG. 3), de Cinthia Marcelle (1974-) uma escavadeira desenha um percurso no solo, em forma de oito, como o símbolo do infinito. Em movimentos circulares, a máquina ora escava, ora deposita a terra, reforçando o sulco e insistindo em percorrer o caminho já traçado, reabrindo-o e restaurando-o em um gesto interminável de retornar a si e que se atualiza em si mesmo.

FIG. 3 *475 Volver,* Cinthia Marcelle.
Vídeo 8'08'', Frame, 2009.
Fonte: Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=crGXVKaIdQM

Em outro vídeo, *Desenhonírico* (FIG. 4), de Leandro Furtado, são exibidas marcações que seu próprio corpo desenhou sobre o lençol, registros da movimentação do artista enquanto dormia.

FIG. 4 Leandro Furtado, *Desenhonírico.*
Vídeo 9'30'', 2009.
Fonte: Acervo da autora.

A imagem mostra a cama, em sentido longitudinal, vista do alto, com destaque para cabeceira. A câmera imóvel concentra-se no registro da presença do corpo sobre o tecido que tem a aparência modificada a cada interferência (FIG. 5). O tecido liso passa a apresentar dobras e sulcos, como vestígios das intervenções não volitivas de um corpo conduzido pelo sono e pelo sonho. Ao sublinhar essas marcas dadas pelo contato do corpo, o artista parece atentar para a potência do desenho em sua originalidade, deixá-lo se pronunciar. Uma vez que "um desenho só ocorre quando o olho revela", ao assistir a esse pronunciamento que é também aparecimento, o espectador pode reconhecê-lo naquilo que "deve vir pelo risco, ou seja, pelo traço" (Chuí & Tiburi, 2010, p. 19).

Quando se volta para a potência do desenho em sua origem como traço, em *Desenhonírico*, o artista se interessa pela sua ontologia. Em suas palavras, "pretendemos, sim, radiografar, trazer à luz (um fotografar ontológico?) a transitividade do desenho que percorre os territórios da arte, costurando percepções com reflexões" (Furtado, 2010, p. 53).

Mesmo a partir de poucos exemplos, notamos que estamos expostos à transitividade do desenho em diferentes poéticas, no contexto da diversidade de manifestações artísticas contemporâneas, da abrangência das linguagens, técnicas ou materiais. Nesse ambiente de criação propício às novidades, mas não menos importante, ao reexame dos meios pré-existentes, é possível notar proposições do ato de desenhar que o reinterpretam como traçado na superfície, mas também invocam ou reabilitam a sua consciência em outros procedimentos como objetos,

instalações, performances, vídeos. Poéticas, aparentemente díspares, aparecem lado a lado em exposições cujas curadorias as aproximam pelo desenho, considerando que sua percepção e consciência podem ser reativadas de incontáveis maneiras.

FIG. 5 *Desenhonírico,* Leandro Furtado. Frames. 2009.
Fonte: Revista Arte & Ensaios, nº 20.

Estamos diante da oportunidade de repensar o desenho, admitindo os limites das definições *a priori* e permitindo que ele se mostre. A natureza transdisciplinar do desenho, ao mesmo tempo fundadora do fato artístico não parece ser apreendida por conceitos ou fixada em definições.

Valéry, quando fala da paixão e ética de Degas com relação ao desenho, refere-se ao desenhar como "oportunidade para problemas perpétuos e precisos" (2003, p. 121). Para Degas, a disciplina requerida pelo ofício de desenhar consistia em aceder a essa oportunidade, insistir em desenhos, frequentar seus problemas. Coexistindo e mesclando-se com a extensa tipologia da arte contemporânea, os problemas proporcionados pelo desenho se perpetuam, assumindo outras aparições capazes de aproximar artistas distanciados pelo tempo através de práticas que continuam a provocar nossas reflexões. Nas palavras de Frederico Morais (1995),

> O desenho não se entrega a definições prévias, rompe com todas as hierarquias, situa-se à margem de qualquer cronologia, revela seu próprio tempo e o tempo do artista. Mais: escapa à polêmica entre o velho e o novo, entre o moderno e o contemporâneo, entre vanguarda e não-vanguarda. Navega, imperturbável, entre épocas e ismos, entre sensibilizações e conceitos.

Se uma retomada de consciência do desenho parece emergir em consonância com a consciência artística contemporânea, sem se reduzir nela, cabe voltarmos ao desenho mesmo e descrevermos como se mostra aos sentidos e à consciência. Acreditamos, então, que não é suficiente pensar sobre desenho, mas ir ao encontro da experiência fundadora que o revela como fenômeno, antecedendo formulações teóricas no campo de conhecimento artístico. Nesse sentido, uma abordagem fenomenológica do desenho parece fecunda, pois não trata de explicar o fenômeno, mas explicitá-lo.

Merleau-Ponty (1971), em sua fenomenologia, parte de Husserl, mas salienta as dificuldades do afastamento completo de nossos pressupostos, conceitos ou opiniões, dos quais nossa

visão dos fenômenos não estaria separada. Diferentes sujeitos, com pontos de vista singulares, partilham um mundo comum que se oferece como horizonte para suas experiências. Para Merleau-Ponty, estamos atados ao mundo e a certa situação histórica, sendo preciso afrouxar a trama que nos ata a esse mundo e questionar a atitude através da qual o aceitamos como algo posto. É necessário olhá-lo com estranhamento. No lugar do mundo idealizado ou naturalizado, subjetivado ou objetivado, é preciso dar lugar ao mundo percebido, onde o vínculo entre sujeito e objeto está sempre se refazendo. Esta seria a tarefa da fenomenologia:

> retornar a este mundo antes do conhecimento cujo conhecimento fala sempre, e com respeito ao qual toda determinação científica é abstrata, representativa e dependente, como a geografia com relação à paisagem onde aprendemos primeiramente o que é uma floresta, um campo, um rio.
>
> (Merleau-Ponty, 1971, p. 7)

Conforme o filósofo, o retorno ao mundo que antecede o conhecimento se dá através da ligação pré-reflexiva e originária a que chama percepção. Voltar ao mundo percebido não significa renunciar às estruturas reflexivas pelas quais o mundo cultural é representado, mas penetrar no solo que o sustenta para melhor compreendê-lo. Aceder ao mundo percebido é ter com ele a experiência de como se mostra.

Nessa perspectiva fenomenológica, as coisas podem ser compreendidas em seu aparecer e acolhê-las em seu aparecimento. A situação em que se mostram à consciência é o ponto de partida para pensá-las e a oportunidade para ressignificá-la. É assim que, para Merleau-Ponty (2004), a atividade da arte é análoga a da fenomenologia. A arte age no mundo percebido e constrói sentidos a partir dessa experiência. Nessa forma de ação reside sua capacidade criadora. Desse modo, perceber e olhar devem preceder e fundar nossas reflexões sobre o desenho artístico.

O desenho se mostra aos olhos, parece pertencer ao domínio da visualidade antes de ser apreendido pelo pensamento. Manifesta-se como experiência fundadora e, portanto, criadora. Explicitá-la em seu aparecer significa trazê-la à consciência. Trata-se de propor uma fenomenologia do desenho, ir de encontro ao modo como nos afeta.

Em certas obras artísticas, experimentamos processos desenhantes. Somos afetados por uma espécie de proceder que, em cada poética, seja no lápis sobre papel, no objeto, na instalação ou no videoarte, excita nosso olhar e solicita que a visão seja experimentada pelo desenho. A percepção do traço e a ação criadora pelo traçado parecem ser indicadores importantes dessa experiência em poéticas diversas. A linha latente é ativada pela experiência criadora e trazida ao visível sob modos de equivalência diversos, desenvolvidos no processo criativo. Vivida pelo artista, essa experiência desenhante é revivida, reativada em nós, na percepção da obra. Voltar a essa experiência mesma, deixando o desenho manifestar-se para descrevê-la e, a partir daí, pensá-la, significa reinstaurá-la na reciprocidade entre corpo e mundo, resgatando laços de intencionalidade entre sujeito e objeto. Seja o artista, sujeito que faz arte, seja o espectador, sujeito da fruição. Pensar o desenho e seus modos de visibilidade requer a frequentação do mundo percebido. O desenho, encarnado no traço, parece ser a tradução mesma dessa promiscuidade entre o corpo e o mundo.

No meio de tantas poéticas desenhantes, "o desenho manual, pessoal, ainda é o lugar do corpo como espaço próprio da experiência" (Chuí & Tiburi, 2010, p. 23). De fato, o "lápis na mão" concentra todo o corpo na experiência de ver pelo desenho. O desenho manual, consagrado pela arte, ao mesmo tempo em que a reconduz à tradição perceptiva que nos ata diretamente ao mundo, exprime o mundo da cultura, especialmente da cultura do desenho. Contudo, a arte mais recente, em sua simultaneidade e transitividade de linguagens, põe em evidência a simultaneidade e a transitividade das dimensões sensíveis que o desenho aciona. Essas variadas manifestações artísticas incitam nosso corpo a ver pelo desenho, mas também a ouvir, tatear, mover. Então, se tomarmos o corpo como lugar de atravessamentos de sentidos, ainda que no "manual" percebamos o desenho por excelência, a experiência do desenho não se encerra no feito pela mão. Se "manual" é uma metáfora da apalpação do corpo em seu contato permanente com o mundo, toda forma de desenho se faz manual, fazendo-se, sempre, o lugar do corpo como espaço próprio da experiência.

Dessa maneira, a experiência do desenho nos desafia a reinterpretá-lo, a percebê-lo transmutado em poéticas heterogêneas e, também, a interrogá-lo, conforme Frederico Morais (1995):

> O que é o desenho hoje? É tudo. Ou quase tudo. Qualquer coisa – linha, traço, rabisco, pincelada, borrão, corte recorte, dobra, ponto, retícula, signos linguísticos e matemáticos, logotipos, assinaturas, datas, dedicatórias, cartas, costura, bordado, rasgaduras, colagens, decalques, frotagens, formas carimbadas. Conquistada a duras penas sua autonomia, caminha, agora, pelo inespecífico, absorvendo qualidades e características pictóricas, escultóricas, ambientais, performáticas. É madeira, pedra, ferro, plástico, xerox, fotografia, vídeo, projeto, design. É sulco, incisão, impressão, emulsão, cor e massa. É qualquer coisa feita com não – importa que materiais, técnicas, instrumentos ou suportes. Ou como diz Carmela Gross, 'qualquer coisa entre o incerto e o resistente. O desenhista, hoje, trocou o pequeno pelo grande, as minudências pelo gesto largo e amplo, busca as margens, trabalha o vazio, ativa o branco, grita o silêncio. Pede ao espectador não mais a lupa, mas distâncias: tactilidades visuais. Vai direto ao muro, cria anamorfoses, abandonando qualquer noção de limite. O desenho é tudo.

Do ponto de vista fenomenológico, o desenho escapa às definições, mas não à percepção. A pergunta de Morais (o que é o desenho hoje?) exprime a inquietação diante da necessidade de revisitar os significados de desenho e de desenhar. Trata-se de uma questão em aberto e que está implícita em cada publicação, exposição ou curadoria dedicada à visibilidade do desenho. Qualquer modalidade ou estratégia nesse sentido deveria ser motivada por essa inquietação e não por definições prévias de desenho. Renunciar a isso pode ser um obstáculo para ver e mostrar desenhos onde menos se espera.

Desenhar é uma atividade criadora ancorada no mundo percebido. Ver e mostrar desenhos requer, então, navegar com eles, transitar com eles através de seus modos de aparecer. É necessário freqüentar o desenho para compreender como se mostra aos sentidos e à consciência, ir ao encontro da experiência fundadora que o traz à vista como fenômeno e que se atualiza na experiência de cada artista, fruidor, estudante, curador, crítico, pesquisador, enfim, cada sujeito em presença da obra artística, no seu aqui e no seu agora. É essa experiência que antecede e sustenta

reflexões, discursos e teorias que nos servem para pensá-lo. O debate sobre esse tema implica o esforço de compreender sua manifestação à consciência.

Diante de questões como "o que é, por que e como" ou "o que é o desenho hoje", não esperemos por respostas objetivas. Não se trata, porém, de desencorajar as interrogações. Ao contrário, tal como os problemas do desenho, perpétuos e precisos, esses questionamentos refletem a necessidade inesgotável de revisitar seu sentido, de freqüentar o desenho e de sermos freqüentados por ele.

BIBLIOGRAFIA

Almendra, L. V. (2013). *Experiência do desenho: um estudo sobre poéticas desenhantes e Amador Perez* (Tese de Doutorado em História e Crítica de Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Argan, G. C., & Fagiolo, M. (1992). *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.

Campos, M. (2008). *Desenho em todos os sentidos* [Catálogo]. Rio de Janeiro: SESC Rio, 17 de jul. a 3 de ago. de 2008.

Chuí, F., & Tiburi, M. (2010). *Diálogo/Desenho*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Crispolti, E. (2002). *Como estudar a arte contemporânea.* Lisboa: Editorial Estampa.

Furtado, L. (2010). O risco como poética artística. In: Cavalcanti, A., & Tavora, M. L. (Org.), *Revista Arte & Ensaios* n° 20. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ.

Merleau-Ponty, M. (1971). *Fenomenologia da percepção.* Rio de Janeiro: Freitas Bastos.

_____ (2004). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega.

Morais, F. (1995). Doze notas sobre desenho. *Jornal da Galeria de Arte Nara Roesler*, nov. 1995, n°1.

Pizoli, S., & Lins, D. V. (2010). *Darel de corpo inteiro* [Catálogo]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 22 de jun. a 1 de ago de 2010.

Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, nº 1 (1955) - nº 11 (1965).

Valéry, P. (2003). *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify.

NOTA BIOGRÁFICA

Graduada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, licenciada em Educação Artística pela Universidade Cândido Mendes (RJ), Mestre e Doutora em Artes Visuais pela UFRJ, na área de História e Teoria da Arte. Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, campus Petrópolis, Rio de Janeiro.

Carlos Lyster Franco
"120 anos a expor desenhos"

LUÍS LYSTER FRANCO

INTRODUÇÃO

Pintor, escritor, jornalista e professor, Carlos Augusto Lyster Franco nasceu em Belém (Lisboa) a 5 de Outubro de 1879 e faleceu em Faro, com 79 anos de idade, a 16 de Março de 1959. Após ter completado a instrução primária, e com apenas 13 anos, inscreveu-se em 1892 como aluno voluntário no "Curso Geral de Desenho" da Escola de Belas Artes de Lisboa. Quatro anos mais tarde, em 1896, terminou o Curso Geral tendo sido premiado, no 3.º ano, com a medalha de bronze pelos resultados obtidos nos exames de frequência e de passagem, e no 4.º ano, com a medalha de prata, por ser imediato em classificação, ao aluno premiado. De notar que dos seus 27 colegas inscritos e que terminaram o primeiro ano do curso, apenas quatro concluíram, em 1896, o quarto ano.

Ainda nesse ano inscreveu-se no 1.º ano do "Curso Especial de Pintura Histórica" que viria a concluir em 1900. A par do 4.º ano do curso de pintura inscreveu-se no "Curso Especial de Esculptura Estatuária" o qual interrompeu em 1901 devido a ter sido colocado como professor de desenho em Faro, na Escola de Desenho Industrial Pedro Nunes.

Instalado em Faro e a iniciar uma nova vida, profissional e familiar, só em 1908 é que realizou a sua primeira exposição que, para além de individual, era composta por 53 paisagens da Estremadura e Algarve, todas desenhadas a carvão (*Exposição …*, 1908). A partir daí foi, com alguma regularidade, realizando ou participando em exposições individuais e coletivas, mas quase sempre com a preocupação de incluir desenhos realizados a lápis e a carvão.

Mais de um século passado após ter concluído a sua formação artística, poucas têm sido as referências publicadas sobre o pintor/desenhador Carlos Lyster Franco e o seu trabalho. A primeira biografia do artista veio a lume na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira,* obra que começou a ser publicada em 1935, e dela se socorreu Fernando Pamplona no lacónico artigo que escreveu no seu dicionário. Posteriormente teria uma entrada (obrigatória) do dicionário de Michael Tannock (1978), e mais recentemente, em 2001, Ana Afonso desenvolveu uma dissertação de mestrado em torno do desenho deste artista.

As exposições dos tempos da EBAL

Como vinha sendo habitual há mais de uma década, após cada ano letivo, os trabalhos dos alunos apresentados a exame, quer de frequência quer de passagem, bem como as provas submetidas a concurso e as remessas de pensionistas do estado em país estrangeiro, eram expostas nas salas da *Escola de Bellas Artes de Lisboa* para poderem ser apreciadas pelo público interessado. O jovem C. A. Franco, como então ainda assinava os seus exercícios, que desde o início dos seus estudos se foi destacando e ganhando a atenção dos professores pela sua perseverança e capacidade de trabalho, passou igualmente a participar nestes certames anuais.

Durante a frequência do curso geral, e de acordo com os currículos, o futuro artista apresentou um total de 71 desenhos, sendo 55 respeitantes a exames de frequência e 16 a exames de passagem.

Explicitando mais, os exercícios do 1.º ano consistiam em *traçado de desenho linear, desenho de figura – cabeça* [FIG. 1] e *desenho de ornato*; os do 2.º ano compreendiam *desenho do antigo, desenho do antigo – cabeça*,

desenho do antigo – torso, desenho de ornato do relevo e desenho arquitetónico; no 3.º ano os alunos tinham de realizar *desenho do antigo – estátua, desenho de ornato do relevo aguarelado, desenho arquitetónico, desenho de paisagem* e *desenho animal; no último ano desenho de academia* [FIG. 2], *desenho de estátua, desenho arquitetónico, desenho de animal, desenho de paisagem* e *desenho de ornato em aguarela*. Devido à inexistência de imagens nos catálogos destas exposições o conhecimento dos desenhos então expostos só se torna possível através dos artigos, catálogos de exposições e monografias que vão sendo publicados.

Durante a frequência dos cursos especiais de pintura histórica, pintura de paisagem e escultura estatuária, os alunos, apesar de continuarem a realizar desenhos, viam estes serem considerados meros auxiliares de composição para as obras de pintura e escultura, não sendo por isso apresentados publicamente.

O Artista em Faro

Como se disse, a primeira exposição de Carlos Lyster Franco, como artista autónomo, ocorreu em 1908. *Exposição Lyster Franco: Paisagem au Fusain*, é o título sugestivo, e até inesperado para um artista que tinha concluído o curso de pintura histórica, deixando transparecer, para os entendidos, o quanto tinha sido marcado no seu curso geral de desenho pelo método de Auguste Allongé (1833-1898). Lyster Franco ficaria de tal forma preso àquela forma de representação que, anos mais tarde, em 1923, recebeu uma dura crítica de Mário Domingues publicada na *Revista Portuguesa* a propósito da sua exposição em Lisboa no salão da *Ilustração Portuguesa* (Domingues, 1923, pp. 21-22).

FIG. 1
Desenho de Figura – Cabeça, Carlos Lyster Franco
1893 (Exame de frequência, 16 valores)
Carvão e esfuminho sobre papel.
62,3 x 47,7 cm

FIG. 2
Academia, Carlos Lyster Franco.
1896 (Exame de passagem, 17 valores)
Carvão e esfuminho sobre papel
62,7 x 47,5 cm

Uma segunda exposição, realizada igualmente nas salas do Museu Marítimo de Faro que à data funcionava no Palácio Pantoja, é feita de parceria com o seu colega e diretor da escola de Faro, Ezequiel Pereira. Pelo catálogo pode verificar-se que existiu uma abismal discrepância no número de obras apresentado por cada artista: 75 de Lyster Franco para apenas 4 do seu colega. O primeiro expôs 12 *fusains*, 2 pinturas históricas e 61 de paisagem. Deste certame apenas as duas pinturas históricas podem hoje ser identificadas com segurança. O desenho (*fusain*) n.º 1, Margens do Arade (*Silves*) [FIG. 3], poderá ser o que viria a aparecer reproduzido, em 1916, na revista Alma Nova (Abril 1916). No entanto, trata-se apenas de uma possibilidade já que, na exposição seguinte em 1912, volta a aparecer um desenho (n.º 25) com o mesmo título (*Exposição* ..., 1912). Nesta exposição Lyster Franco apresentou 31 desenhos e 4 pinturas. Entre estes dois últimos certames o artista terá exposto, em 1910, em Coimbra (Afonso, 2001 (2), p. 4), no entanto, ainda não foi possível encontrar qualquer documento que o comprove.

FIG. 3
Margens do Arade – Silves: Carvão de Lyster Franco na coleção da professora D. Gertrudes Emília Vale, Carlos Lyster Franco, [carvão sobre papel]
Mateus Martins Moreno, *Alma Nova* (16)
Abril de 1916

Também em Faro, em 1917, acontece uma exposição que ficou na história, e na qual participaram Raul Marques Carneiro, Carlos Filipe Porfírio (1895-1970) e Jorge Barradas (1894-1971). Desta vez aconteceu no teatro Lethes e o facto notável consistiu em terem aparecido algumas obras com título assumidamente *Futuristas*. Mais uma vez Lyster Franco destacou-se pela quantidade de trabalhos apresentados, num total de 81 – *fusain*, 12; óleo, 69. Raul Carneiro expôs apenas 33 trabalhos, Carlos Porfírio 22 e Jorge Barradas 20 (*Exposição* ..., 1917).

As quatro exposições seguintes, todas individuais, irão decorrer em Lisboa entre 1921 e 1924. As duas primeiras, no Salão do Teatro Nacional, apresentaram apenas desenhos, a lápis e a carvão; a terceira no salão da *Ilustração Portuguesa*, e a última no Salão Bobone, foram dedicadas apenas à pintura a óleo. As críticas podem ser lidas na imprensa, por exemplo na revista *Ilustração Portuguesa* (*802*, 1921, julho 2, p. 15; *846*, 1922, maio 6, p. 424; *897*, 1923, abril 28, p. 534), no *Correio do Sul* (1921, julho 17; 1922, abril 16; 1923, maio 12), ou na citada *Revista Portuguesa* (Domingues, 1923, pp. 21-22).

Ainda em 1924, durante o mês de julho, o artista realizou uma exposição no Porto no Salão de *O Primeiro de Janeiro*. Aqui apresentou 45 obras: 12 desenhos a lápis, 21 *fusains* e 12 pinturas a óleo (Lyster ..., 1924a).

Três anos mais tarde, em março de 1927, Lyster Franco volta a apresentar-se em Faro, numa exposição coletiva de beneficência realizada no Hospital da Misericórdia. Talvez pelos seus fins filantrópicos, e pela quantidade de expositores (12), este evento foi amplamente divulgado no *Correio do Sul*. Para além de Lyster Franco [FIG. 4], estiveram representados Boaventura R. de Passos, Bernardo Marques, Humberto Martins, José Filipe Porfírio, D. Mariana Machado Santos, Martins Gimenes, Professor Raul Carneiro, Roberto Nobre, D. Rosalina Dias Passos, Professor Samora Barros e D. Virgínia Dias Passos Chaves.

Só em 1945, quase duas décadas passadas sobre a última exposição, é que o artista volta a apresentar-se publicamente, mais uma vez em Faro, mas nas salas do Círculo Cultural do Algarve.

Michael Tannock (1978, p.72) dá notícia de uma exposição, em 1946, no Museu Regional de Lagos, da qual ainda não foi possível recolher mais dados. Também nesse ano de 1946, o pintor esteve representado com um óleo e três desenhos na *I Exposição Bibliográfica e de Artes Plásticas da Casa do Algarve na Sociedade Nacional de Belas Artes*.

Por ocasião da visita oficial do Presidente da República Marechal Óscar Carmona, ao Algarve em fevereiro de 1932, o Governo Civil de Faro encomendou a Lyster Franco um trabalho de homenagem o qual constou de um magnífico conjunto de Aguarelas representando os brasões de armas do Algarve, e de todos os seus concelhos, a que chamou "*Álbum de saudação a Carmona e Salazar*". Mais tarde o artista viria a realizar um segundo conjunto desses brasões que seriam apresentados publicamente, em 1950, na exposição "Armorial Algarvio" [FIG. 5], realizada no Círculo Cultural do Algarve. Nesse certame estiveram também patentes 74 desenhos a grafite e a carvão (*Exposição* ..., 1950).

FIG. 4
Virtuose, Carlos Lyster Franco, 1927.
Aguarela e tinta-da-china sobre papel
45,6 x 48,8 cm

FIG. 5
Armas do Algarve, Carlos Lyster Franco.
Aguarela e tinta-da-china sobre papel
57 x 45 cm

A *I Grande Exposição de Artes Plásticas da Praia da Rocha*, que decorreu entre 8 e 23 de Setembro de 1951, foi o último certame em que Carlos Augusto Lyster Franco participou. Aí estiveram 7 óleos, 2 carvões e 1 lápis.

Exposições Póstumas

Falecido em março de 1959, e sem serem apresentados publicamente os seus trabalhos há quase uma década, o seu filho Dr. Mário Lyster Franco logo tratou de organizar uma exposição, a qual decorreu na Aliança Francesa de Faro, e foi inaugurada em 1 de junho de 1960 [FIG. 6].

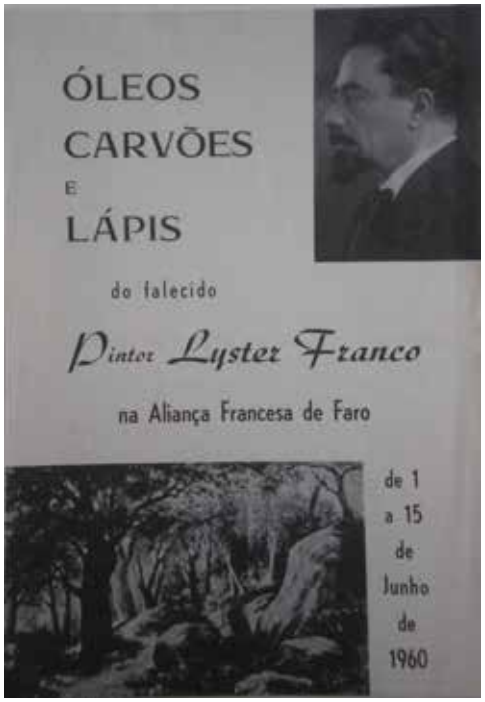


FIG. 6
Óleos: Carvões e Lápis do falecido Pintor Lyster Franco na Aliança Francesa de Faro de 1 a 15 de Junho de 1960. Faro: Tip. Cácima [catálogo]

Em 1979, a obra do artista será mais uma vez representada, em Lisboa, em Algarve em Lisboa: *Exposição Bibliográfica e de Artes Plásticas* realizada na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Finalmente, em 2012, por ocasião da 1.ª edição do *Programa Nacional Trienal Movimento Desenho 2012*, o Museu Municipal de Faro organizou uma exposição socorrendo-se de recentes incorporações resultantes da extinção do Governo Civil e que, para além de documentação foram apresentados 5 desenhos do artista (4 carvões e um lápis).

Desenho e Ilustração

Longe de pretender afirmar-se como ilustrador, e certamente em cumprimento de solicitações de amigos, Lyster Franco realizou alguns, escassos, desenhos expressamente destinados a ilustrar publicações. Nos seus livros de contos, *Contos Fúnebres* (1905) e *Illuminuras* (1907), o artista, certamente por considerar que os textos, em si, eram portadores de imagética suficiente, não incluiu nenhuma ilustração. Por outro lado, algumas das suas paisagens realizadas a lápis (grafite) ou a carvão, aparecem como ilustração em periódicos e outras publicações.

Do que até agora foi possível apurar, a primeira vez que apareceu publicada uma imagem de um desenho de Lyster Franco, foi na revista *Alma Nova* (1914-1930). As suas paisagens "*au fusain*" podem ser vistas nos números 4 (janeiro 1915, p.7, supl., p. 2), *Paraíso – Caldas de Monchique* e *Caminho do Rosal – Estoi* (*Desenho de Lyster Franco*) [FIG. 7]; e 16 (abril 1916), em extratexto, *Margens do Arade – Silves: Carvão de Lyster Franco na coleção da professora D. Gertrudes Emília Vale* [FIG. 3].

Em 1922, ocupando um quarto da última página do semanário sidonista independente *O Tempo*, irá aparecer uma curiosa autocaricatura sob o título "*Um Pintor Algarvio Lyster Franco*" [FIG. 8].

Também na revista *Illustração Portuguesa* (1904-1928), que pretendia dar um panorama geral do que ia acontecendo a nível cultural, e que hoje pelas fotografias reproduzidas é considerada uma imprescindível fonte para a história da época em que foi editada, apareceu em três dos seus números artigos com fotografias apresentando as exposições realizadas por Lyster Franco em Lisboa (*Ilustração Portuguesa, 802*, 1921, julho 2, p.15; *846*, 1922, maio 6, p.424; *897*, 1923, abril 28, p.534).

Seis anos mais tarde, em finais de 1929, realizou um desenho para ilustrar o cabeçalho de *A Luz do Progresso, Órgão Oficial do Serviço de Comunicações Inter-Planetares*, mensário dirigido por J. Reis Varela e publicado em Saboia, de que saíram entre 1 de janeiro de 1930 e 30 de outubro de 1931, apenas vinte números [FIG. 9].

A partir de 1946, o Dr. Mário Lyster Franco, filho do artista, assumiu as funções de diretor do semanário regionalista *Correio do Sul* e, durante os 35 anos em que esteve à frente deste periódico, zelou para que fosse o maior veículo de divulgação da obra do pintor. Destacam-se os números 2477, de 21-09-1959, por ocasião do seu falecimento e n.º 2477, comemorativo do centenário do nascimento do artista, ambos quase exclusivamente a ele dedicados [FIG. 10]. Ainda a propósito do centenário do pintor diversas notícias foram publicadas. Por ser da freguesia onde Lyster Franco tinha nascido, é de salientar o artigo de Telmo Mouta Felgueiras, saído em novembro de 1979 na primeira página dos *Ecos de Belém* (n.º 1898) que, para além da fotografia do pintor, apresenta uma outra com um aspeto da exposição que tinha sido realizada na Aliança Francesa de Faro, em junho de 1960.

FIG. 7
Caminho do Rosal – Estoi
Carlos Lyster Franco
[carvão sobre papel] - Mateus Martins Moreno, Alma Nova (4), Sup., p.21 de Janeiro de 1915

FIG. 8
Autorretrato
Carlos Lyster Franco
[grafite sobre papel] - Simão Laboreiro, *O Tempo* (1922, janeiro, p.16)

FIG. 9
Ilustração, Carlos Lyster Franco.
J. Reis Varela. *A Luz do Progresso* (1) (1930, janeiro 1) (p.1)

FIG. 10
Mário Lyster Franco
Correio do Sul (3045)
(1979, outubro 4) (p.1)

No que se refere a não periódicos, e como era então habitual, as temáticas para a realização dos desenhos estavam fortemente condicionadas ao teor dos textos. Assinale-se também que, por parte de Lyster Franco, a produção de desenhos para publicação foi muito escassa. Assim, a primeira vez que o artista desenhou uma ilustração, foi em 1921, e destinou-se à capa do romance *Viver!*, de Assis Esperança, publicado em Lisboa por Livrarias Aillaud e Bertrand.

Só em 1928 é que foi feita uma nova ilustração, *Incêndio* [FIG. 11], destinada ao primeiro soneto do livro de poesia de Cândido Guerreiro, *Promontório Sacro* (Guerreiro, 1929).

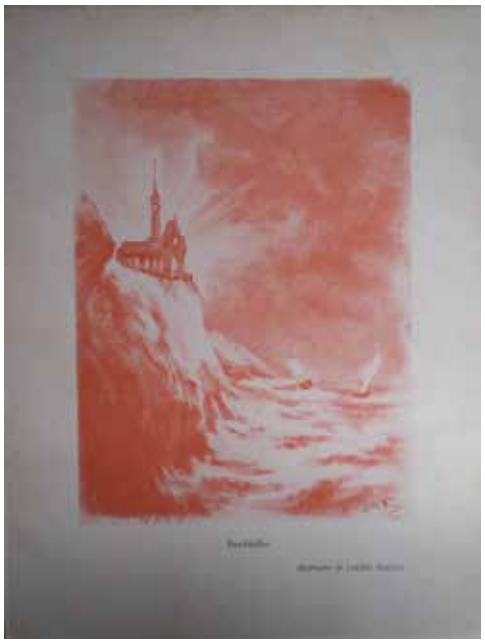


FIG. 11
Incêndio. Carlos Lyster Franco.
Cândido Guerreiro, *Promontório Sacro* (1929).
Lisboa: Emprêsa Nacional de Publicidade

No ano seguinte, por ocasião da Exposição Portuguesa em Sevilha foi editada pela Imprensa Nacional de Lisboa uma série de monografias sobre os mais diversos temas portugueses. Na que é dedicada ao Algarve (Franco, 1929) a colaboração artística de Carlos Lyster Franco aparece na página 18 e consiste em dois desenhos representando algumas das tradicionais chaminés algarvias [FIG. 12].

FIG. 12
Chaminés Algarvias, Carlos Lyster Franco.
Mário Lyster Franco (1929). *Portugal: O Algarve.*
Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, p. 18.

Os mesmos desenhos foram publicados na entrada "Algarve", da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (GEPB, [1936], I, pp. 917-918), obra publicada a partir de 1936, e onde a colaboração de Carlos Lyster Franco se estendeu a diversos volumes.

O pintor Carlos Lyster Franco foi, apesar de tardiamente, o maior seguidor e divulgador, em Portugal, do método de Allongé. Os seus muito apreciados "carvões", técnica de expressão e representação que

nunca abandonou, acabariam por marcar a sua obra, mas também condicionar e limitar a sua criatividade artística. Talvez de algum modo desanimado com algumas críticas surgidas a propósito das suas exposições de inícios dos anos 20 do século passado, abrandou o ritmo das exposições sem no entanto deixar de selecionar desenhos para apresentar publicamente.

BIBLIOGRAFIA

I Grande Exposição de Artes Plásticas da Praia da Rocha: De 8 a 23 de Setembro de 1951 [Catálogo].

Afonso, A. (2007). *A Obra Gráfica de Carlos Augusto Lyster Franco* (Dissertação de mestrado não publicada). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

Allongé (1907). *Le Fusain*. Paris: H. Laurens.

Alma Nova (4) (1915, janeiro 1). (Sup., p.2).

Alma Nova (16) (1916, abril).

Casa do Algarve (Ed.). (1946). *I Exposição Bibliográfica e de Artes Plásticas da Casa do Algarve na Sociedade Nacional de Belas Artes. Novembro de 1946.*

Casa do Algarve (Ed.). (1979). *Algarve em Lisboa: Exposição Bibliográfica e de Artes Plásticas: Biblioteca Nacional de Lisboa: 5 a 16 de Março de 1979* [Catálogo].

Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa Approvados no Anno Lectivo de 1892 1893 e dos Pensionistas do estado em paiz estrangeiro no mesmo periodo. 11.ª Exposição Annual (1894). Lisboa: Adolpho, Modesto & C.ª – Impressores.

Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa Approvados no Anno Lectivo de 1893-1894 e dos Pensionistas do Estado em paiz estrangeiro no mesmo periodo. 12.ª Exposição Annual (1895). Lisboa: Typographia Castro Irmão.

Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa Approvados no anno lectivo de 1894-1895. 13.ª Exposição Annual (1896). Lisboa: Typ. e Lith. a Vapor da Papelaria Progresso.

Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa Approvados no Anno Lectivo de 1895-1896. 14.ª Exposição Annual (1897). Lisboa: Typographia do Commercio.

Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa Approvados no anno lectivo de 1900 a 1901. 19.ª Exposição Annual (1902). Lisboa: Imprensa Nacional.

Domingues, M. (1923, Maio 5). Exposições de Arte: Lyster Franco. *Revista Portuguesa*, 8, 21-22.

Editorial Enciclopédia (Ed.). (1936). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.* Lisboa- Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

Exposição de Arte. (1927, Março 13). *O Algarve, 988*, 1.

Exposição de Arte. [Catalogo]. (1912).

Exposição de Arte. [Catálogo]. (1927). Faro.

Exposição de Arte. Lyster Franco, Raul Carneiro, Carlos Porfirio, Jorge Barradas. [Catalogo]. (1917). Faro.

Exposição de pintura. Lyster Franco e Ezequiel Pereira [Catalogo]. (1909). Faro.

Exposição de Quadros (1908, Maio 17). *O Algarve*, 2.

Exposição Lyster Franco. Heráldica Algarvia - Iluminuras. Paisagens - Lápis e Carvões. No Círculo Cultural do Algarve [Catálogo]. (1950). Faro.

Exposição Lyster Franco. Paisagem (au fusain) Algarve. Salão Nobre do Teatro Nacional. (Junho de 1921). Lisboa.

Exposição Lyster Franco. Paisagem au Fusain [Catálogo]. (1908). Faro.

Felgueiras, T. M. (1979, Novembro). No Centenário do Nascimento dum Pintor de Belém: "A memória de mestre pintor Carlos Lyster Franco deverá ser perpetuada numa das artérias de Belém". *Ecos de Belém*, 1828, pp. 1-2.

Franco, M. L. (1929). Portugal: *O Algarve*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

Guerreiro, Cândido (1929). *Promontório Sacro*. Lisboa: Emprêsa Nacional de Publicidade.

Lyster Franco. 2ª Exposição. Paisagens do Algarve. Salão Nobre do Teatro Nacional. (Abril de 1922). Lisboa.

Lyster Franco. 3.ª Exposição. Pintura a Óleo. Paisagens e Tipos do Algarve. (Abril de 1923). Lisboa.

Lyster Franco. 4.ª Exposição. Pintura a Óleo. Paisagens e Tipos do Algarve. Salão Bobone. (Maio de 1924). Lisboa.

Lyster Franco. Exposição de Paisagens e Tipos do Algarve, Lápis, Fusains, Óleo. Salão de "O Primeiro de Janeiro". (1924). Porto.

Óleos Carvões e Lápis do falecido Pintor Lyster Franco na Aliança Francesa de Faro de 1 a 15 de Junho de 1960 [Catálogo].

Pamplona, F. (1956). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal* (2), Lisboa: Autor.

Tannock, M. (1978). *Portuguese 20th Century Artists. A Biographical Dictionary*. Chichester: Phillimore.

NOTA BIOGRÁFICA

Luís Lyster Franco é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Académico Correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes. Possui um Curso de Especialização em Museologia e Museografia, um Doutoramento em Belas-Artes – Desenho, e presentemente está a desenvolver um Pós-Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Museologia.

"abs-ceno" *versus* "obsceno": as visibilidades do desenho

MÁRIO BISMARCK

> É necessário aparecer perante o público, escondendo todas as felizes negligências que são a paixão do artista
>
> (Delacroix, 1853, p. 327)

> Se a obra de arte final representa o momento em que a imaginação foi colocada na esfera pública, os desenhos, pelo contrário, constituem o momento privado da ordenação da imagem
>
> Jean Fisher
>
> (apud Zegher, & Newman, 2003, p. 221)

Dois modos de aparição do desenho surgem da sua individualidade: ser para o seu autor um meio para a visualização e ser para o espectador um objecto de contemplação; ser para o primeiro a consequência de um "acto" (o de desenhar), ser para o segundo um "facto" (o desenho como objecto, como imagem finita). Esta distinção entre ser verbo (acção), e substantivo (objecto autónomo) tem marcado o debate sobre as visibilidades do desenho, as suas intenções conceptuais, os seus modos de pensar e de valorizar: a sentença "Drawing is a verb" de Mel Bochner (Butler, 1999, p. 88) marca o posicionamento de uma importante exposição e catálogo de 1999, *Afterimage: Drawing through process*; por seu lado "Drawing is a noun" é o título do texto de abertura de Laura Hoptman no catálogo *Drawing now: eight propositions*, de 2002 (p. 10).

Mas esta distinção não é nova. Esta dicotomia e coexistência entre o desenho como obra e o desenho como acção (instrumento mediador) acompanha toda a história do desenho, pelo menos desde que há registos. A fecundidade do corpus gráfico desde os meados do século XIV revelam-nos claramente esta distinção, desde logo nas categorias dos "desenhos de contracto" e dos "cadernos de oficina".

Desde o inicio da tratadística o desenho é identificado na dupla condição de ser operativo para o autor (instrumento de previsão e de preparação da obra, ao mesmo tempo preparatório e especulativo das formalizações) mas também de ser, por si só, objeto de apreço e mesmo de colecionismo, para os outros; de ser duplamente instrumento de trabalho e objecto estético. Leon Battista Alberti descreve no *Della Pittura* a relevância do desenho, através da "circunscrição", como modo de construir as representações do mundo, mas refere também que "não raro se pode ver uma boa circunscrição, isto é um bom desenho por si mesmo ser gratíssimo". Já antes Plínio, no Livro 35 do *Naturalis Historia*, referindo-se à qualidade reconhecida dos registos em linha de contorno de Parrásio, escrevia que "subsistem ainda muitos outros vestígios do seu talento como desenhador quer seja sobre tábuas ou sobre pergaminho, dos quais se diz que os artistas retiram proveitos" (Plínio, 1988, p. 94). Temos aqui já a consideração do apreço dos artistas pelo lado instrumental, preparatório, esboçado do desenho, apontando o que será posteriormente o interesse particular dos artistas pelo colecionismo do desenho, quer como instrumento pedagógico de aprendizagem nas oficinas, quer como memória. Vasari refere na *Vita di Lorenzo Ghiberti* que alguns dos desenhos da sua coleção pertenceram à coleção de Ghiberti:

> ...Obtive estes desenhos ainda novo, em 1528, de Vettorio Ghiberti, com outros desenhos de Giotto e de outros artistas. Nunca deixei de os ter em veneração, porque são belos e guardam a memória de tantos grandes mestres.
>
> (Vasari, 1568/1981-1985, p. 142)

Por sua vez, Francisco de Holanda utilizaria a expressão "traço de grande homem" para classificar alguns desenhos

da sua colecção (Deswarte-Rosa, 2006, p. 105).

Na consideração de uma análise do desenho feita por desenhadores e não por "estranhos", proponhamos uma taxonomia de classificação das imagens do desenho sustentada na relação estabelecida com o uso e presença do desenho, não do ponto de vista "estético" do observador, mas do ponto de vista "ético" do seu produtor.

Referimo-nos a uma actuação instrumental e medial do desenho, à sua utilização no tempo do fazer, do desenhar, num diálogo exclusivo entre o desenhador (o produtor) e o desenho. É na consideração dessa parceria entre o desenhador e o desenho - que não necessita de estranhos ao processo - que propomos uma taxonomia, que não se baseia em classificação de distinções técnicas, funcionais ou formais, mas que se refere ao seu grau de visibilidade pública, à sua exposição aos olhares de terceiros, como diria Paul Valéry (1998, p. 112).

Consideremos então duas categorias: o que aqui apelidamos de desenhos "abs-cenos" e de desenhos "obs-cenos", por via da relação que estabelecem com a apresentação em "cena", em palco, isto é, de saírem do espaço privado de trabalho, de se mostrarem, de se exporem.

"Abs-ceno" (ausência da presença em cena, fora da cena): refere todo um conjunto e uma tradição de imagens do desenho (e porventura o seu número mais significativo) que se constroem fora dos palcos da visibilidade pública. Desde os tradicionais desenhos preparatórios (de que os exemplos mais radicais são os "desenhos subjacentes" e as *sinopias*), os desenhos de exploração e desenvolvimento projectual, os desenhos de aprendizagem, as anotações esquemáticas, os desenhos "distraídos" (*doodles*), até aos desenhos falhados (a maior categoria) cujo destino é o caixote do lixo. Desenhos que aqui caracterizamos como desenhos que não são feitos para serem vistos.

"Obs-ceno" (posto em cena, observado): refere o conjunto de desenhos que, independente das razões e funções que lhe deram origem, se deixam observar, que se expõem. São os desenhos que saem do espaço privado de trabalho e assim se autonomizam, se mostram como objectos. Refere o conjunto de imagens de desenho que se apresentam ao público e que dele necessita: desenhos como objecto em si, desenhos de apresentação, desenhos de contracto, desenhos de comunicação e ilustração projectual, etc. Desenhos que aqui caracterizamos como desenhos feitos para serem vistos.

O comentário de Delacroix em epígrafe, se bem que impregnado da valorização romântica do acaso e do improviso (*negligência*) caracteriza em parte esta distinção, no sentido em que releva para o autor, uma separação entre aquilo que é o espaço de acção do seu trabalho e a sua visibilidade pública.

Esta distinção aqui proposta (facciosa como qualquer outra) clarifica acções e valores diferentes que por vezes são contraditórios.

Os desenhos *abs-cenos* estabelecem uma relação específica e restrita com o seu autor. São desenhos de trabalho, desenhos preparatórios, desenhos de aprendizagem, são muitas vezes rascunhos, rastos, restos e ruínas. São o exemplo claro de uma relação impartilhável, de um jogo exclusivo entre

dois parceiros: o desenhador e o desenho.

Os desenhos *obs-cenos* pertencem a um outro tempo e a outro espaço: são desenhos expostos aos olhares de terceiros, desenhos já fracturados da sua relação com o desenhador, valorizados por outros atributos que não os que legitimaram a sua origem e que lhe construíram o sentido e a necessidade.

Parafraseando mais uma vez Paul Valéry (1998, p. 113), na relação que o desenho estabelece entre desenhador e espectador, o que para o primeiro é acção, para o segundo é reacção, o que para o desenhador é o término, para o espectador é o início.

Não se trata, portanto, de estabelecer uma distinção valorativa entre as tipologias, mas de acentuar a presença dessa diferença. Nada contra a exposição pública dos desenhos e, por arrasto, nada contra a denominada "autonomia artística" do desenho, mas não confundamos as suas distinções e os seus espaços operativos.

Recusemos então, como uma intromissão no actuar, no desenhar, essa valorização exterior e externa do olhar de terceiros. O valor do desenho como obra é exterior á sua própria produção. É um valor *a posteriori* produzido por outros factores, por outras lógicas, por outros olhares que nada têm a ver com a sua criação, com o seu uso, com a sua necessidade. São campos contraditórios que se excluem.

A visibilidade que o desenho obteve, a sua divulgação ao público, o ter saído do espaço restrito e preservado dos olhares do atelier, levou-o a ser apresentado e entendido não como parte dum processo de desenvolvimento e especulação de algo, mas como imagem per si, imagem assim exposta, desligada e destituída dum passado que lhe legitimava a sua razão de ser, expondo-se ao olhar de terceiros, que mais não podem ver e entender do que aquilo que o desenho mostra: os seus efeitos.

Podemos então dizer que o olhar de terceiros, o olhar do espectador, é um olhar perturbador, um olhar estranho de estranhos porque se intromete num campo que lhe é vedado e num espaço operativo que o dispensa. Este é um espaço e um tempo de evocação e perturbação de crenças, de disciplina, de verdade, é um espaço e um tempo do fazer, ver, rever, errar, recusar, destruir, reconstruir, corrigir, alterar, diversificar, divergir, seleccionar, clarificar, formar, conformar, deformar, reformar, prosseguir... enfim, desenhar.

Como exemplarmente nos diz Jean Fisher:

> Pensar em desenho é tornar-se realmente confundido com o pensamento do próprio poder criativo, um dos esquivos mistérios da vida, algo que, quando testemunhado, afecta-nos profundamente e contudo sobre o qual somos pressionados para lhe dar uma explicação coerente. E comparado com a obra de arte 'completa' ou instalada, o desenho como 'coisa' tende muitas das vezes a parecer insubstancial, desprovido não apenas de peso material mas também de autoridade intelectual – demasiado 'inacabado', demasiado casual, ou demasiado obscuro e isolado para lhe seguirmos o rasto do pensamento. Tem-se a trivial suspeita que, diferente da obra de arte que pelo menos endereça abertamente um compromisso com o observador, o desenho abriga certo segredo que o artista maliciosamente oculta. Poderemos, então, rejeitá-lo com irritação; ou podemos, apesar de nós próprios, ser apanhados pelo poder do não-significante que é a sua provocação e depararmo-nos com um inesperado espaço da imaginação. Ver desenho é, em certo sentido, captar o processo criativo em acção.
>
> (apud Zegher, & Newman, 2003, p. 219)

E é neste espaço/tempo do fazer que o desenho se revela na sua "potência", no que classifico de desenhos "i": imprecisos, íntimos, incompletos, inconstantes, imperfeitos, irresolutos, inúteis, impartilháveis e chamemos-lhe assim, irresponsáveis.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, L. B. (1547). *La pittura*. Bari, Laterza, 1980.

Alberti, L. B. (1547). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

Butler, C. (1999). *Afterimage: Drawing through Process* [Catálogo]. Los Angeles: MOCA.

Delacroix, E. (1980). *Journal 1822-1863* (Préface de Hubert Damisch). Paris: Ed. Plon.

Deswarte-Rosa, S. (2006). Francisco de Holanda (1517-1584), collectionneur portugais de dessins et de gravures au temps de Michel-Ange. In Goghel, C. M. (2006), *L'artiste collectionneur de dessin 1. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*. Paris: Société du Salon du Dessin. Paris.

Hoptman, L. (2002). *Drawing now: eight propositions* [Catálogo]. New York: MOMA.

Massironi, M. (1982). *Ver pelo Desenho*. Lisboa, Ed. 70.

Plínio (1988). *Textos de Historia del Arte* (Esperanza Torrego, Ed.). Madrid: Ed. Visor.

Valéry, P. (1998). *Teoria Poética y Estética*. Madrid: Ed. Visor.

Vasari, G. (1997). *Le Vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Newton Compton Editori, (original de 1568).

Vasari, G. (1981-1985). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (ed. André Chastel). (Vol. 3). Paris: Berger-Levrault, (original de 1568).

Zegher, C. de, & Newman, A. (2003). *The stage of drawing: gesture and art. Selected from the Tate Collection* [Catálogo]. New York: Tate Publishing, The Drawing Center.

NOTA BIOGRÁFICA

Nasceu em 1959 no Porto.

Licenciado em Artes Plásticas pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

É Professor Catedrático de Desenho e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Foi director do Departamento de Desenho (2000 a 2016), do Mestrado em Prática e Teoria do Desenho e do Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão na FBAUP.

É investigador-integrado do i2ADS ((Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade) e membro do seu conselho científico.

É membro do Conselho Geral da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS), membro do Conselho Coordenador do Modelo Educativo da UP, membro do Conselho Editorial da UP e membro do Conselho Consultivo da Casa-Museu Abel Salazar.

É co-editor da revista PSIAX dedicada ao estudo do desenho e da imagem, editada conjuntamente pela FBAUP, FAUP e Departamento de Arquitectura da Universidade do Minho.

Tem participado em diversas conferências, seminários e mesas-redondas relacionadas com o Desenho.

Como artista plástico realizou várias exposições individuais de pintura e desenho e participou em mais de 100 exposições colectivas, tendo participado numa primeira exposição colectiva em 1978 e realizado a sua primeira exposição individual em 1982 e a última em 2016.

Está representado em colecções públicas e privadas.

malmeida@fba.up.pt

Cerca 2016

RUI NETO

A mais indigente e débil das fronteiras limita-nos a atuação. Mesmo na sua forma mais precária, a Cerca é um instrumento de posse que restringe o movimento dentro e fora da propriedade circunscrita. Uma Cerca é sempre sobre Poder. Sobre poder ou não ver, poder ou não ser visto, sobre poder ou não percorrer, sobre o estar dentro e o estar fora. É sobre a possibilidade, mas é também sobre autoridade, o controlo. Formada apenas pelos despojos do tempo, por memórias assembladas pela circunstância, matéria sobre matéria numa inesperada e imprecisa tectónica. A cerca parece ser já desenho antes mesmo de o ser. O desenho existente na linha que nos limita e nas inúmeras e titubeantes juntas da mais frágil e rudimentar forma de violência.

Do poder de reservar espaço para uma determinada autonomia à, por oposição, restrição que nos é instigada no nosso movimento pelas limitações de poder dos outros, vimo-nos sempre espartilhados por um ardiloso e sistémico mecanismo definidor de fronteiras. Entre territórios, entre paisagens, entre lugares naturais ou urbanos, existentes ou construídos, entre espaços de um poder privado, individual, publico ou administrativo, entre a casa e a rua, entre o interior e o exterior, entre eu e tu, entre o meu corpo e aquilo que o envolve, existe sempre divisão, o escrutínio de um poder que nos remete à identificação da menor unidade necessária para o nosso conforto. O poder que existe num indivíduo tende a ter uma reciprocidade com o poder que ele consegue infligir sobre a liberdade espacial dos outros. Na definição e critério destas fronteiras, existe sempre uma linha, na sua inequívoca abstração a linha limita sempre a forma, estabelece identidades, denuncia autonomias. A linha decreta mesmo quando representa algo ainda indefinido, ela circunscreve, sobrepõe e divide, e está sempre presente no ímpeto do poder.

"É só um desenho" terá respondido Günter Brus[1] à inquirição sobre as violentas e intrépidas mutilações de que os corpos são alvo nas suas representações. A representação do poder ou da violência sobre o corpo seja ela mais ou menos explícita ou verosímil, é-nos sempre mais tangível, entendemo-la porque mesmo inconscientemente nos substituímos ao referente.

A violência no espaço é-nos distante, entendemos o espaço por aquilo que o circunscreve e nos possibilita a nomeação de um qualquer lugar, mas com frequência perdemos o discernimento de que essa circunscrição restringe a forma como nos movemos e como agimos. Nem só a destruição de um edifício ou de uma cidade, ou mesmo a sua estranheza formal, é denúncia de violência física ou visual. Somos alvo de violência sempre que é exercido um constrangimento de forma a obrigar-nos a efetuar um determinado ato, ainda que coagidos pelo poder dos outros.

A cerca, na sua debilidade construtiva, parece surgir como um elemento primário deste jogo de cedências de interpretação entre aquilo a que o nosso corpo obriga o espaço e o que o espaço obriga o nosso corpo.

---

[1] "You can draw anything – it's just a drawing" (Brus, 1971)

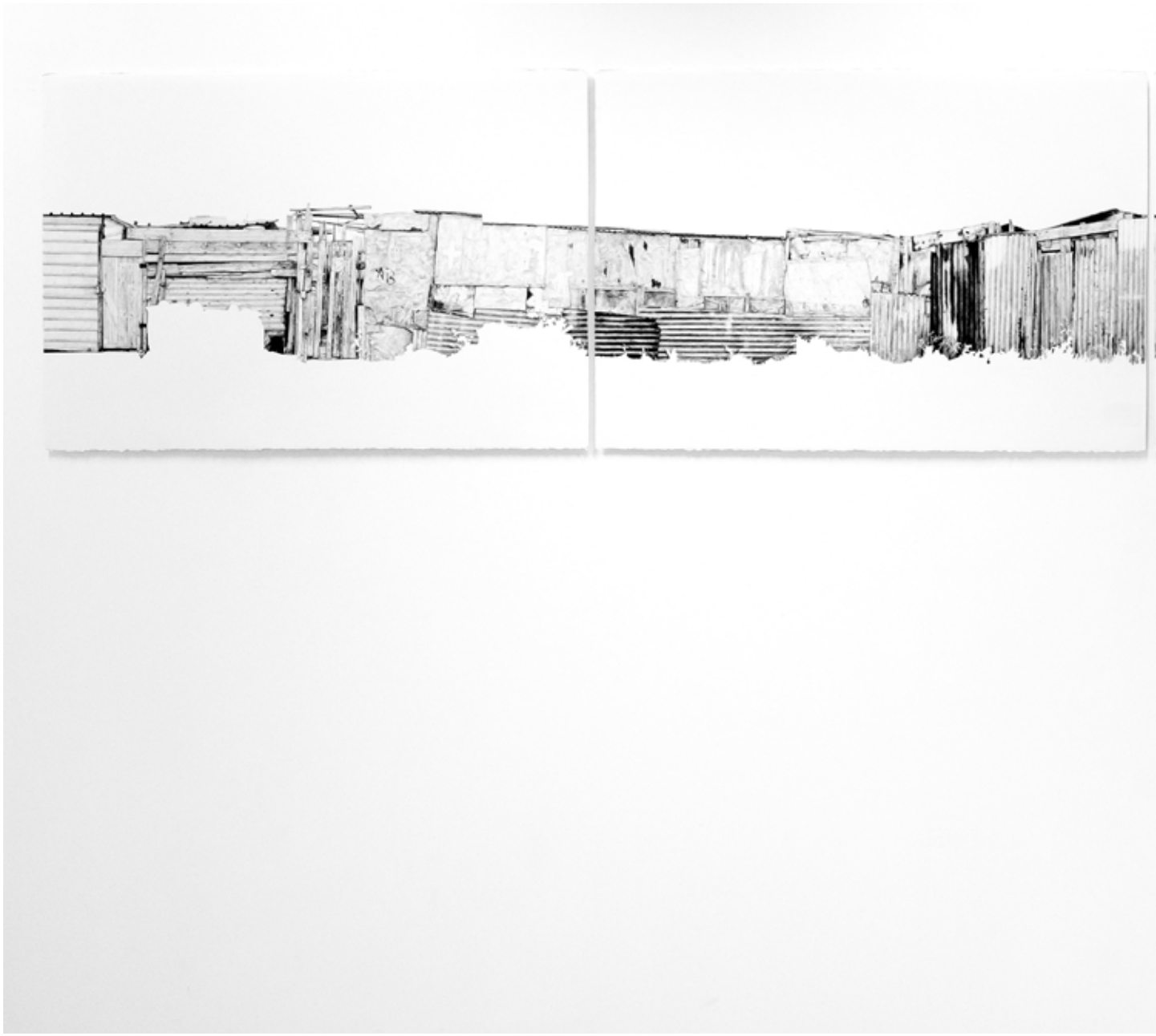
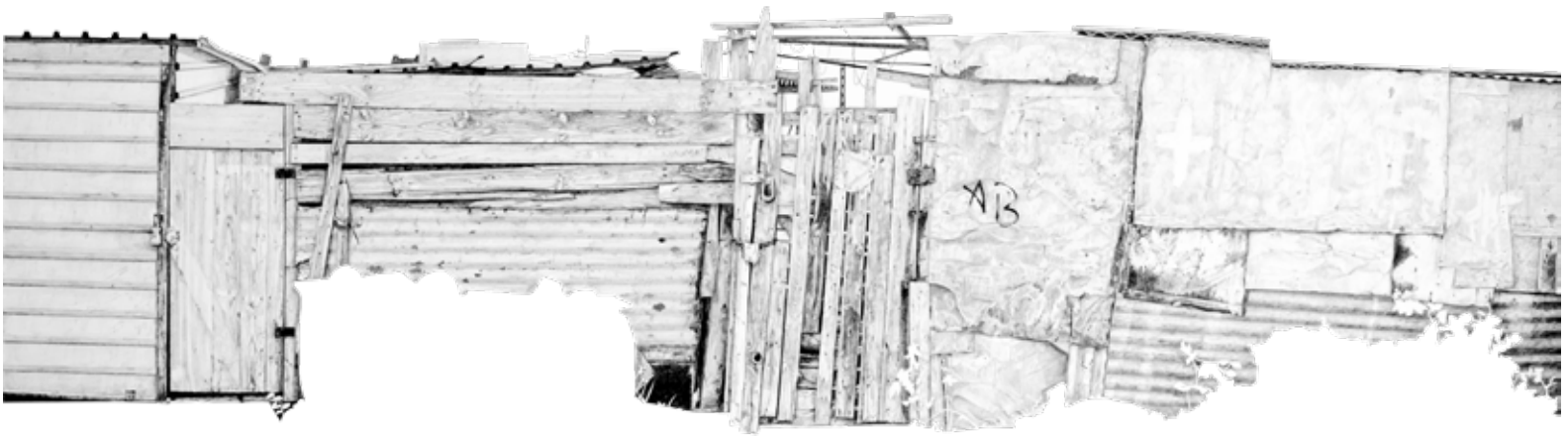
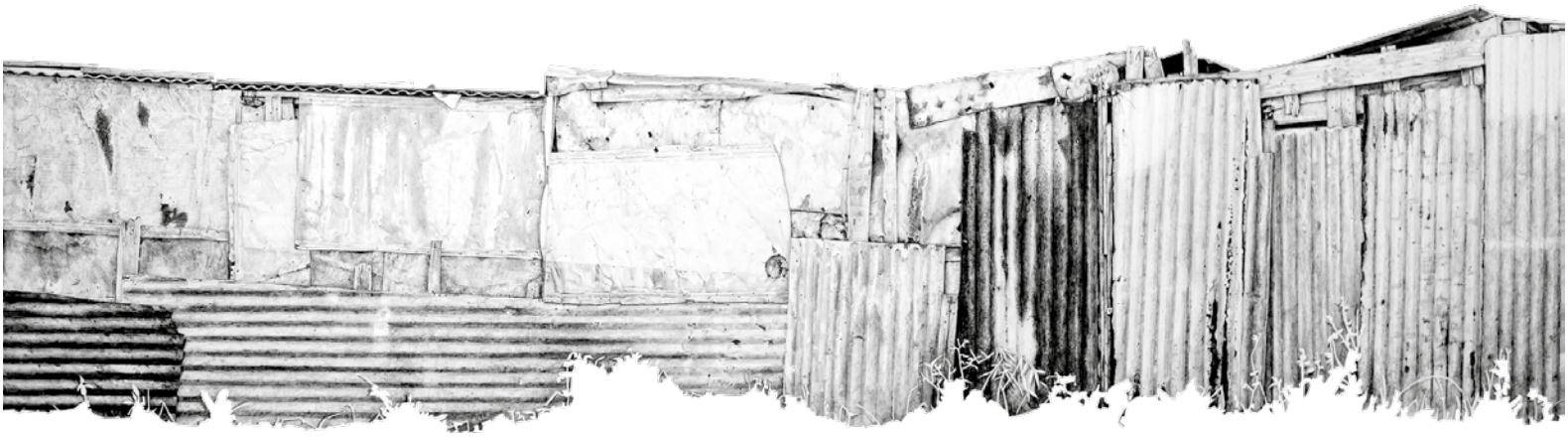


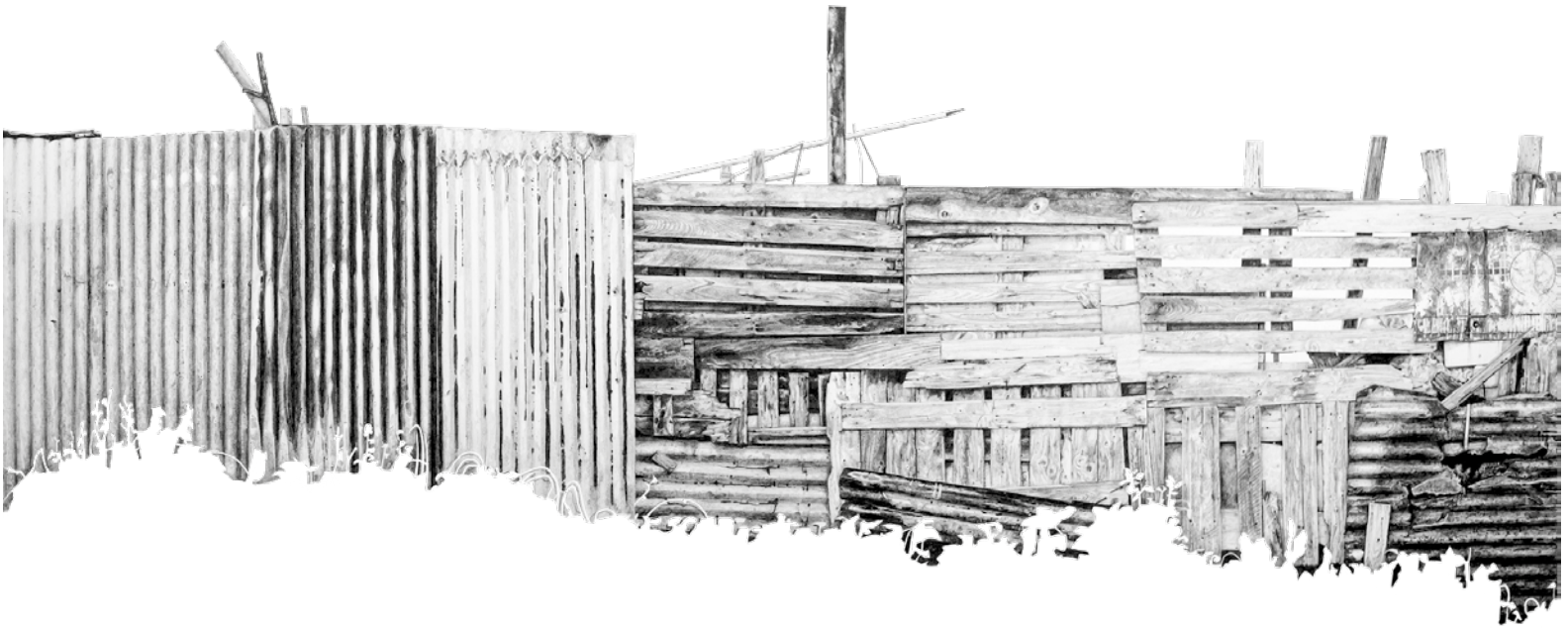
FIG. 1 *Panorâmica / Cerca,* Rui Neto.



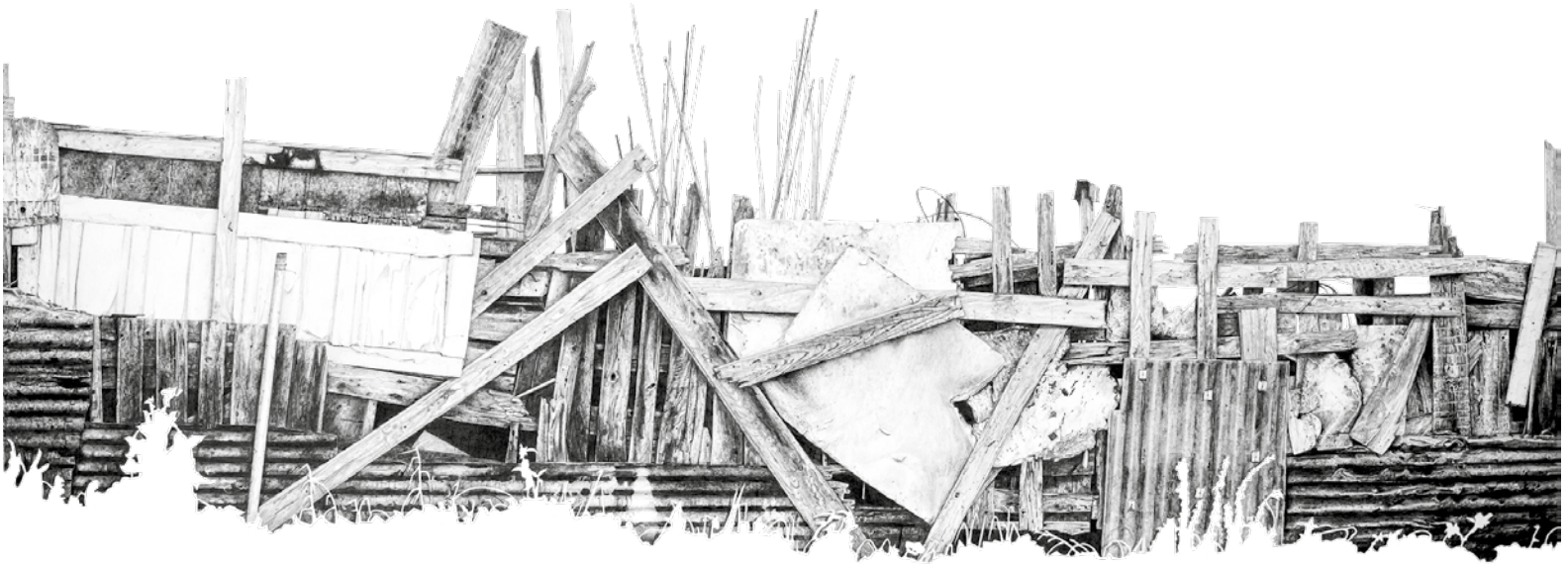
Painel 1



Painel II



Painel III



Painel IV

BIBLIOGRAFIA

Brus, G. (1971). *Günter Brus Handzeichnungen 1969-1971 / Drawing 1969-1971*. Koln, New York: Gebr. Konig.

NOTA BIOGRÁFICA

Rui Neto nasceu na Figueira da Foz em 1977. Licenciado em Arquitetura, Mestre em Desenho pela Faculdade de Belas Artes do Porto e atual Doutorando na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Assistente da Universidade ETH de Zurique entre 2007 e 2009, Professor Assistente Convidado da Faculdade de Arquitetura do Minho desde 2009 e da Faculdade de Belas Artes do Porto desde 2014.

A tenda quer-se com quem a entenda... Processos de visibilidade do desenho na representação de espaços *pop-up*

FLÁVIA COSTA
PAULO LUÍS ALMEIDA

Dos espaços circunstanciais definidos por eventos, implícitos nas categorias de *throw-away architecture* (A. Kaprow, 1966) ou *pontential architecture* (L.+ J. Orta, 2013) usados pelos artistas para demonstrarem o seu interesse pela condição mutante da cidade, às estruturas vernaculares que aparecem de forma aleatória e temporária no espaço urbano – como tendas em manifestações, vedações ou barricadas –, a visibilidade dos espaços *pop-up* oscila entre a apropriação pela prática artística e o interesse que lhe é dedicado pela antropologia do espaço.

Os espaços *pop-up* são categorias híbridas situadas entre a condição de objeto e lugar, de espaço e acontecimento. Materializam-se em construções que potenciam uma arquitetura e que diferem dos conceitos de não-lugar (Augé, 1992) ou espaço liminar (Turner, 1977) por cumprirem funções temporárias em ambientes e eventos pontuais.

Estas propriedades estão na origem da aproximação da desenhadora à atitude da artista/etnógrafa, num cruzamento de saberes entre a investigação artística, a etnografia e a cartografia. A partir de uma prática desenhada testam-se as possibilidades de representar estas estruturas dissipativas que não têm uma referência visual estabelecida, tornando evidente os desdobramentos continuados de um espaço recursivo, que cada vez que é remontado adquire uma configuração diferente, embora dependente de uma forma original.

Esta representação é concebida na correspondência entre um estímulo e uma resposta, tomando como objeto de representação as estruturas de tendas e toldos e os seus procedimentos de montagem, num processo também ele mutante. Assumindo um regime mimético – pelo qual o corpo se identifica com os movimentos que observa – e uma relação de isomorfia como princípios orientadores do desenho, procuramos recriar as configurações que os toldos adquirem na véspera do dia de feira. Todos os vestígios – fragmentos, marcas, dobras, vincos – foram usados como matéria e processo. A reencenação destas estruturas em trânsito enquanto desenho leva-nos a considerar a necessidade de um desenho que simultaneamente representa e atua. Reencenar, neste sentido, é assumir performativamente a reconstituição do evento como ação diferida e não como mera reimpressão. A expansão do suporte do desenho para o espaço mais imersivo do espectador tornou-se uma consequência lógica destas premissas iniciais, pela possibilidade de gerar a experiência de um corpo presente, um "estar aí", como na lógica do diorama (cf. Almeida, 2008).

A tenda quer-se com quem a entenda... é o nome de um desenho instalado de natureza situacional, criado com base nas estruturas dissipativas montadas para a feira semanal de Barcelos e concretizado para a exposição Liberdade Imprescindível, que decorreu no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2018. Este é um projeto contextual enquadrado na investigação de doutoramento – SEM ESPAÇO Arquiteturas descartáveis: Uma investigação em desenho – que problematiza as potencialidade do desenho na compreensão de arquiteturas temporárias no espaço urbano.

Que espaços são estes?

O espaço aqui considerado, sendo um espaço não marcado dentro da cidade, é um espaço singular e irrepetível. É um espaço recursivo que deixa de ser o que é para se tornar noutra coisa, definida pelo que nele acontece. Martin Holbraad (2013) caracteriza a noção de recursividade como um conceito que muda de cada vez que é usado para expressar algo, mas essa mudança é construída sobre os usos prévios. Pensar estas estruturas espaciais como recursivas é considerar que cada nova configuração reage às condições de um contexto e de uma circunstância, mas resulta de uma expectativa criada por um uso prévio.

Epstein-Mervis (2016) defende que estes espaços se tornaram num fenómeno contemporâneo pela impermanência e irreverência. No entanto, as raízes históricas da arquitetura *pop-up* remontam à antiga Roma, onde construções temporárias funcionavam como forma de revolução contra o governo e serviam para o povo celebrar as festividades. Refere ainda que as estruturas *pop-up* constituem-se como uma expressão ousada de pensamento e criatividade e que rompem com as fronteiras da arquitetura tradicional. A instalação *Dismal Land* (2015) de Bansky ou *Etherea* de Edoardo Tresoldi (2018) são exemplos da maleabilidade do conceito *pop-up* e de como a arquitetura, a escultura e a experiência

FIG. 1 *Poéticas do mapa*
Carvão s/ papel cenário, 350 cm x 200 cm (espaço total ocupado por conjunto de 5 peças de dimensões variadas). Instalação *site-specific* na Capela dos Pereiras para a mostra Internacional Lethes Art - Ponte de Lima, junho 2017.

FIG. 2 *Desembaraço*
Carvão s/estuque e cimento, madeira carbonizada e vedantes industriais, 700 x 300 cm. Instalação *site-specific* na Casa do Artista, Vila Nova de Cerveira para a XIX Bienal Internacional Arte de Cerveira, julho 2017.

se podem combinar num tempo e espaço específico. Aqui, a arquitetura transforma-se numa experiência situada legitimada pelo carácter temporário destas estruturas. Temporário não porque são descartáveis, mas porque são suscetíveis a mudanças instantâneas em tempos específicos. Da mesma forma os espaços *pop-up* distanciam-se da nomeação de não lugar (como lugar não identitário) cunhada por Augé (1992) e espaço liminar – enquanto espaço segregador e reintegrador próprio de um ritual de passagem (Turner, 1977). DePillis (2012) esclarece que o temporário é o novo permanente e que são os eventos que definem estas construções.

É em torno da ideia da temporalidade e espaço-evento que alguns artistas têm ensaiado novas nomeações e modelos de representação destes espaços vividos. Exemplos disso são o termo *throw-away Architecture* (Kaprow, 1966). Arquiteturas descartáveis refere-se às construções que desapareciam no espaço e advém da obra *Fluids*, "(...) um reflexo irónico e humorístico, talvez angustiante de toda a nossa cultura, que é sustentar-se a si própria aumentando, em cada década, o número das suas funções obsoletas" (Kaprow, 1966, p. 173). Já Yoko Ono formula o conceito *instructures* (1966) como instruções inacabadas corporizadas na prática como arquiteturas efémeras, por vezes imaginárias, que se tornam parte de um espaço apenas por um período limitado de tempo, renovando-se constantemente (cf. Rimmaudo, 2016). Mais recentemente, a *potential architecture* de Lucy e J. Orta (2013) invoca uma prática combinada entre arquitetura, moda e intervenção social que se constitui como refúgios temporários para o espaço público.

As formas diferenciadas na prática artística demonstram a preocupação dos artistas em fazer novos recortes da realidade na relação com estas estruturas.

O projeto

— Sabe menina, nós fazemos turnos a partir das 6-7h da tarde para ir montando as estruturas e amarrar os toldos. Se deixássemos para amanhã não cabiam os camiões, não havia espaço, era uma confusão... Assim, amanhã logo cedo esticamos as lonas e começamos a vender.
E a menina que faz aqui?... Desenhos!?

(Excertos de diálogos recolhidos durante o reconhecimento do lugar)

Desde setembro de 2017 que temos documentado o processo de transformação do Campo da República mais conhecido por "Campo da feira", na cidade de Barcelos, para hospedar a feira semanal. Da noite para o dia, o amplo parque de estacionamento a céu aberto dá lugar a um conjunto de toldos, bancas e cordas, que se reorganizam entre si e se acomodam no espaço. Num intervalo temporal de vinte e quatro horas, todo o recinto é povoado por uma centena de estruturas dissipativas que reconfiguram o espaço e que, de semana para semana, apresentam ligeiras diferenças por dependerem também elas de um processo mutante e recursivo.

Se por um lado o desenho pode ser entendido como meio preparatório, por outro podemos reconhecê-lo como uma prática autónoma dentro dos procedimentos artísticos, relacionando-se com problemas relativos à própria prática. Mas como poderá o desenho representar certas condições que estão para além do olhar?

O nosso projeto é potencialmente gerado pelo processo na construção de uma visibilidade. Sobre a importância do processo, J. Jorge Marques defende que "o

FIG. 3 *Recolha fotográfica da montagem das tendas na véspera do dia de feira*

processo é o que em certo sentido, permite a criação de um espaço simultaneamente táctil e ótico" (2014, p. 102) e que sendo este uma circunstância do desenho torna visível qualquer coisa que não o era.

Com o objetivo definido, começamos por reconstituir da experiência do espaço de duas visualidades: a ótica e a háptica. Ao registo ótico correspondem as imagens derivadas da experiência visual, enquanto que no regime háptico o conhecimento ocorre através do comportamento do corpo perante os elementos. Da experiência do espaço recordamos os cheiros, texturas, sons; realizamos mapas, listas, esboços... Foram ainda realizados pequenos exercícios de correspondência e mediação entre a ação observada e o comportamento corporal. Vemo-los como esboços de gestos, que ensaiam os movimentos observados, replicando-os e transferindo-os para a matéria do desenho, numa prática que apenas

FIGS. 4, 5, e 6 *Exemplos de alguns estudos*

pode ser considerada na sua dimensão multi-sensorial (cf. Marks, 2000).

Num segundo momento apropriamo-nos da lógica do diorama e da reencenação, como modelos para lidar com a recursividade do espaço, mas também da prática do desenho. Segundo Foster (2004) os dioramas são dispositivos de recriação cenográfica onde se pretende condensar dois espaços e tempos num ambiente fechado – o tempo do acontecimento e o espaço da observação. Com um carácter assumidamente mimético, eles constituem-se com uma forma particular de territorializar um acontecimento (cf. Almeida, 2008). Aqui o próprio desenho reage ao espaço como uma reencenação do processo com que as estruturas foram feitas, com o objetivo de encontrar outras formas de caracterizar a identidade do espaço que não é visível nos atributos formais e topológicos. É entre uma imagem especular e uma encenação teatral que a obra assume a sua teatralidade, pela qual o espectador toma consciência de si próprio e do lugar que ocupa.

A instalação do desenho, como em qualquer diorama, determina também as condições da sua própria execução. As características do espaço museológico emprestaram, assim, a sua estrutura para organizar todo o discurso gráfico, numa reencenação continuada do acontecimento real, como um rumor que prolonga os seus efeitos de cada vez que é repetido. O contexto onde a obra foi produzida e a natureza diferenciada dos materiais envolvidos no repertório do desenho alimentaram o processo de criação. O objeto final resulta no reencontro sensorial entre espaço, tempo, corpo e matéria numa reencenação conjunta com o espaço expositivo.

A Tenda quer-se com quem a entenda... materializa-se num desenho instalado *site-specific*, que se adapta ao espaço encenando um ambiente. A semelhança de um diorama, a instalação assume uma tridimensionalidade que abala as fronteiras perceptivas, por criar uma relação entre espaço, linha e objeto.

A obra é composta por duas peças de papel (com diferentes dimensões) trabalhadas a carvão e vincadas, vedantes industriais e linhas desenhadas diretamente sobre a parede. As peças de papel foram construídas numa relação isomórfica com a forma que os toldos têm na véspera do dia de feira. Numa primeira fase, o papel foi encerado e impregnado com pó de carvão. Seguidamente foi adulterado com um abrasivo para criar diferentes texturas e simular o desgaste das lonas. Por fim foi dobrado como se de um toldo se tratasse. Na segunda fase, e já no local expositivo, foram tomadas as decisões acerca da posição e configuração que a peça teria – a forma, o número de vincos e a volumetria num compromisso com o espaço.

As peças tornaram-se centro de um jogo retórico entre a linha sugerida pelos vincos, a linha desenhada e a linha física corporalizada pelos vedantes industriais. Se no desenho as linhas têm a responsabilidade de organizar o espaço, sugerir direções e definir limites, abertas ao espaço físico elas deram origem a jogos conotativos entre a representação e a fisicalidade, entre o parecer e o ser.

O uso do carvão possibilitou, pela sua tactilidade, a incorporação de vestígios do espaço no suporte do desenho. Por sua vez, a fisicalidade dos vedantes industriais enquadram o desenho num campo retórico e performativo e contribuem também para a extensão do suporte do desenho, criando a ilusão de continuidade entres os espaços pictóricos. Esta continuidade corresponde a uma forma particular de territorializar um acontecimento como elemento conector entre a audiência e o espaço pictórico, onde o desenho se prolonga e contextualiza a cena, e se assume como parte de um diorama (cf. Almeida, 2008, p. 125).

FIG. 7 *A tenda quer-se com quem a entenda...*
Cera e pó de carvão s/ papel fabriano, vedantes industriais e carvão s/ cimento; 350 x 290 cm, 350 x 290 cm;
Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2018

FIGS. 8 e 9 *Detalhe da Peça 1 e da Peça 2*

A lógica do diorama formula um dos sentidos possíveis do hiperdesenho – hiper no sentido do que está para além do desenho (cf. Sawdon e Marshall, 2012). O processo de representação das estruturas *pop-up*, projetando-se fora do espaço virtual do papel como um palimpsesto no espaço real, não pode ser desligado da condição híbrida com que o hiperdesenho revê os fundamentos do desenho enquanto nome e enquanto verbo.

Cartografando

Quando, em 1996, Hal Foster descreveu o paradigma do artista como etnógrafo, defendia uma aproximação da arte aos interesses da antropologia e aos métodos da etnografia. É neste sentido que o desenho se pode aproximar da figura do desenhador-etnógrafo e estabelecer novas relações com o espaço de atuação.

Já não é apenas a geografia que caracteriza o lugar. As fronteiras diluíram-se e configuram-se novas dimensões do tempo e do espaço. As metodologias voltadas para o caminhar – *Walking ethnography* (Inglod & Vergunst, 2008) – têm sido imensamente estudadas para perceber esta nova cidade. Termos como: etnografias móveis (Porter et al., 2010), caminhadas sonoras (Butler, 2006), caminhadas olfativas (*smellwalks*) (Low, 2009) invocam as *mobile investigations* (Pink et al, 2010), enquanto prática investigativa que recorre ao andar como uma abordagem sensível e mais profunda para descobrir e explorar uma experiência multissensorial.

Para Francesco Careri (2007) o exercício de andar pelo espaço constitui-se como um instrumento revelador da cidade atual: fragmentada e instantânea. Muito à semelhança dos situacionistas com a prática da deriva, Careri considera o nomadismo um

método vantajoso para a perceção e descoberta dos espaços da cidade, permitindo-nos construir o nosso próprio mapa com as modificações constantes do território: "A cidade descoberta pelas deambulações dos artistas é uma cidade líquida, um líquido amniótico onde outros espaços são formados espontaneamente." (Careri, 2007, p. 21). A ideia de uma "cidade líquida" serve para descrever uma cidade onde predomina a ideia de passagem, à semelhança de uma modernidade fluida e efêmera que se traduz numa sociedade em constante mudança (cf. Bauman, 2006).

É também a partir da experiência direta do real que Deleuze e Guattari (1997) defendem a cartografia enquanto método que se forma na própria expressão do percurso (desenhos, mapas). Para estes autores a cartografia é uma prática corporal que faz corresponder os percursos do corpo no encontro com o mundo. Em *Mapping in the folds* Tom Conley aborda a natureza complexa dos mapas na sua relação com os diagramas a partir da filosofia de Deleuze. Para Conley os mapas são espécies especiais de imagem que procedem de um pensamento abstrato: "O mapa torna-se uma máquina que duplica e replica, que dobra e vincula de uma forma coletiva." (Conley, 2015, p. 5). A ideia de um mapeamento em dobra refere-se à multiplicidade e criação permanente em que espaço-tempo é visto dobrado, enrugado e multi-sensorial. Considerando-se então que o mapa tem implicações sensoriais, ele deixa de ser uma mera representação formal para representar aquilo que nos envolve e a própria mobilidade do corpo.

Este modelo etnográfico, que admite a experiência de novos padrões estéticos e formas de reconhecimento daquilo que nos rodeia, ultrapassa a distinção convencional entre etnografia e arte, e remete-nos para uma "viragem sensorial" da etnografia (Rutten et al, 2013) paralela a uma "viragem etnográfica" da arte contemporânea (Foster, 1996).

Construir uma visibilidade

É certo que o desenho permite-nos a apreensão fenomenológica da cidade como um inventário de formas e acontecimentos – quer enquanto registo de uma perceção (visual e háptica) quer enquanto forma de invenção ao reencenar os acontecimentos dos espaços.

Enquanto registo de uma perceção, este desenho aproxima-se de um "desenho ativista" (Tshumi, 1966) onde o diagrama conceptual, a transcrição, a sequência e o desenho de grandeza permutável são enunciados como diferentes categorias para pensar o lugar além do registo ótico e normalizado das suas representações. Numa abordagem próxima, Catherine Dyrssen (2011) propõe a performatividade como abordagem à arquitetura e defende a performance como uma importante ferramenta para a descoberta de novos aspetos, significados e questões. Ao inverter a ordem hierárquica entre teoria, método e ação, o modelo performativo permite combinar diferentes modos de representação na investigação. De forma semelhante Michael Croft (2013) advoga um desenho que se assume como um gerador na construção da tridimensionalidade do espaço através da experiência física do lugar que o corpo em movimento possibilita.

Enquanto invenção, o desenho revela-se na oportunidade de explorar e cruzar dimensões, adotando a condição híbrida que caracteriza o hiperdesenho (cf. Sawdon & Marshall, 2012). A dificuldade em definir

o hiperdesenho advém da própria condição oscilante do desenho, da impossibilidade de uma definição consensual, como uma prática que se faz num *continuum* de possibilidades mutuamente exclusivas. Para Sawdon & Marshall "o hiperdesenho surge parcialmente desta limitação do espaço, assumindo uma abordagem mais ampla e sem restrições (...)" (2012, p. ix). Também Meskimmon (2012) refere-se ao hiperdesenho como um potenciador de novos caminhos, enquanto Cocker (2012) o concebe como uma possibilidade de expansão e mutabilidade da prática.

É pela condição híbrida do desenho – uma condição que lhe é intrínseca pela impossibilidade de ser caracterizado por um meio ou material – que a prática se abre a uma variedade infinita de expressões artísticas e instrumentais, gerando conhecimentos múltiplos sobre o mesmo objeto. Que conhecimento resulta, pois, desta experiência desenhada dos espaços *pop-up*? Antes de mais, um conhecimento experiencial do resultado intercambiável entre a perceção sensorial (o que vejo e toco), a propriocepção (sentido do corpo) e a introspeção (consciência dos estados corpóreos e emoções). Torna-se, por isso, fundamental pensar o corpo na sua potencialidade máxima, pois é sobretudo através do sistema sensório motor que a experiência dos espaços transitórios se torna desenho. Mais do que um sistema adaptativo, que se auto-organiza para responder a alterações do ambiente, estas estruturas convocam-nos enquanto desenho, promovendo um forte sentido de lugar.

— E a menina que faz aqui?... Desenhos!?
— Sim... Desenhos.

(Excertos de diálogos recolhidos durante o reconhecimento do lugar)

BIBLIOGRAFIA

Almeida, P. L. (2008). *La Dimensión Performativa de la Prática Pictórica: Análisis de los Mecanismos de Transferencia-de-Uso entre Distintos Campos Performativos* (Tese de Doutoramento). Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco.

Augé, M. (1992). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da modernidade*. Lisboa: 90ª Editora.

Careri, F. (2007). *Walkscapes: El Andar Como Práctica Estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Print, Land & Scape Series.

Bauman, Z. (2006). *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.

Cocker, E. (2012). "Hypredrawing-The Position". In P. Sawdow; & R. Marshall (Eds.) (2012), *Hyperdrawing, Beyond the lines of contemporary art*. Lodon: I.B.Tauris.

Conley, T. (1998). Mapping in the Folds: Deleuze "Cartographe". *Discourse,* 0 (3), 123-138. Disponível em http://www.jstor.org/stable/41389502

Croft, M. (2013). Drawing with a view to architecture: An approach to drawing that begins to suggest a different way of articulating space in P. L. Almeida, M. B. Duarte; & J. T. Barbosa (2014), *Drawing in the University Today*: Porto: i2ADS.

Deleuze, G.; & Guattari, F. (1997). Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia (Trad. Suely Rolnik) (vol. 4.). São Paulo: Ed.34.

Depillis, L. (2012). "Temporary is the new Permanent". Acedido a 16.05.2018, disponível em https://www.washingtoncitypaper.com/home/contact/13048439/lydia-depillis.

Dyrssen, C. (2011). Navigating in Heterogeneity: Architectural Thinking and Art-based Research. In M. Biggs, & H. Karlsson (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York: Routledge, pp. 223-239.

Epstein-Mervis, M. (2016). The Rise and Rise of Pop-Up Architecture. Consultado em 3 de maio de 2017, em http://www.archdaily.com/author/marniepstein-mervis.

Foster, H. (1996). The artist as ethnographer. *The return of the real*. Londres: The MIT Press.

Foster, H. (2004). *Prosthetic Gods*. Cambridge: The MIT Press.

Holbraad, M. (2012). *Truth in Motion: The Recursive Anthropology of Cuban Divination*, Chicago and

London: University of Chicago Press.

Ingold, T. & Vergunst, J. L. (Eds.). (2008). *Ways of walking: ethnography and practice of Foot*. Surrey: Ashgate Publishing.

Kaprow, A. (1966), La Sfida del Sistema. Metro (Venice) 14 (June 1966). In Molesworth, H. (2003), *Work Ethic*. Baltimore, Md: Pennsylvania State University Press.

Marques, J. Jorge (2014). *O processo como circunstância do desenho: Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.

Marks, L. U. (2000). *The Skin of Film - Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham and London: Duke University Press.

Meskimmon, M. (2012). Hypredrawing-The Position. In P. Sawdow; & R. Marshall (Eds.) (2012), *Hyperdrawing, Beyond the lines of contemporary art.* London:I.B.Tauris.

Ono, Y. (1966). In A. Rimmaudo (2016), Yoko Ono e a poética do efêmero". *Archives of Women Artists* [Online]. Acedido a 23.07. 2018, disponível em https://awarewomenartists.com/magazine/yoko-ono-and-the-policy-of-lephemere, colocado online a 04 de outubro de 2016

Orta, L.+ J. (2013). *Potential Architecture*. Bologna: Damiani.

Pink, S., Hubbard, P., O'Neill, & M., Radley, A. (2010). Walking across disciplines: from ethnography to arts practice. *Visual Studies*, v. 25, n. 1, pp. 1-7.

Porter, G. et al. (2010). Where dogs, ghosts and lions roam: learning from mobile ethnographies on the journey from school. *Children's Geographies*, v. 8, n. 2, pp. 91-105,

Sawdow, P., & Marshall, R. (Eds.). (2012). *Hyperdrawing, Beyond the lines of contemporary art*. London: I. B. Tauris.

Rutten, K., Dienderen, A., & Soetaert R. (2013). Revisiting the ethnographic turn in contemporary art. Critical Arts, 27:5, pp. 459-473.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. New York: The MIT Press

Turner, W. V. (1977). Variations on a Theme of Liminality. In Moore, S. F., & Myerhoff, B. G. (Eds.), *Secular Ritual*. Assen: Van Gorcum.

NOTA BIOGRÁFICA

Flávia Costa
Mestre em Desenho e Técnicas de Impressão pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2013) e Doutoranda em Artes Plásticas pela mesma faculdade.

flaviammcosta@gmail.com

Paulo Luís Almeida
Professor Auxiliar no Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Investigador no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS / FBAUP);

palmeida@fba.up.pt

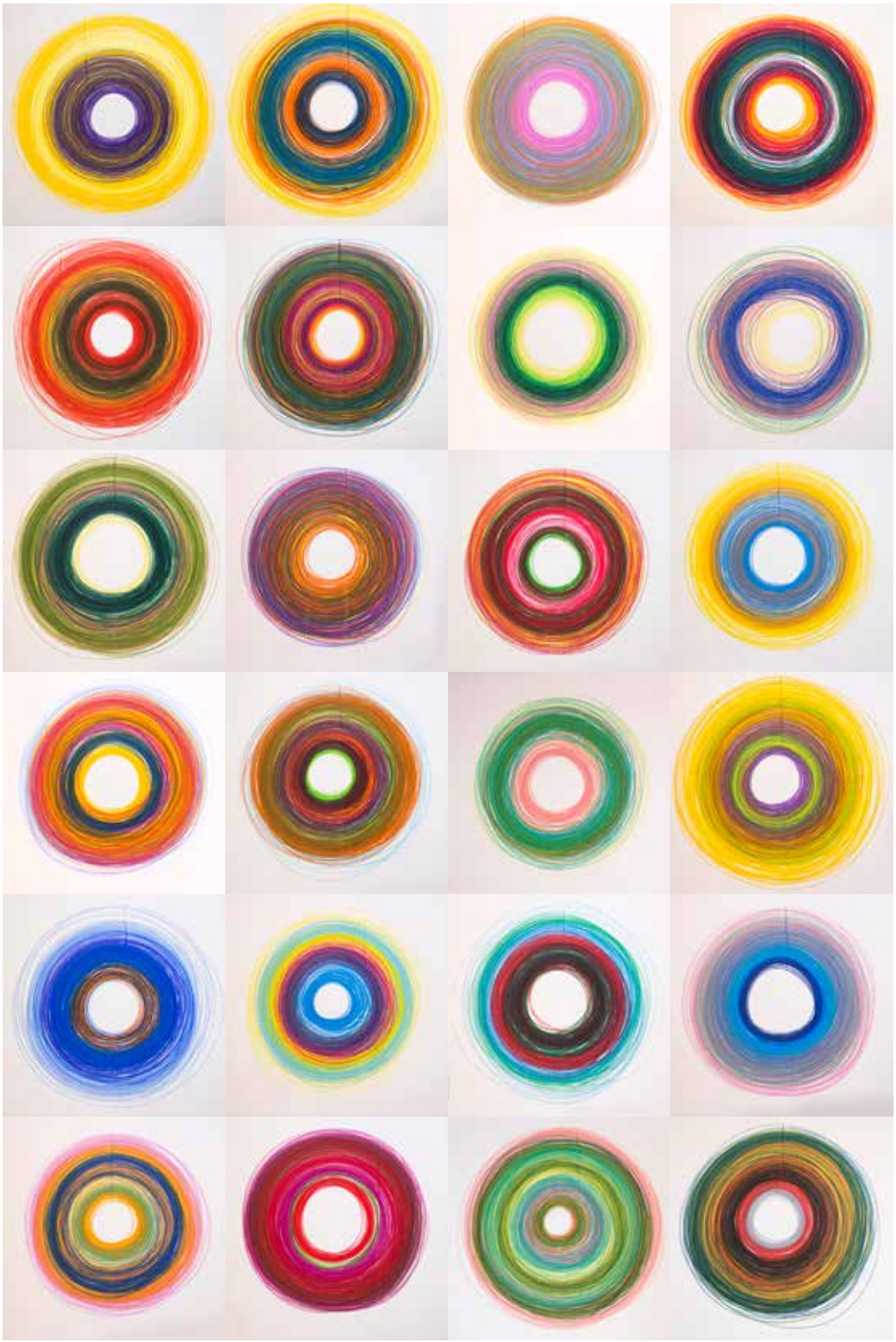
Fugas e Deambulações

JOANA PARADINHA
JOÃO CABELEIRA
MANUEL DOS REIS
MÓNICA FARIA
NATACHA ANTÃO
VÍTOR MARTINS

ENQUADRAMENTO

Em Maio de 2017, a Casa da Imagem, em Vila Nova de Gaia, mostrou uma Exposição da Natacha Antão, em que ela dava a ver desenhos de círculos coloridos. Dito assim pode parecer que tais desenhos foram propositadamente realizados com a finalidade de serem expostos, ou seja que faziam por certo parte duma estratégia ou pelo menos dum caminho pessoal da artista, e que, portanto, não deixando obviamente de valer por si próprios valiam também ou até sobretudo pelo lugar que ocupavam nessa estratégia ou nesse caminho. Como não era disso que se tratava, na verdade a ideia de desenhar círculos coloridos apareceu como forma pensada exclusivamente para ajudar ao re-centramento pessoal da artista depois de um período exasperantemente longo e exaustivo de descentramento a que se sentiu obrigada pelas circunstâncias, sentiu de imediato que expor os círculos desenhados do modo habitual e neutro não permitiria o encontro nem com a verdade deles nem com a dela. A Solução para o problema parecia estar em retirar à Exposição o seu carácter diacrónico (o seu lugar num tempo evolutivo) e assentá-lo numa base sincrónica (a sua pertença a um momento actual) irredutível a qualquer pretensão de a localizar num tempo comandado pelos antes e depois. Era trocar o pro-cesso, cultura dominante senão mesmo prepotente da arte actual, pelo con-texto, um agora expandido até aos limites do horizonte, o que neste caso poderia perfeitamente ser o con-vívio, uma vez que foram outras pessoas o principal contexto do acontecimento. Como esta ideia de re-centramento foi realizada em atelier colectivo e não em gabinete pessoal, e como o atelier era poroso e portanto o que nele se passava se estendia por todo o lado e de novo a ele voltava, o contexto tornava-se ilimitável mas felizmente poderosamente presente, e presente dum modo em que não surgia apenas como o pano de fundo do acontecimento mas como, dalgum modo, parte integrante dele. Digamos que o acontecimento posto em marcha pela necessidade de recentramento, da artista que queria voltar a ser artista, foi tomando todos e cada um dos convivas, que foram encontrando afinidades entre o que faziam e o que ela fazia, e sentindo, apesar de não terem passado pelas mesmas coisas, uma igual necessidade de recentramento, como se tudo andasse por todo o lado e neles igualmente demasiado descentrado. Ou podia ser que fosse ela, a artista, que fosse encontrando no que via acontecer à sua volta, nomeadamente no que faziam as pessoas do seu contexto, reflexos do que nela própria se passava, modos de estar e de fazer que coincidiam, por assim dizer, com o que ela própria tentava e fazia. Como quer que fosse tornava-se-lhe cada vez mais óbvio que os seus círculos coloridos por si só não tinham o poder de se dar a ver, que sem as "farfalhudas" da Mónica, o toque gráfico da Joana, o jogo das perspectivas do João, a banda sonora do Manuel, os pensamentos soltos do Vítor, para não mencionar senão estes, sem esquecer, claro, as pinturas das crianças nas paredes ou um

pouco por todo o lado, sem pelo menos isto como um mínimo indispensável, mas a que seria sempre possível os observadores juntarem elementos em falta quer porque os conheciam quer porque os pressentiam, sem isto aos seus círculos iriam necessariamente faltar numerosas cores, seriam círculos coloridos envergonhados. Percebe-se pois que a decisão de fazer da Exposição da Natacha Antão a Exposição do Círculo da Natacha Antão com cinco outros nomes anunciados (e vários mais escondidos) não é um capricho de adolescente, não é um resíduo de idealismo universalista, não é uma tentativa vanguardista de criai um movimento, não é a criação duma harmonia polifónica à maneira musical, nem sequer é a interrogação prática da noção de autor, tudo coisas, entre outras que nela se poderia ver, é muito exacta e precisamente a Exposição de desenho da Natacha Antão, autor plural, na época do seu recentramento. O que aqui, nesta decisão, é forte, é a consciência de que o que se quer dar a ver não é exclusivamente da ordem do artístico mas também do vital, do existencial, e que se isto não for compreendido o artístico presente sai empobrecido, senão mesmo arruinado. Mas é preciso, por isso, um olhar diferente para ver tal Exposição porque não se está a ver a arte da artista tal como ela a foi fazendo e continuará por certo a fazer ao longo da sua vida, mas um momento em que essa arte teve de ser outra coisa mais ou outra coisa menos, teve de voltar ao seu cerne, à sua matriz, ao seu centro sem querer mais do que isso, agarrando-se a esse centro sem qualquer outra ambição senão a de reconhecer, de o reencontrar, de o reintegrar, E é o desenho, no sentido mais amplo da palavra, o desenho desse momento em toda a sua extensão que em muito ultrapassa a mesa de trabalho da artista, é esse desenho que a Exposição dá a ver. É esta prevalência do sincrónico sobre o diacrónico que torna esta Exposição singular, isto é incomparável, irrepetível, precisamente como depositária e parte viva dum momento irradiante, um momento que é ele próprio fonte de luz e não receptor de luz. É esta sincronicidade que torna cada um dos objectos e procedimentos nela presentes igualmente importantes e imprescindíveis para o desenho do momento, sem os quais tal momento não seria susceptível de ser desenhado. Sem eles e sem o que eles sugerem e indicam para lá deles próprios. E como todos os momentos que são acontecimentos que nascem de si próprios, irredutíveis a qualquer tipo de apropriação, também este foge aos seus autores que sentem por isso que não podem trata-lo como seus donos. E se ainda assim é possível dizer que se trata de desenho, é porque o acontecimento se serviu para poder acontecer do que há de mais humano nos humanos, o desejo e a capacidade de se verem acontecer numa forma que simultaneamente criam e os cria a eles. Uma forma sem forma precisa, uma forma que é também o seu fundo, uma forma que vive duma e numa consistência que dalgum modo também ajudou a ser o que é. Então o que a Casa da Imagem tinha para mostrar nessa Exposição de Maio de 2017 podia finalmente ser reconsiderado como o desenho do acontecimento que a Natacha Antão desencadeou no seu processo de renascimento, onde os seus próprios e assináveis desenhos, de círculos coloridos, como todos os outros objectos aí postos (mais do que expostos), pareciam continuar a acontecer ainda naquele momento, continuar a acontecer para a eternidade.



FIGS. 1 a 24 *Círculos* 24 desenhos (40 x 40 cm). Lápis de cor sobre papel fabriano artístico

FIGS. 25 a 33 *Farfalhudas* 9 peças escultóricas (dimensões variáveis). Linha tricotada em círculo sobre papel.
Créditos fotográficos: Matilde Ramos

FIGS. 34 a 36 *Gráfica*
Litos de edição ilimitada (20 x 20 com)
Serigrafia e fotocópia sobre papel

FIG. 37 *Perspectiva Depravada*
Desenho deformado que exige acção do observador para ser decifrado.

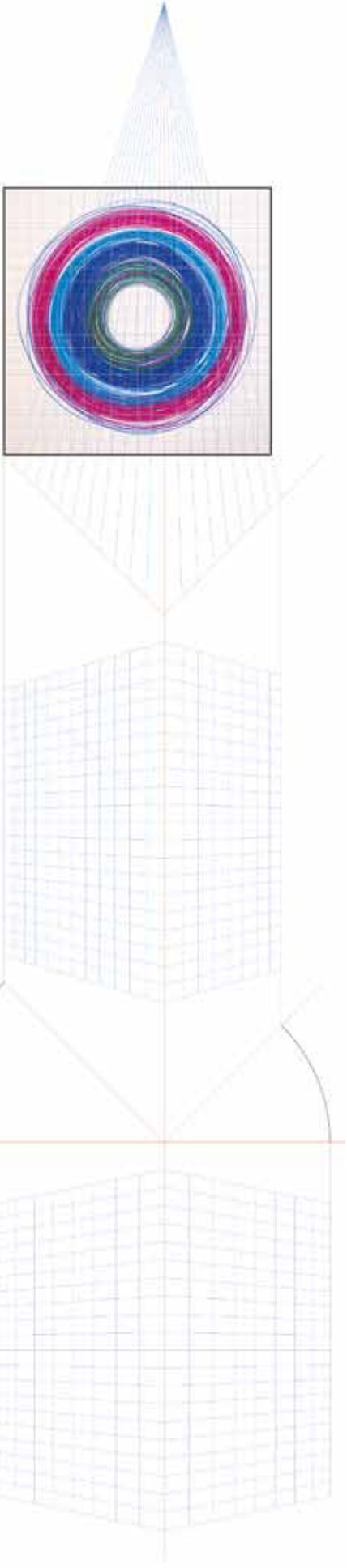


FIG. 38 *Sons* https://fugasedeambulacoes.bandcamp.com/releases
— Morada electrónica onde poderá sem escutado um desenho

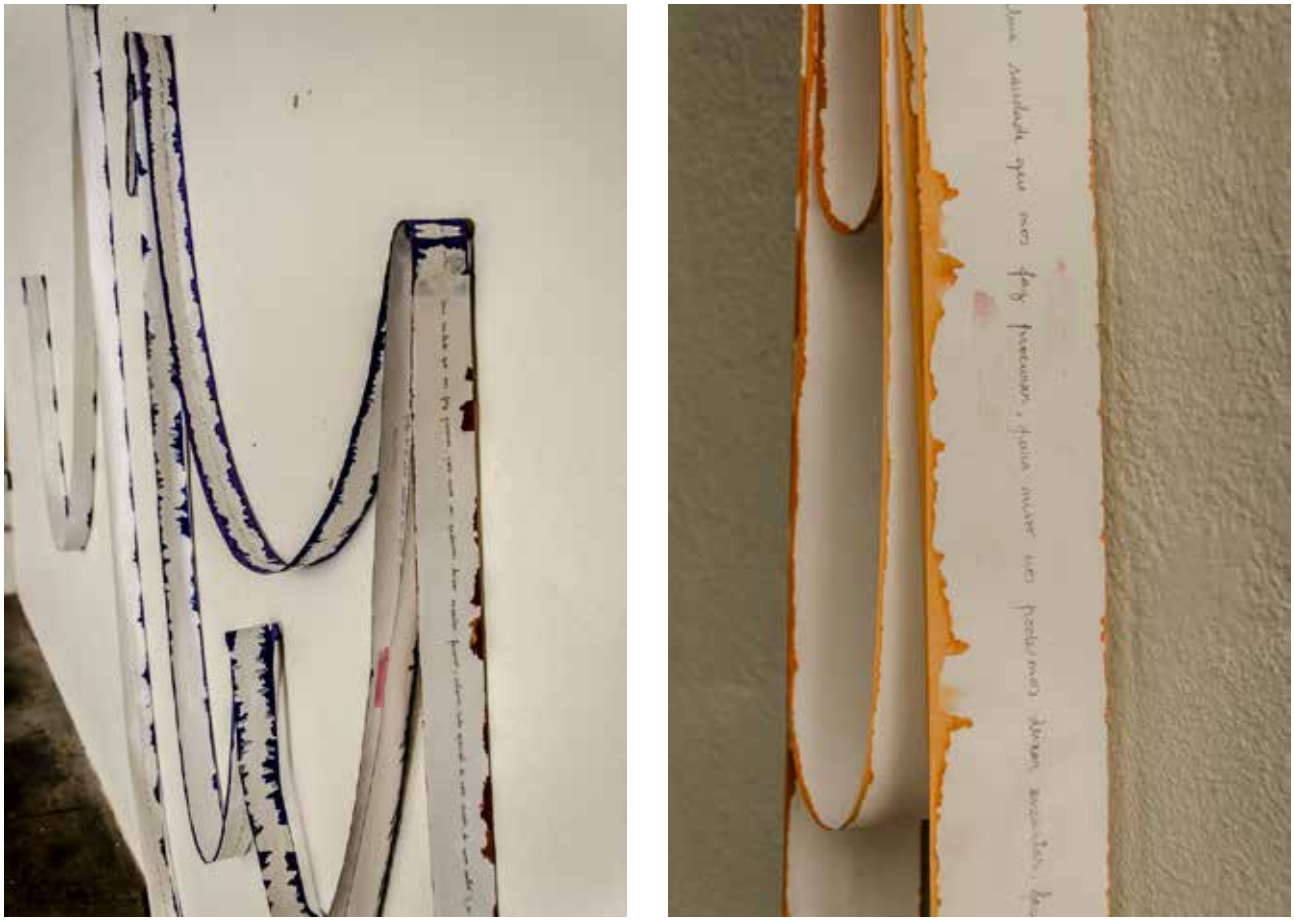


FIG. 39 *Pensamentos Soltos.* Créditos fotográficos: Casa da Imagem/ Fundação Manuel Leão

Pensamentos soltos

(Texto que foi utilizado como desenho na exposição)

que, porém, se queremos realmente avançar, desta vez temos de ter a coragem de olhar a questão de frente procurando verdadeiramente respostas à pergunta que temos tentado evitar: o centro existe? existe o círculo? existem, com certeza, os gestos que os enunciam. Os gestos pelos quais os aprendemos... sim, talvez o círculo não exista senão como gesto, como o gesto que aponta para si próprio, que se designa a si próprio. Um gesto que se mostra como gesto e não como sinal ou indicação. Um movimento que parece não o ser, incapaz de sair de si próprio, compulsivamente regressando ao seu ponto de partida. Parece um caminho, mas como o boomerang, só conhece o caminho de retorno. Um caminho que apenas leva a si próprio. Um gesto que não conhece senão o regresso ao ponto de partida. Um gesto que não faz mais do que voltar ao ponto de partida para que se perceba que não tem nada a dizer. Parece sair do sítio mas não sai do sítio. Parece querer dizer algo mas não diz nada. Diz talvez apenas que é gesto, como uma voz que dissesse apenas que é voz, "sou voz", e nesse mínimo de surgimento como voz que gastasse absoluta e plenamente... falo, claro, de círculos que são círculos, que não poderiam ser senão círculos, não de formas que parecendo círculos poderiam no entanto ser qualquer outra coisa, quadrados, triângulos, ou qualquer forma

de encerramento de espaço. Uma forma que existe para encerrar espaço pode tomar uma forma qualquer, e pode por isso tomar uma forma que lembra um círculo. Mas um círculo não é uma forma de encerramento de espaço, porque para um círculo existir precisa de criar um centro. Um círculo existe para criar um centro, não para encerrar espaço. Um círculo existe para possibilitar a um centro existir, ou talvez seja antes que o círculo e o centro não são senão uma única e mesma coisa – poder-se-ia então reconhecer um círculo que é um círculo pelo facto de ele se não distinguir do seu centro. Nenhum espaço fica encerrado entre o círculo e o seu centro, todo o círculo é o seu centro... Um sinal de trânsito de forma circular não é um círculo porque para dar a ver o sinal fez o centro possível abortar. Uma pedra que cai na água parada de um lago cria um círculo porque cria um centro que se expande ilimitadamente e se confundo com o próprio círculo. A pedra que cai num lago é um gesto que se dá a ver a si próprio, porque não há aí mais nada a ver além disso: um centro que se confunde com o seu círculo, um círculo que não é senão um modo do seu centro se mostrar. Por isso também o tronco de uma árvore é um círculo, por pouco que pareça um círculo perfeito, porque percebemos de imediato que ela nos mostra um centro que precisou, para existir, de criar o seu próprio círculo. Digo assim por facilidade – é talvez impossível decidir se é o centro que cria o seu círculo ou o círculo que cria o seu centro de tal modo eles parecem inseparáveis. Num simples desenho de um círculo não é absolutamente necessário que o centro tenha sido criado pela desenhadora no próprio momento em que começou o seu traço?... Um centro, um círculo, são criações, porque aparecem a partir do nada. São também gestos por isso mesmo. Não são funções de coisa nenhuma, não existem em função de qualquer coisa que lhes seja exterior. Duma semente real ou fictícia, humana ou divina, mental ou material, terrena ou cósmica, desenvolve-se, pelo menos num primeiro e imprescindível momento um centro com o seu círculo, um círculo para o seu centro. É só outra forma de dizer que aparecem a partir do nada. Essa semente cria a ilusão de que algo prévio existe, a pedra que cai no lago, por exemplo, mas na verdade qualquer coisa, o que quer que seja, pode fazer o papel da semente, porque esse papel se reduz ao impulso inicial, ou menos ainda, porque o círculo é o gesto, o movimento, que não precisa senão de um estalar de dedo, duma espécie de toque mágico que o faz aparecer como que vindo do nada. Talvez mesmo tudo o que vem do nada possa não possa vir senão sob a forma dum centro/círculo. Só o contacto, a interligação, o choque com outros existentes o vá mudando, e afastando-o cada vez mais do seu ser de círculo. E será por isso que sentimos em cada existente uma poderosa e insistente saudade do círculo, saudade do centro. Uma saudade que nos faz procurar, para isso nos podermos deixar encantar, fascinar, extasiar, cada aparição de novo círculo, de novo centro. E, se andarmos mesmo carentes, podemos até decidir dedicarmo-nos a ser pedra que cai no lago, a atirar a pedra ao lago, a dar o empurrãozinho à pedra ainda indecisa em cair no lago. Nada parece na verdade tão revigorante como ver nascer um círculo com o seu centro, mesmo sabendo que rapidamente deformação o vai atingir, ou pelo menos que esse é o seu destino mais provável. Mas esse momento inicial é dum poder tal que não há nada melhor do que deixar-se envolver pela sua magia para recuperar dum grande desgaste, dum esforço esgotante, duma realização feita a contragosto. O centro que nasce, que vemos nascer, que fazemos nascer, pode bem ajudar-nos a sentir um recomeço, um ressurgir de que absolutamente precisávamos, um movimento que só poderemos descrever como um regressar ai nosso próprio centro. Algo a que nos referimos frequentemente como recentrarmo-nos. Nada melhor para nos recentrarmos que sentir essa força que vem do nada, e que não é senão uma força e que vem do nada, que nem precisa de nos pertencer de qualquer modo que fosse, porque por mais estranha que

nos seja é plenamente habitada pela força que faz aparecer todo e qualquer círculo, centro, uma força que imediatamente identificamos, que sentimos que é de tal modo igual à do nosso perdido centro que podemos fazer dela a força desaparecida desse nosso centro. Nesse início, nesse ponto inicial e saída do nada, de desfazer esse vazio que se foi instalando em nós, todas as forças são uma só, uma força que serve a um centro serve a qualquer outro – esse é, provavelmente, o único momento, o único estado em que nenhuma especificidade, nenhuma identidade, nenhuma particularidade vem perturbar a força dessa força. Uma força que serve a qualquer outro centro, serve ao nosso... Adultos, humanos, pelo menos nesta cultura nossa, ocidental e tudo, temos imensa dificuldade em acreditar nisto. Parece que só temos confiança em coisas altamente elaboradas, processos complexos, objecto objectivados, pensamentos labirínticos. Que terapeuta seria capaz de prescrever à sua paciente "faça círculos coloridos", ou "tricote farfalhudas", com a plena consciência de que nada poderia verdadeiramente substituir tal tratamento? Ou "faça e desfaça sempre a mesma mancha", "discorra enrolando o seu dizer num novelo sem fim", "faça os seus sons regressarem sempre ao ponto de partida", sabendo transmitir toda a confiança que seria preciso para que o exercício, a experiência tivesse efeito? Ou até, algo que aparentemente, apenas aparentemente, poderia parecer mais sofisticado, "crie imagens à primeira vista indecifráveis, possíveis no entanto de serem decifradas, mas apenas pelo espírito de uma criança, ou por um espírito igual ao de uma criança", mostrando através desta recomendação, que sabe que é preciso aprender com as crianças algo que para elas é natural, imediato, sem segredos, e que se tornou no entanto, para qualquer um dos nossos adultos de hoje, uma dificuldade quase intransponível: que por mais que algo nos pareça confuso, disforme, inapreensível, definitivamente fora do alcance da nossa compreensão, basta no entanto acreditar que há um ponto de vista escondido, um centro descentrado, e procurá-lo, para que, com a sua descoberta, que infalivelmente sempre ocorrerá se houver tal busca, tudo se torne instantaneamente claro e evidente, tão claro e evidente como um círculo com o seu centro, um centro com o seu círculo... Na verdade só as crianças têm, entre nós, esta crença, que poderíamos até chamar instintiva, nos círculos coloridos, nas farfalhudas nas manchas, nas falas enroladas em si próprias, nos sons que não saem do sítio, nas imagens que parecem indecifráveis e nos incitam, por isso mesmo, a descobrir-lhes o bem escondido segredo. A nenhuma criança escapa que tudo tem um centro, eventualmente escondido, e que é esta lei do universo que torna o mundo num lugar perfeitamente adequado à vida que cada um de nós quer viver... muito trabalho e muito esforço têm de desenvolver os adultos desta civilização deformada, ainda por cima vaidosa desta sua deformação, para extrair tal crença "desestabilizadora" da cabeça das suas crianças. E é por isso que aquele de nós que conseguem aos trinta anos, ou aos quarenta, aos cinquenta, aos sessenta, aos setenta, voltar a sentir esta crença, quebrar o feitiço desta educação deformadora, sentem uma jovialidade indescritível, inesperadamente intensa, como se ver nascer os círculos que fazem, ver desenvolver os centros que criam, ver abrir e fechar as manchas que inscrevem, fosse simultaneamente ver-se a si próprio a nascer (...ia escrever renascer mas fiquei com dúvidas sobre o que faz aqui este "re"...), com um novo olhar, com um novo sentir, e com essa sensação, que precisamos de experimentar de vez em quando, de que estamos de novo centrados, de que podemos de novo ser nós próprios porque o que quer que sejamos de novo se nos torna claro e evidente... Os círculos têm pois esta qualidade espantosa que permite aos que neles crêem, e portanto aos que os vêem e aos que os fazem com as cores exaltantes que são capazes de lhes transmitir, uma vez que

NOTA BIOGRÁFICA

Joana Paradinha
Formada em Pintura pela FBAUP em 1997. É Professora Auxiliar de desenho, pintura e técnicas de impressão na ESAG e na EAUM. Investigadora no i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Coordena e promove no seu Atelier/Oficina experiências de colaboração artística e pedagógica.

joanaparadinha.wordpress.com

João Cabeleira
Formado em Arquitetura pela FAUP (2002) é Professor Auxiliar na EAUM, de Geometria e História da Arquitetura II. Os seus interesses incidem na tratadística arquitetónica e perspética, particularmente na representação moderna do espaço, no encalce da investigação de doutoramento "Arquitecturas Imaginárias: Espaço real e ilusório no Barroco português" (2015).

Manuel dos Reis
Frequentou a Licenciatura em Produção e Tecnologia da Música, na ESMAE – IPP, entre 2003 e 2008. Em 2009 cria o estúdio MTLC Arte Produções Artísticas, Lda. que desenvolve projetos de Fotografia, Desenho, Pintura, Escultura, Gravação de som, Sonoplastia (http://www.mtlcartes.com). Colabora como Freelancer, em trabalhos de Gravação, Mistura, Masterização e Técnico de Som ao Vivo, com vários artistas.

Mónica Faria
Formada em Escultura pela FBAUP em 2005, prossegue a sua prática e os seus estudos questionando o papel da educação nas artes, nas escolas e em comunidade. Desde 2016, é Artista Educadora em contexto de Atelier na OSMOPE e investigadora no Lab2Pt e no GEPI. É artista residente na Casa da Imagem "a.riscar no giro descolonial / Resistência Artística".

amonicafaria.wixsite.com/obra

Natacha Antão
Formada em Pintura pela FBAUP em 2000. É docente na EAUM e Investigadora no Lab2Pt. Co-organiza o espaço/galeria Estúdio UM (www.estudioum.org), desde 2008. Desenvolve a sua prática artística na Oficina da Joana Paradinha, em desenho, pintura e impressão, girando pelo fenómeno cor e pela percepção cromática.

natachaantao.wordpress.com

Vítor Martins
Formado em Filosofia pela FLUP, em 1975. Trabalhou como Professor de História e Teoria da Comunicação, Teoria da Arte, História e Teoria do Cinema na FBAUP, entre 1977 e 2014. Finalmente aposentado!

Lugares sem nome

CLÁUDIA AMANDI

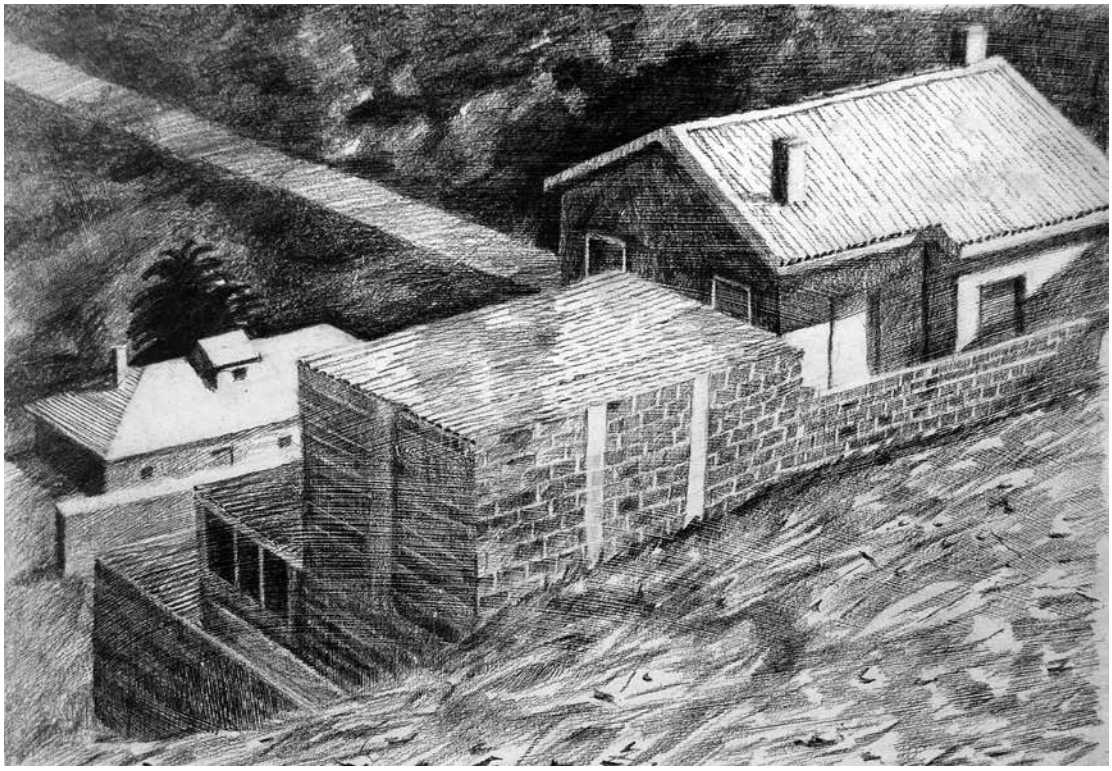


FIG. 1 *Santa Marinha, segunda-feira, 2 de Abril de 2018*, 2ª Versão, Paulo Freire de Almeida

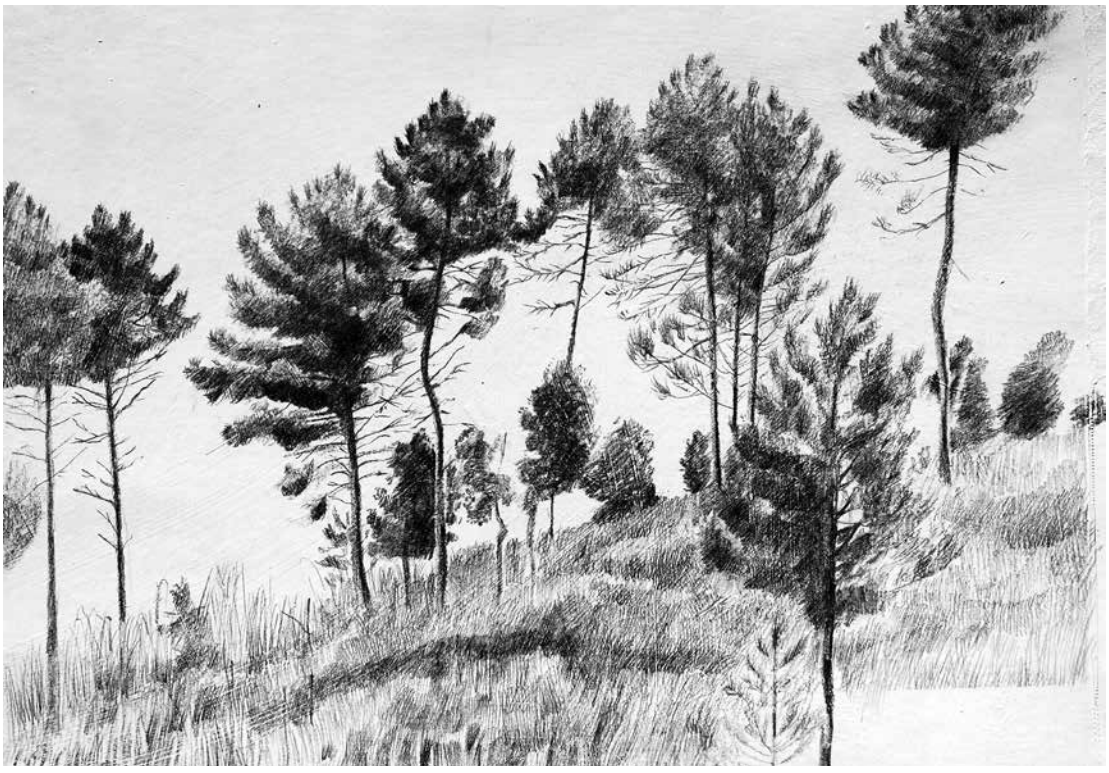


FIG. 2 *Lameira 31 de Dezembro de 2016,* Paulo Freire de Almeida

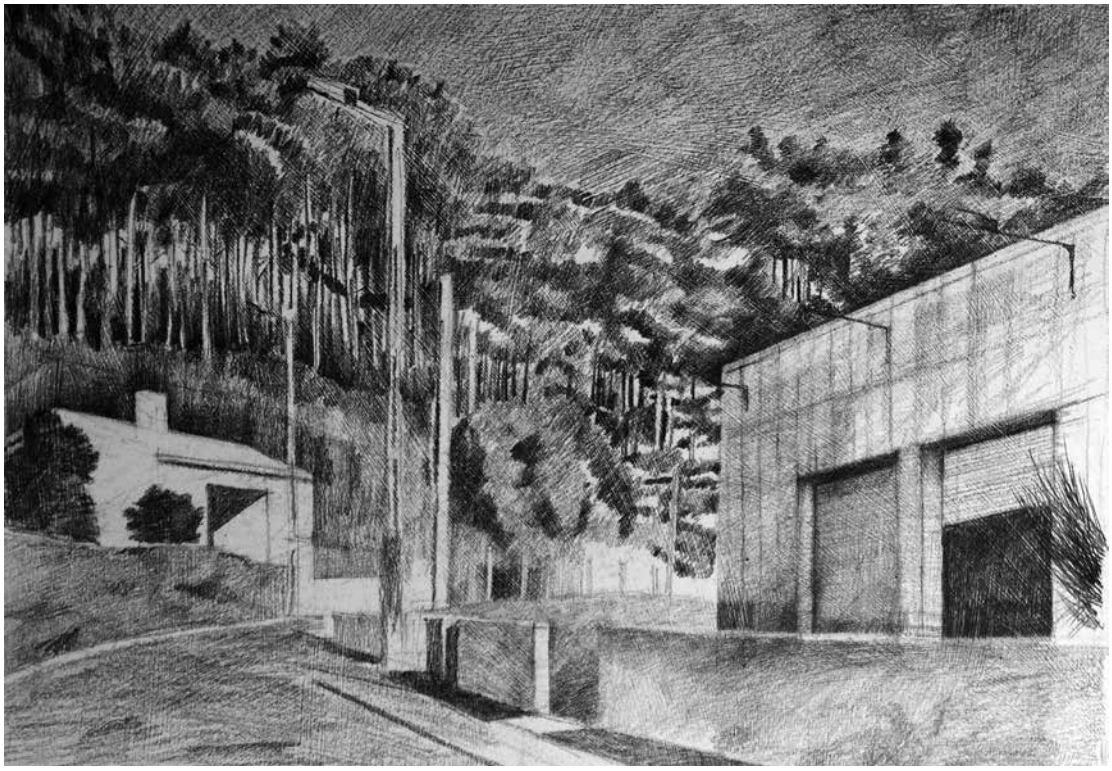


FIG. 3 *Frende, quarta-feira, 15 de Fevereiro de 2017,* Paulo Freire de Almeida

FIG. 4 *Valadares, segunda-feira, 5 de Dezembro de 2016,* Paulo Freire de Almeida

Entre 3 e 17 Março de 2017, Paulo Freire de Almeida expôs um conjunto de desenhos no Museu FBAUP, denominado *Sombra Elétrica 0717* representativo da produção desenvolvida nos últimos 10 anos (entre 2007 e 2017).

Esta produção teve início com o desenvolvimento do seu doutoramento (Almeida, 2008) que tinha como objetivo principal, experimentar e testar a atividade prática do tema estudado e proposto a estudantes do curso de Arquitetura da Universidade do Minho e dos cursos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Ao mesmo tempo, foi depositando os desenhos que produzia, num blogue que criou para o efeito – *Sombra Eléctrica* (http://sombraelectrica.blogspot.pt) – e que sucintamente explica da seguinte maneira:

> As imagens que vemos não estão fora, nem entram pelos olhos. Estão no nosso cérebro e são construídas a partir da incidência de luz que se reflecte nas superfícies. A sensação de sombra e luz já não é sombra e luz mas impulsos eléctricos no cérebro. As imagens que vemos são sombras eléctricas.
>
> (Almeida, 2007)

Ao acedermos a este blogue, damos conta que a entrada de novos desenhos é constante e que estes têm em comum certas condições de observação e de representação, bem como, o tema sobre o qual trabalha – a paisagem.

O que começou pelo interesse científico sobre a utilização específica da mancha para a representação, a *Mancha Direta*[1], ao longo dos anos Paulo Freire de Almeida foi incorporando nesta experiência, uma espécie de crónica gráfica de proximidade, colecionando ou reunindo representações de paisagens perto do local onde reside. Neste contexto, para além da continuidade que aplica ao uso da *Mancha Direta*, o autor estende outras estratégias de representação que auxiliem ao uso da mancha.

O período entre 2016 e 2017 terá sido um dos mais produtivos. O ano de Licença Sabática permitiu-lhe desenvolver sem interrupções os objetivos deste projeto, assim como, reunir em formato exposição, grande parte da produção recente e de anos anteriores.

Foquemo-nos então primeiramente nas questões do tema – paisagem.

São representações de periferias urbanas e zonas rurais, e, pelos títulos, compreendemos que se concentram sobretudo no concelho de Baião e Resende, Portugal. As zonas rurais são identificadas fundamentalmente pela representação da sua vegetação, enquanto as periferias urbanas se relacionam com elementos edificados pelo homem. São espaços exteriores com casas, ruas, armazéns, muros, estradas, postes de iluminação, carros, etc., quase sempre enquadrados com

[1] Esta denominação criada pelo autor é de grosso modo explicada da seguinte maneira: "Registo tonal de uma impressão visual, ótica ou fisiológica. O desenhador representa o modelo ou cena pela observação das superfícies tonais que correspondem às diferentes intensidades lumínicas que compõem a imagem, representando-as por manchas, de maneira que o desenho se vai desenvolvendo por encaixe de áreas adjacentes, até alcançar a imagem gráfica do motivo." (Almeida, 2008, p. 43)

vegetação daninha. A primeira impressão que fica destes ambientes é que as zonas rurais não estão muito longe das periferias urbanas representadas.

Por outro lado, estas periferias não têm beleza no motivo. São cruas, resistentes à concordância. Embora sejam paisagens que reconhecemos como sendo portuguesas e pelas quais já passamos, não identificam lugares específicos ou especiais. São lugares sem nome, não fosse o título existir. Contudo, na proximidade ao país, atribuímos-lhes distância. São imagens de uma zona suburbana com que muitos não se identificam mas que representa a maioria do território português. Nesse sentido, este conjunto de desenhos supera o lugar específico, para abranger, sem juízos de valor, uma representação mais ampla na visibilidade de um território escondido ou esquecido. Paulo Freire de Almeida cria uma espécie de ambiente cinematográfico em que a ausência de representação de pessoas na paisagem contribui para o afastamento de quotidianos, de vivências ou usos, acentuando o sentimento de esquecimento e tornando-as estranhamente silenciosas[2].

No entanto, estas impressões resultam do modo como o autor trabalha em cada desenho. Tal como o tema, Paulo Freire de Almeida converge no modo e nos instrumentos que utiliza.

São desenhos de mancha tonal realizados a grafite ou a lápis Conté e que variam entre a pequena e média dimensão (do A5 ao A2). Se olharmos com proximidade, percebemos que é comum a todos uma espécie de rede irregular sobre a qual se desenvolve o desenho. Esta rede é uma base de tinta acrílica branca, previamente aplicada na superfície da folha e que confere à mesma uma textura com diferentes direções resultantes da orientação da trincha. Sobre essa base, a maior ou menor intensidade da mancha acentua ponderações de luz e sombra, e consequentemente, algumas características de textura que se acentuam neste jogo.

Se a base acrílica proporciona um trabalho mais fácil na obtenção de tons, por vezes também contraria certas orientações nas sombras trabalhadas sobre essa rede, criando ruído na imagem. Este efeito é propositado. A superfície, deliberadamente rugosa e multidirecional, é uma distorção subtil que contraria a unidade da imagem final. As direções dessa rede são opostas ao sentido da imagem, desautorizando leituras homogéneas ou concordantes.

Todos são desenhos de observação realizados no local. O autor escolhe o espaço no momento e durante um período de tempo – que pode prolongar-se entre 2 a 8 horas – está focado no que vê, interpretando o efeito de luz sobre a paisagem. Esta representação

[2] Num texto que escreve sobre os desenhos alocados no blogue Sombra Elétrica, Joaquim Vieira é muito pertinente relativamente à interpretação do seu tema: "O outro âmbito que domina o desenho é o Tema, Paisagem rural, e num subtema particular que vai ser decisivo na Poética. O território das ruas de macadame, hoje todas alcatroadas, por esse país a norte. Caráter: degradação de gosto dos utentes, acaso, abandono, baixo orçamento, inacabado, sonho patrimonial, isolamento, etc. São territórios perdidos para a cultura erudita, chique, urbana e cosmopolita. O fim do mundo. Tudo o que se deve detestar e até devia ser proibido." (Vieira, 2013)

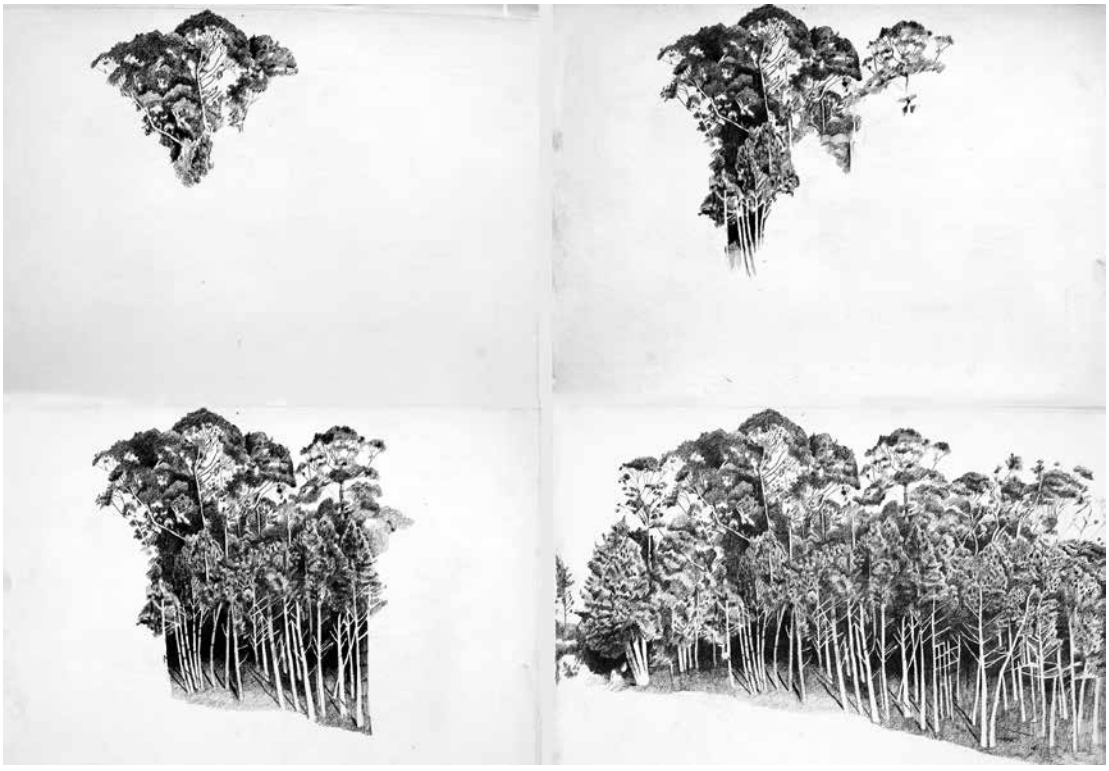


FIG.5 *Tresoura,* Paulo Freire de Almeida (Sequência do processo de trabalho)
Lapis Conté sobre papel preparado com tinta, 30 x 42 cm, 2009

é traduzida por diferentes tons de cinzento e pelo uso de tramas ou manchas tonais que diluem ou realçam planos de luz e sombra.

Se alguns destes desenhos são realizados utilizando exclusivamente a *Mancha Direta*, outros integram estratégias de estruturação prévia do enquadramento, particularmente aqueles que integram de forma mais constante, elementos edificados. Ou seja, se alguns trabalham diretamente de particular em particular, outros associam indicações prévias de certos elementos relevantes na composição geral, absorvidos depois pelo trabalho da mancha. São esboços, portanto.

Para além do jogo ótico/tonal que o autor realiza quando está a representar, os desenhos vão absorvendo predisposições ou acontecimentos do momento, gerando variações no modo como ele observa e representa — os vazios dos desenhos, os contrastes mais ou menos acentuados, a velocidade do registo gráfico, etc.

Ou seja, o processo não se circunscreve à predefinição de circunstâncias. Decidido o enquadramento, o modo de representação, os materiais e dimensões, decorre o processo de trabalho e que responde às circunstâncias vividas no momento de fazer. Esta condição permite integrar diferentes estratégias gráficas que se vão interligando com as condições de observação autorizando variação nos resultados:

Por vezes, a representação do edificado resulta de recortes carregados que, pelo realce da silhueta, entendemos como sombras resultantes de determinada hora do dia, como é o exemplo de *Vila Marim* (*quarta-feira, 28 de Dezembro, 2016*).

Outras vezes, certos elementos, como postes de eletricidade, por exemplo, resultam de representações de espaços negativos que separam espaços orgânicos da paisagem, sem detalhes (*Míguas, 31 de Dezembro, 2016*).

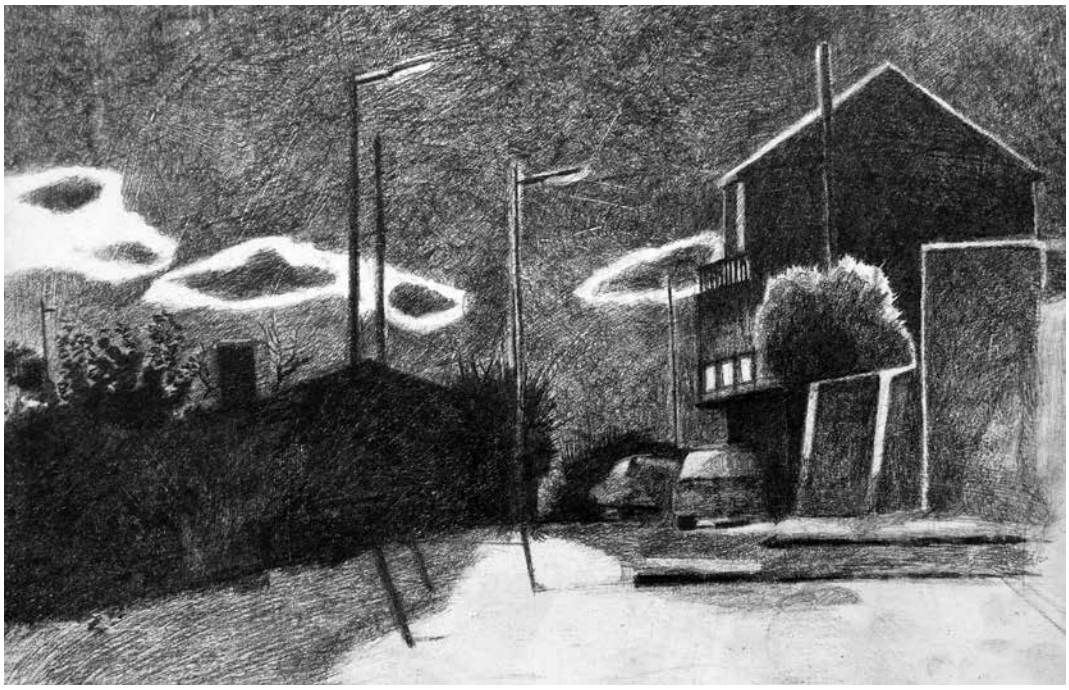


FIG. 6 *Vila Marim quarta-feira, 28 de Dezembro de 2016,* Paulo Freire de Almeida

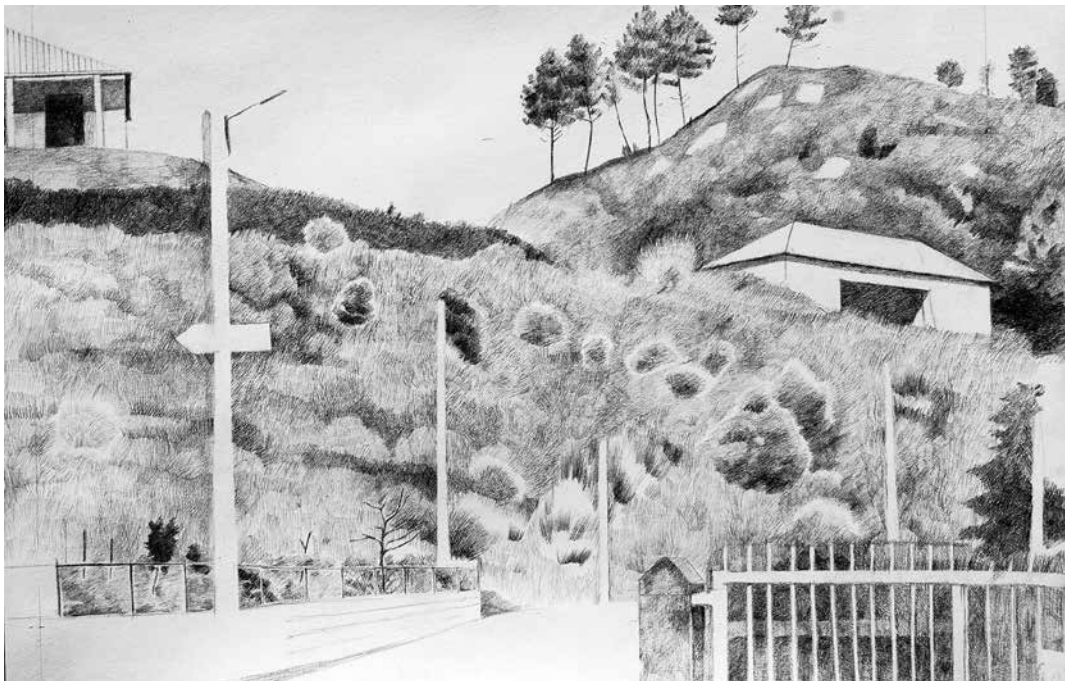


FIG. 7 *Míguas, 31 de Dezembro de 2016,* Paulo Freire de Almeida

Outras vezes ainda, a composição é um acumular de detalhes que parecem querer fragmentar a imagem (*Resende, Domingo, 19 de Abril, 2015*). Variantes tonais tão opostas na mesma imagem, quebram regras na leitura da direção da luz. A representação alongada no tempo permite esta diferença - ao recolher vários momentos lumínicos, estes aparentam estar desfasados uns dos outros, como se a unidade não fizesse parte da sua construção.

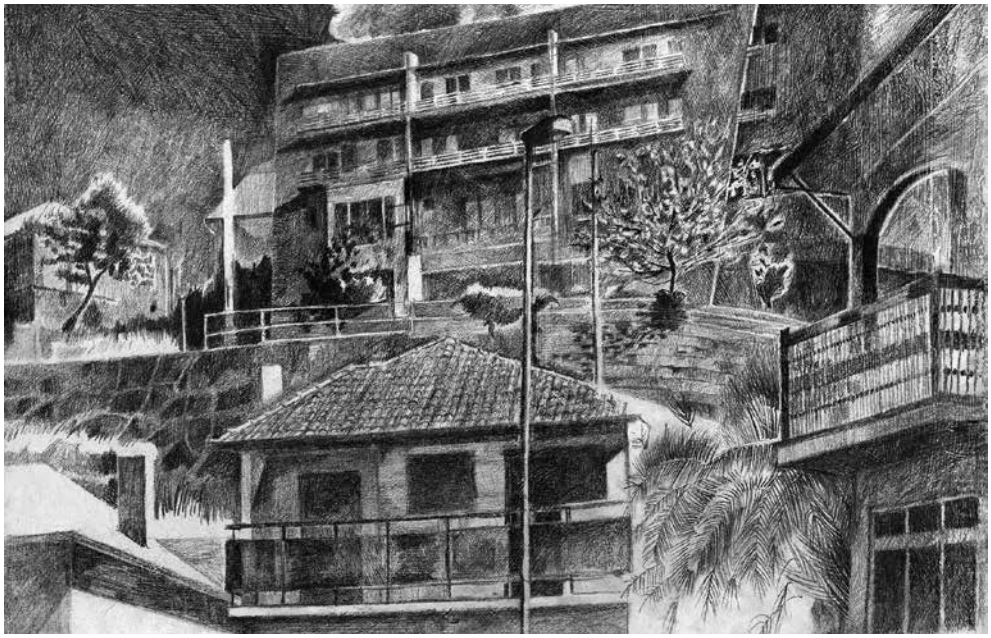


FIG. 8 *Resende, Domingo, 19 de Abril de 2015,* Paulo Freire de Almeida

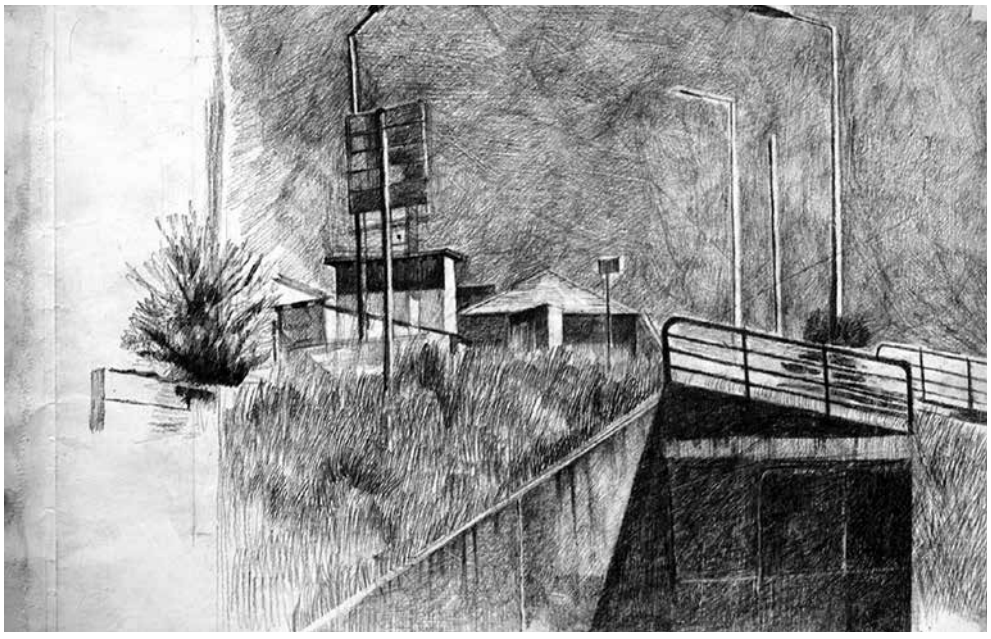


FIG. 9 *Sta Marinha do Zêzere, quinta-feira, 1 de Dezembro de 2016,* Paulo Freire de Almeida

FIG. 10 *Colónia 5,* Paulo Freire de Almeida, 2001. Impressão Laser, 100 x 150 cm

FIG. 11 *Sem Título (folha),* Paulo Freire de Almeida, 2005. Impressão Laser, 38 x 25 cm

Parecem recortes oriundos de lugares distintos e aproximados sobre o mesmo plano para inventar uma paisagem. Ou então, porções da superfície do papel são deixadas em branco tornando visível o processo de trabalho (*Sta. Marinha do Zêzere, quinta-feira, 1 de Dezembro, 2016*). Já não é necessário completar mais o desenho e a abertura em branco relembra ao observador a forma como o autor trabalha.

Noutros, a mancha é densa e com poucos contrastes entre as formas e fundo mais distantes. O fundo – geralmente o céu – é trabalhado com várias direções do lápis. Esta ténue variação na direção da mancha insinua certo movimento ao céu que, por sua vez, se vai ocupando lentamente das formas, retirando-lhes contornos definidos e adensando a noção de atmosfera. Estes exemplos sublinham as constantes deliberações que o autor vai tomando ao longo do tempo que permanece no local. Todos têm focagem na observação direta, deixando para segundo plano qualquer pormenor que necessite de ser terminado fora do local e que as fotografias dos lugares auxiliam.

Se compararmos esta produção com a sua produção anterior em fotografia e imagem digital (período de 1997-2008) é possível afirmar que Paulo Freire de Almeida regressa ao básico. Substituindo a fotografia e a montagem digital pelo lápis e papel, permanece em comum esta ideia *de hipérbole, de uma suposta perseguição superlativa a um tema, forma ou ação que nunca está resolvido* (Amandi, 2010, p. 335).

A paisagem mantém-se assim como a ausência de cor. No entanto, se nas fotomontagens a paisagem oferecia lugar a personagens que desenvolviam determinadas ações, agora eles já não existem. Há uma espécie de deslocação dos personagens para um só – o desenhador – e as suas ações concentram-se no ver. O personagem – agora o desenhador – continua central mas mantém-se externo à composição.

As imagens são agora mais cruas, tanto nos procedimentos como na espetacularidade dos processos. Mais elementares, mas também com isso, mais incómodas e indeterminadas na relação de estranheza entre o reconhecível e o significado desse reconhecimento.

> (...) "Mas estas personagens não podem ser exclusivamente avaliadas por si mesmas, o contexto de que fazem parte – a paisagem, os objectos – são vector essencial para a sua caracterização. Lugares que resistem a um discurso sobre cultura ou sobre o próprio lugar em si, que mais uma vez e, como as suas personagens, deixam-nos sem referências para a classificação. Os lugares e os intervenientes existem, mas assim como as personagens resistem a uma imediata categorização no reconhecimento de gestos e acções, a paisagem, o lugar e os objectos também contrariam uma leitura simbólica. As imagens de P.F.A., têm sempre esta relação de estranheza entre o reconhecível e o significado desse reconhecimento no que parece ser um dos pontos fulcrais do seu trabalho: o autor relaciona-se não de forma unidirecional quanto à expectativa do público que o vê e o interpreta, mas propõe a pluridisciplinaridade de leituras. Não existe uma visão específica do mundo, não prevalece uma imposição de modos de comportamento, existe apenas uma procura de tornar presente as circunstâncias em que os personagens participam. E é neste carácter de sinalização que o trabalho se realiza, imagens que não colocamos num tempo definido - como presente, passado próximo ou futuro - e que pela sua indeterminação incita inevitavelmente à especulação quanto ao carácter premonitório, de algo que aconteceu mas que se desconhece, ou, está na iminência de acontecer."
>
> (Amandi, 2004, p.50)

BIBLIOGRAFIA

Almeida, P. F. de (2008). *Mancha Direta - O Desenho como Perceção e Expressão de Valores Tonais* (Tese de Doutoramento). Escola de Arquitetura da Universidade do Minho.

Almeida, P. F. de (2007). http://sombraelectrica.blogspot.pt/

Amandi, C. (2004). Iminência de um acontecimento (texto crítico para exposição individual de Paulo Freire de Almeida). *Meteoro*, Ciclo de Artes Plásticas de Santa Maria da Feira, Portugal

Amandi, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal,

Vieira, J. P. (2013). http://pintovieiradesenho.blogspot.pt. Texto publicado posteriormente em março 2015 na exposição "Sombra Eléctrica", Museu Nogueira da Silva, Braga

NOTA BIOGRÁFICA

Cláudia Amandi é Professora Auxiliar do Departamento de Desenho da FBAUP e Investigadora no I2ADS. Desenvolve trabalho de investigação na área do Desenho, ações e métodos de trabalho no processo criativo, e nos cruzamentos entre a escultura e o desenho. Doutorou-se pela FBAUP em 2010 com a tese intitulada Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo.
claudiaamandi@primitiae.com

Desenhar na incerteza
Da invisibilidade do processo à visibilidade do projeto nas artes plásticas

SÍLVIA SIMÕES
PAULO LUÍS ALMEIDA
J. JORGE MARQUES

> (...) o desenho é uma visibilidade que persiste, porque nela se mantém vivo o seu princípio generativo: cada desenho é uma metamorfose de si mesmo, ao mesmo tempo potência e acto, leva a cabo a sua própria possibilidade (...)
>
> (Molder, 1999, p.73)

FIG. 1 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto*
Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

O lado submergido do iceberg

Desenhar na Incerteza é um exercício reflexivo, sobre a forma de exposição[1], em torno de três questões fundamentais: O que esperamos do desenho do projeto nas artes plásticas? O que se entende por projeto neste contexto? Que diferenças o desenho assume relativamente a outros contextos?

A génese deste problema está na pergunta provocatória que atravessou as centenas de desenhos expostos e que estão implicitamente presentes neste texto: como podemos passar do objeto vivido para o objeto imaginado? Esta é uma reflexão marcada pelas circunstâncias pedagógicas que lhe deram origem, mas cujo impacto se revela também no argumento de que uma consciência mais precisa das possibilidades singulares do desenho pode ser obtida se explorarmos as suas aproximações e diferenças em relação a outras práticas, mais do que se tentarmos definir as propriedades que lhe são, em aparência, intrínsecas (Krcma, 2010).

A aprendizagem do desenho de projeto no ensino artístico marca uma diferença substancial na forma como nos relacionamos e ensinamos o desenho. O desenho de projeto é um desenho que procura alcançar o real, não o observar. A sua relação com o mundo implica, por isso, uma outra forma de ajuste. Não é o desenho que se ajusta ao mundo. É o mundo que se ajusta ao desenho.

Esta diferença reflete-se nas representações

[1] *Desenhar na Incerteza – do Processo ao Projeto* foi uma exposição que decorreu no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em Fevereiro de 2018. A exposição reuniu uma seleção de desenhos desenvolvidos pelos estudantes do curso de Artes Plásticas no âmbito de um programa de desenho dedicado às estratégias projetuais e pensamento criativo. Foi comissariada por Sílvia Simões, Paulo Luís Almeida e J. Jorge Marques.

que entram em jogo no desenho de projeto, mas sobretudo nos usos e interações que se criam entre essas representações.

FIG. 2 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto* Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

O projeto é uma prefiguração, onde se inscrevem várias categorias da imagem, da linguagem e do desenho. Não há, por isso, projeto sem representação, porque o espaço-problema que o projeto ativa é também um espaço de comunicação, do artista com os outros e consigo próprio. Temos, em primeiro lugar, representações internas que se formulam ao nível dos processos mentais que decorrem do próprio projeto. Estas imagens são geradas sem a presença efetiva de um objeto ou uma perceção, e não se limitam à modalidade visual. Por outro lado, o projeto desenvolve-se mediante representações externas e é sobre estas que o ensino do projeto se faz.

Ao pensarmos o projeto como o espaço de mediação entre estas duas representações — entre o objeto vivido e o objeto imaginado — reconhecemos também o desenho como um dispositivo externo imediato que podemos usar para ampliar o imaginário e gerar novas representações neste confronto. Gabriela Goldschmidt (1991) sustenta isto mesmo quando argumenta que as representações internas e externas criam entre si um circuito continuado que se vai modificando reciprocamente, à medida que os cenários possíveis se vão equacionando. Este circuito é uma atividade representativa combinada, na mente e no papel, concebida como um "imaginário interativo" (Goldschmidt, 1997). Nas suas múltiplas categorias e níveis de abstração, este desenho é usado não apenas para documentar o que ocorre na mente, mas para gerar forma e conteúdo. Fora da mente, uma forma pode ser transformada e reconfigurada, aberta ao acidente e à improbabilidade. Pode ser definida com maior detalhe ou atenuada até à abstração. Alterando a predisposição com que se olha, uma forma pode mudar de tamanho e localização rapidamente. Inclusive marcas dispostas aleatoriamente podem acomodar ideias improváveis e novas configurações neste circuito de reciprocidade (Goldschmidt, 1997).

Ensinar o desenho enquanto projeto é criar um espaço de provocações no percurso do estudante. Se o projeto assume, em diversas áreas, a condição de um programa em que o estado inicial é conhecido e o estado final é especificado (um edifício para um lugar concreto; uma peça de roupa para uma parte do corpo), o campo artístico caracteriza-se por situações debilmente estruturadas. Supõe um espaço de ação e pensamento conjunto onde as decisões sobre o que desenhar, como desenhar ou porque desenhar, resultam mais de um "entusiasmo da prática", do que do sentido de um problema prévio a resolver.

FIG. 3 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto* Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

Isto implica reconhecer a condição mole do desenho de projeto nas artes plásticas, em contraste com os códigos duros de um método. O *mole* é a caraterística de uma linguagem que apresenta uma delimitação imprecisa e uma relação instável entre a expressão e o conteúdo, gerando assim elevados níveis de ambiguidade. Na indefinição que caracteriza os ambientes debilmente estruturados em que o artista irá trabalhar, o projeto torna-se um processo indeterminístico que é difícil moldar e ainda mais difícil prescrever (Goldschmidt, 1997, p. 442). Com frequência, a sua função não é fixar o fluxo da imaginação, mas mantê-la em movimento. Para Paul Carter, esta condição da invenção – um estado de experiência que permite a emergência de novas potencialidades – é uma perceção e reconhecimento da ambiguidade das aparências: "A invenção começa quando o que significa excede as suas significações – quando o que significa uma coisa, ou convencionalmente tem uma função, revela outras possibilidades" (Carter, 2007, p. 15). Pensar o desenho neste jogo de aparências é concebê-lo como um duplo movimento. Em primeiro lugar, de descontextualização, no qual os elementos dados tornam-se estranhos ao serem desenhados. Depois, de recontextualização, no qual novas estruturas de sentido são estabelecidas. Este duplo movimento do projeto caracteriza qualquer avanço conceptual (p. 15).

Isto não quer dizer que o projeto decorra sem uma intenção ou propósito, mas que os problemas, perguntas e respostas emergem das circunstâncias geradas pelo próprio processo criativo enquanto se desenha. Este princípio casuístico nada tem a ver com a falta de compromisso. Pelo contrário, insurge-se contra o consumo precipitado de metodologias projetuais independentemente das condições que definem o próprio projeto, como se o facto de dominarmos uma ferramenta determinasse, por si só, o que queremos fazer. Reivindica o direito de acumular e modificar fragmentos de métodos diversos sem os importar na sua totalidade. Um velho método pode ser sempre convocado para resolver um novo problema (cf. Bois, 1991, p. xi).

Temos, por isso, de admitir que a associação entre desenho e metodologia projetual no campo das artes plásticas é uma construção histórica recente, e que acompanha as contaminações entre a arte, o design e a arquitetura. O surgimento da noção de desenho de projeto, no campo artístico, confronta-se com a sua própria ahistoricidade, uma autonomia determinada pelas outras tecnologias de representação com as quais o desenho partilha um tempo e um espaço (Newman, 2003, p. 105). Como desenho de projeto ou como projeto de desenho — como verbo e como nome — o desenho é um conceito recursivo que muda o seu sentido se considerado em relação ao vídeo, à escrita, à pintura, à escultura ou à performance teatral.

Neste percurso, cujas raízes residem na desmaterialização do objeto artístico, na dialética *skill-deskilling* que separa o gesto que concebe do gesto que faz ou nas posições programáticas da arte conceptual, os desenhos de projeto assumem várias variantes e palcos de visibilidade: como um meio de ideação e execução, que englobam desenhos técnicos para execução, notações de movimento e planos narrativos; mas também refletem a apropriação da metodologia projetual para formular geografias pessoais, reais ou fictícias, procurando com isso contornar a impossibilidade de fazer ou o receio de falhar.

Estes desenhos, em si mesmos, não têm o estatuto de obra artística, mas condensam formulações das diferentes conceções da arte nos séculos XX e XXI.

Para a visibilidade desta associação contribuiu de forma significativa uma exposição de Natal, discreta pela sua própria circunstância, organizada por Mel Bochner em 1966, enquanto professor do Departamento de História de Arte na *School of Visual Arts*, em Nova Iorque, intitulada *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily*

Meant to Be Viewed as Art. A compilação de desenhos preparatórios, receitas e listas de vários artistas associados à arte conceptual criou, antes de mais, um espaço fora do regime estético da arte. A exposição não era, para Bochner, a tentativa de elevar os diagramas, notas, esquemas, doodles ou recibos ao nível da obra artística. O que se expunha, resultado de um conjunto de limitações circunstanciais que impediram a exposição dos desenhos originais ou, em alternativa, de cópias fotografadas, eram as fotocópias do desenho. O elogio da imagem pobre, geralmente associado ao regime alográfico das imagens, torna-se para o artista condição para repensar a obra, a exposição, mas também o autor (Bochner, 2015, p.87). Tornar visíveis estes desenhos, na sua condição de imagem pobre, era a forma possível de mostrar o que está antes e o que está fora do que define a arte, e assim reformular a própria noção de arte (Leeb, 2011, p. 37).

A consciência de que o desenho pode ser usado como processo transição entre estados de um projeto, é uma consciência adquirida e interiorizada, como um *habitus* do desenhador (Pigrum, 2010, p. 3). Na prática, envolve a predisposição para pensar e agir de determinadas maneiras em situações que exigem uma resposta casuística em ambientes debilmente estruturados.

O princípio casuístico no processo de projeto

Trazemos para a reflexão algumas considerações sobre a pertinência em continuarmos a insistir no ensino do desenho de projeto no contexto específico das artes plásticas. Qual o contributo do projeto para o processo criativo? Como é que o desenho contamina e dissemina a imaginação? Que bloqueios provoca?

Quem desenha, ou escreve um livro, ou realiza um filme evoca não só o conhecimento técnico para a sua concretização, como também descreve, nesse mesmo processo, um determinado conjunto de sensações, decisões, conflitos e explanações que se expandem num processo sistémico não linear. Num território como o da expressão artística, que compreende múltiplas possibilidades na forma como entende o processo, é o caminho — ou seja o método — que nos traça o resultado. É no reconhecimento da possibilidade infinita de fins, na potência do processo que se explora a sua própria possibilidade ou finalidade. É um campo de batalha que pode ou não ter regras, que pode ou não estar sujeito a premissas que têm que ser cumpridas. Exercitar o desenho, aliado à vontade de fazer e arriscar novas abordagens, permite-nos avançar no conhecimento de uma prática com infinitas possibilidades de representação. Este é um ponto crucial da visibilidade do desenho, e não só como forma de ampliarmos as nossas competências. Exercitá-lo amplia a variedade das nossas respostas.

Estruturante não só pela ativação de competências manuais, mas fundamentalmente pela ativação de competências críticas e reflexivas, o desenho de projeto encarna a arena destes conflitos, que se mostram por vezes divergentes e especulativos, por vezes opacos e encerrados.

Na sala de aula, tentamos criar situações que antecipem as provocações que os estudantes poderão vir a encontrar na sua prática de atelier. Ativar estratégias e ampliar o terreno das respostas são o objetivo principal da prática do projeto. Desta forma, apresenta-se um plano de trabalhos que aborda o desenho como instrumento de experimentação, conceção e comunicação no campo das artes plásticas e que incentiva a procura de dinâmicas processuais, ferramentas e instrumentos que produzam efeitos na forma como se estabelece a comunicação entre o desenho e o universo poético intrínseco a cada estudante. Parte-se das múltiplas experiências que um objeto quotidiano, na relação com o corpo, pode provocar, quando sujeito a um uso indevido. O enunciado reflete os possíveis desenvolvimentos inerentes ao ato de desenhar. Entende que

o projeto depende do tempo, do espaço e da prática artística onde se insere, assim como das próprias dinâmicas e estratégias processuais que explora. A disponibilidade do desenho é também a disponibilidade dos materiais com os quais se pensa. Mas há outra singularidade que fundamenta o seu uso: a liberdade de arriscar sem o compromisso de uma decisão final. Nas palavras de Bochner (1981) é esta eficácia dos meios e uma facilidade de correção que faz com que o desenho permita ao pensamento e à sensibilidade um acesso direto à visibilidade.

FIG. 4 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto*
Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

Registos gráficos que, de forma sintetizada, dão corpo às ideias que habitam no cérebro e que quando se incorporam fisicamente podem motivar a outras ideias ou bloqueá-las. Desenhos que se fazem mais para compreender do que para explicar, íntimos, que na maior parte das vezes são só por nós entendidos. Desenhos que descrevem um processo autónomo e especulativo. Ferramenta divergente que amplia a nossa malha de opções e abordagens onde, normalmente e numa primeira fase, um simples pedaço de papel e uma esferográfica são suficientes para tornar visível o pensamento de forma eficaz. A preocupação está exatamente na variedade de propostas e de ideias que nos vão surgindo e que têm de ser "fixadas para não fugirem". O desenho de apontamento torna-se vocabulário e deriva no desenho corruptor. Desenho que corrompe e nos desvia do caminho que se pensou possível.

Tentamos através da prática e da reflexão não só pensar o desenho como instrumento, mas enquanto linguagem que abarca um conjunto de componentes como a linha, a mancha, o ponto, também eles trabalhados à luz do território do projeto, de forma a que a própria linguagem do desenho seja instrumento ao serviço da criatividade.

Neste ensaio de hipóteses, importa dizer que não só os meios e suportes condicionam o processo do trabalho: os contextos de atuação do estudante — o contexto temporal do vídeo ou da performance; as três dimensões do objeto escultórico ou o plano da pintura — são fortes contentores que acondicionam estratégias particulares. Reconhecer e trabalhar as diferentes estratégias de criação de imagens de desenho nas suas múltiplas conexões, inter-relações e dinâmicas processuais, é um propósito fundamental dos resultados que se esperam. O uso discreto, mas sistemático, do desenho nos momentos do projeto artístico decorre das suas dinâmicas processuais — o desenho-sequência, o desenho-montagem, a oscilação entre a certeza e a dúvida, a simulação — e resulta do facto de o desenho ser uma superfície de conversão que não se caracteriza por um meio particular, adaptando-se por isso a ambientes distintos. É a experiência desta liberdade que, ainda, faz da aprendizagem do desenho um instrumento útil e contemporâneo dos estudantes.

Feitos para não serem vistos, estes desenhos criam relações que podemos encontrar nos mapas conceptuais, onde vulgarmente ligamos palavras para gerar novos conceitos e que, no desenho, se traduzem em diagramas e esquissos — um desenho generativo, (Petherbridge, 2008, p.37) que se motiva e regenera através dele próprio, que se ramifica em várias redes.

Durante todo este borbulhar de ideias que nos surgem e que tentamos fixar no

papel acompanha o nosso lado racional, o qual vai rastreando as ideias passíveis de serem desenvolvidas, e que Edward de Bono (1986) caracteriza como pensamento vertical. Entramos num processo de seleção que, embora presente ao longo de todo o percurso, aparece de forma mais assertiva nos momentos em que é necessário tomar decisões. Este espaço invisível vai-se tornando cada vez mais sustentado, fixando as ideias e tornando-as visíveis. Os desenhos de ideação deram já espaço a estratégias de montagem, de sequência, de esboços que vão restringindo o espaço aberto das possibilidades. Este é um desenho operativo, que como o próprio nome indica trabalha no sentido de formalizar estas ideias, tornando-as mais consistentes. Sistematiza um conjunto de ações que permitem, de forma eficaz, obter imagens, apontamentos ou legendas que servem para ilustrar com maior pormenor. Chegamos à fase de convergência onde o caminho se direciona para o projeto final.

É certo que poderíamos permanecer infinitamente neste espaço de divergência, em que as ideias nos levam a outras ideias, onde os meios e suportes sugerem novos caminhos, sem nunca chegarmos a lado algum. E, garantidamente, iríamos ter no final um conjunto de desenhos com vocabulários e estratégias tão díspares e diversificados quantos as ideias que fossem surgindo. Mas não se trata apenas de estudar desenho e processos. O projeto prevê que a invisibilidade se apresente visível em algum momento e esse momento traduz-se num outro tipo de desenhos, noutros modos de desenhar que configuram e simulam as nossas ideias.

Tudo isto é desenho — O desenho no processo

Se, numa primeira fase, o ensino do projeto considera o desenho como instrumento que pensa para diferentes áreas artísticas, existe um outro momento — consequência deste primeiro — que pretende encontrar no desenho um espaço autónomo e autoral. Esta passagem do desenho de projeto para o projeto de desenho decorre de uma singularidade da prática artística. Ao contrário do que frequentemente acontece com o projeto na arquitetura ou no design — em que há um corte entre conceção e execução — no projeto artístico esse corte não é uma inevitabilidade.

FIG. 5 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto*
Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

FIG. 6 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto*
Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

No projeto ensaiamos um espaço onde os estudantes podem compreender e refletir sobre a visibilidade e a visualidade do desenho: nos meios e nos seus processos, na sua simplicidade ou complexidade; na natureza expressiva dos instrumentos e materiais tradicionais do desenho, assim como em novas formulações desses meios. Este é um espaço que reflete sobre as próprias circunstâncias da produção, e sobre

a influência de modelos de processo baseados na visão ou na experimentação. É o espaço de ação onde o desenho se reinventa no gesto, no tempo, na atitude, na intenção, na função e no modo.

Nesta procura — que se faz na identificação do desenho com a linha ou com o gesto, com o uso fluido e abrasivo dos meios, com a utilização do papel ou outro suporte — a articulação entre o olho e a mão permite-nos chegar a fins diversos e ambíguos. Este é um ponto crucial da visibilidade do desenho. É o reconhecimento que não há apenas um fim, mas é a potência do processo, nomeadamente do seu princípio generativo, que explora a sua própria finalidade.

São desenhos que se pensam a si próprios, abertos ao "potencial daquilo que ainda pode ser" (Cocker, 2012, p. xiii). Para Cocker, a prática, naquilo que tem a ver com o processo:

> It sets something up in order for something else to happen. This is not to conceive of drawing as a preliminary or preparatory sketch that – like the hypothesis – creates the premise for something else to follow or flesh out, but rather as the very site wherein something unknown or unplanned for might occur.
>
> (Cocker, 2012, p. xiii)

O processo do desenho aproxima-se, neste sentido, do que Francis Bacon definiu como diagrama - um 'estado de catástrofe' (Bacon *apud* Deleuze, 2007, p.170) que se abate sobre os dados figurativos e probabilísticos e que parece já não depender nem da nossa vontade nem do nosso olhar. O desenho abre-se a um jogo de probabilidades, na linguagem de Francis Bacon, entre representações que operaram por semelhança com o que desejam representar, e outras que existem por si mesmas ou para além daquilo que representam — qualquer coisa entre aquilo que se quer e aquilo que se obtém.

Esta é uma dualidade que coloca o estudante num progressivo modelo de interação entre o desenho e o processo. O que sucede, na superfície, é um estado constante de revisão entre o que vê, o que pensa, o que percebe, o que é capaz de fazer e o que realmente acontece no desenho.

Neste espaço de verificações, o processo constitui-se num campo de autoavaliação que conduz o estudante ao desempenho de cada ação, de cada instrumento ou meio, em cada instante do desenvolvimento do desenho. Através desta prática, como sugere Alberto Carneiro (1994, p.25), o estudante autentica as suas próprias aprendizagens e descobertas para compreender e representar a realidade "onde o que se imagina, observa, representa e pensa é simultaneamente imagem, realidade e processo de realização".

FIG. 7 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto* Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

FIG. 8 *Desenhar na Incerteza - Do processo ao projeto* Vistas das Exposição, oMuseu da FBAUP, Fevereiro de 2018

BIBLIOGRAFIA

Bochner, M. (1981). *Mel Bochner. Twenty-five drawings. 1973-1980* [Catálogo]. Dallas: Meadows School of the Arts, Southern Methodist University.

Bochner, M. (2015). Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art. In J. E. Julliard (Ed.), *Vers le Visible – Exposer le dessin contemporain 1964-1980*. Paris: Roven.

Bono, E. (1986). *El Pensamiento lateral. Manual de Creatividad.* Barcelona: Paidós Plural.

Carneiro, A. (1994). *Campo sujeito e representação no ensino e na prática do Desenho/Projecto*. Porto: Faup.

Cocker, E. (2012). The Restless Line, Drawing. In P. Sawdon, & R. Marshall (Ed.) *Hyperdrawing. Beyond the Lines of Contemporary Art.* Londres/ Nova Iorque: I.B. & Tauris.

Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da Sensação.* Rio de Janeiro: Zahar.

Goldschmidt, G. (1991). The dialectics of sketching. *Creativity Research Journal.* 4(2), pp. 123–143.

Goldschmidt, G. (1997). Capturing indeterminism: representation in the design problem space. *Design Studies*. 18(4), pp.441-445.

Kr ma, E. (2010). Cinematic Drawing in a Digital Age. *Tate Papers*, no.14, Autumn 2010. Acedido a 17 de maio de 2018, em http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/cinematic-drawing-in-a-digital-age.

Leeb, S. (2018). A line with variable direction, which traces no contour, and delimits no form. In Gansterer; N. (ed.). *Drawing a Hypothesis – Figures fo Thouhgt.* Wein/New York: Springer.

Molder, M. F. (1999). *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d'Água.

Newman, M. (2003). The Marks, Traces, and Gestures of Drawing. In C. Zegher, & A. NEwmna (Eds.), *The Stage of Drawing: Gesture and Act.* London/ New York: Tate/ Drawing Center.

Petherbridge, D. (2008). Nailing the Liminal: The Difficulties of Defining Drawing. In S. Garner (Ed.), *Writing on Drawing*. Bristol and Chicago: Intellect.

Pigrum, D. (2010). Drawing, Dasein and the 'Ready-to-Hand. In *Studies in Material Thinking*. Vol. 4, September 2010. Acedido a 17 de maio de 2018, em https://www.materialthinking.org/papers/11.

NOTA BIOGRÁFICA

Sílvia Simões

Nasceu no Porto em 1974. Leciona na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto desde 2000, onde é no momento Professora Auxiliar no Departamento de de Desenho. Desde 2015 é Presidente do Conselho Pedagógico .

Como investigadora é membro integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (I2ADS) onde acumula o cargo de membro da direção.

Iniciou a prática artística em 1995, que continua dando particular destaque à área do desenho, fotografia e pintura estando presente em várias coleções particulares.

https://silvia355.wixsite.com/silviasimoes

Paulo Almeida

Professor Auxiliar no Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Investigador no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS / FBAUP);

palmeida@fba.up.pt

J. Jorge Marques

n.1967

Artista plástico, Professor Auxiliar do Departamento de Desenho da Fbaup, e membro colaborador do — I2ADS.

Enquanto docente e investigador tem-se debruçado sobre o entendimento das questões implicadas nos processos do desenho e como estes se podem tornar um meio viável do pensamento e concepção do desenho.

Como artista tem vindo a explorar a ideia de limite na definição de processos convencionalmente associados à pintura e ao desenho.

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

VÍTOR SILVA

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

> O princípio da visão "é, de alguma maneira, colorido", e as suas cores são o escuro e a luz, a potência e o acto, a privação e a presença" (...) o princípio da visão existe tanto como potência de ver como potência de não-ver, e esta última não é simples ausência, mas qualquer coisa de existente, a hexis [disponibilidade] de uma privação.
>
> (Agamben, 2005, p. 279)

0.

As imagens do desenho revolvem-se na superfície que as viu nascer: cumprem a aparência errática de um resgate, a rememoração de lugares, de figuras e ambientes onde se move o *desejo de imaginar*. Nesta exposição de Nuno Sousa[2], o pequeno formato e o carácter portátil dos desenhos apontam para o projecto de um livro, em cuja narrativa visual se procura escavar os vestígios de um outro tempo e lugar. Todavia, aqui e agora, são as circunstâncias das folhas soltas que, coladas ou pousadas sobre os suportes, inferem um voltear ansioso de páginas. Nesse rodopiar vertiginoso move-se o nosso olhar quando seguimos, mais de perto, o fraseado de breves conjuntos de desenhos e apontamentos marginais.

Num primeiro relance, a pequenez e a repetição de formas, de enquadramentos, rebatem-se entre si como simulacros de Rorschach, como um ondeante batimento de asas, como duplicados "mecânicos" de Jacques Callot, ou como coreografias de Kellom Tomlinson que, depois, se dinamizam em enigmáticos e tácitos encadeamentos miniaturais[3].

A montagem obedece, grosso modo, a condicionalismos próprios do espaço e a uma económica logística dos meios disponíveis. Existe, porém, uma judiciosa selecção e uma disposição específica, orientada pela longa mesa horizontal e pelos suportes verticais. Há desenhos pequenos, ou muito pequenos, e desenhos ligeiramente maiores. No estreito espaço do átrio de exposição, há séries de imagens coloridas e a preto-e-branco que se expandem e confrontam[4]. Vistas mais de perto, surgem paisagens, cenas e figuras; retratos a grafite, esquissos, breves

---

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

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

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

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

registos, esboços coloridos, comentários manuscritos e diferentes séries narrativas. Neste espaço de distribuição onde se realiza a exposição, revela-se uma pequena amostra do imenso processo de trabalho iniciado em 2014. Outros arranjos já tinham sido objecto de diferentes apresentações, tendo constituindo secção fundamental da dissertação de doutoramento de Nuno Sousa, concluída em 2017[5].

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

Na sua manifesta modéstia, o conjunto aparentemente avulso de desenhos não se oferece de imediato ao olhar expectante, e/ou reconhecido, do espectador, exigindo, ao invés, uma lenta e demorada observação, apoiada em notações escritas e escólios marginais, que correspondem à experiência inquiridora de perceber: "o que se está a passar?"[6].

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

1.

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

Parece-nos que o estrutura este

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

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

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

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

FIG. 1

O breve memorando que enquadra a exposição conduz-nos nesse sentido[7], dando-nos notícia do trabalho de "resgate" – observação, memória e imaginação – no qual o autor se vê colectiva e emocionalmente implicado. A pista lançada coloca-nos no território temático da memória, mas também da viagem e da infância, transportando-nos para outros tempos e lugares há muito transformados. Com este propósito, os desenhos tecem a hipótese de uma trama, ao mesmo tempo diálogo e narrativa visual, tecida de múltiplas distâncias e perspectivas, capaz de suscitar a obstinada força que irrompe do passado.

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

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

[7] Refiro-me ao texto de apresentação da exposição. Ver supra nota 4.
A tese de doutoramento apresenta uma vasta contribuição de estudo e auto-análise realizada por N. Sousa, a qual não constitui propriamente objecto do nosso comentário.

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

Compreende-se, portanto, que no percurso dos desenhos de Nuno Sousa haja finalidades, funções e regimes de expressão combinados. Existe uma concepção autoral mas também uma participação colectiva, colaborativa; um diálogo dividido que, tal como os conflitos e as emoções de outros tempos, procura agora apreender as suas diáfanas (e *trans-aparecentes*) figuras e lugares[8].

2.

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

Em primeiro lugar, o tema deste projecto advém de um diálogo, capaz de captar a "realidade" que em si mesma se auto-constitui enquanto força de rememoração e possibilidade ilustrativa[9]. E esse "real" reporta-se não apenas à simples *mimésis* ou representação do existente mas, antes pelo contrário, refere-se à imaginação e à fantasia, como observação paradoxal do que existe, existiu, e poderá ainda existir no entrelaço da oralidade, da escrita e dos rostos, bem como da *estória* contada e da sua figurada "reaparição". A necessidade do diálogo rememorativo coincide por isso com a suscitação formal e emotiva que, através dos retratos, das cenas e dos personagens, irrompe em breves e divididos ciclos narrativos. Nos desenhos conjuga-se, portanto, a inquirição e o trabalho da memória, enquanto plano imaginal, e descreve-se a possibilidade do livro como conjectura reconstrutiva de um *espaço fantasma*. Pretende-se assim suscitar, através da colecção de imagens, e da *história aos quadradinhos*, a *leitura* visual de reminiscências e a antiguidade, ou a sobrevivência, do próprio desenho – a sua imanência –, enquanto *tessitura expressiva e emotiva*. Ensaia-se, por isso, a manifestação dialógica do que aparece e desaparece, enquanto origem dividida ou diferida (espacial e temporalmente) do aparecer.

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

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

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

FIG. 2

necessidade de efabulação e crítica[10]. Os desenhos não são meros testemunhos do que *falta* mas a *falta* excessiva que expõe o desejo de narrativa e de ficção. Não é, pois, a reportagem, o documentário, ou a simples reconstituição do que foi esquecido, que prevalece como intenção, mas sim esse novo espaço inaugurado pela *falta*, pela casa desaparecida e ausente, pela *morada fantasma*, algures evocada nos meandros da memória pessoal e da vivência familiar. Nessa morada, o desejo de ver, e de dar a ver, preenche-se de notações, de tempo; ela passa a ser o lugar de outros tempos que se desvelam, o ritmo dos próprios movimentos e incertezas, o espaço aberto de conflitos e latentes contradições. Desse *espaço às escuras*, aparentemente esquecido mas *posto em cena*, seja o palacete, a noite, os protagonistas ou a banal condição

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

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

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

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

3.

Nos desenhos é-se assim observado pela peremptória solução, dividida e diferida, dos enquadramentos e fragmentos espaciais. Cada encenação compreende implicitamente um espectador siderado pela janela ou atraído pela paisagem. A visibilidade turva da noite ou a penumbra raiada do dia compreendem emoções que pertencendo à acção do desenho estimulam a inquieta existência quer de riscos lavrados nos rostos quer de lugares aureolados. Nenhum desenho pode surgir isoladamente, cada um convoca um outro, idêntico ou dissemelhante.

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

> O que realmente se passa, o que vivemos, o resto, tudo mais, onde está? O que se passa todos os dias, e volta todos os dias, o banal, o quotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o ruído de fundo, o habitual, como apreendê-lo, como interrogá-lo, como descrevê-lo?
>
> G. Perec (1989, p. 11)

4.

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

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

Muito paradoxalmente, o protagonismo existente é intercambiável e o mutismo figurativo torna-se uma condição imprescindível dos espaços e das relações de força que os percorrem. Ou talvez, seja o contrário. Parece que as próprias notações escritas se escapam e esquivam a serem lidas. Sejam rápidas locuções dentro das imagens ou relatos nas suas margens. Elas exprimem unicamente o apoio desse vórtice interior que constitui a escuta e a disponibilidade do diálogo. Talvez, por isso mesmo, se desenham as figuras dormentes, pacientes, por vezes hieráticas, e aparentemente passivas, onde cada uma dialoga, sem interlocutores, com a diversidade ou a multiplicidade dos planos. Na maioria das vezes, permanecem isoladas, mudas e em silêncio. Aguardam. Estão ali, num limiar, enquanto *outro*, enquanto um outro ser: um ser *outro* ou uma outra possibilidade. Subitamente, irrompem em fuga ou "desaparecem" num episódio de luta. Assim, um homem dorme, deitado no chão, no interior do mirante da casa. Isola-se para que outras imagens possam existir: ao interpelar outras vistas da casa, da rua e do lugar. Afastamento essencial, segundo uma *distância* que é temporal, para que a *proximidade daquilo que pulsa*, como um combate, possa persistir e durar.

5.

Este prosaísmo de imagens vulgares, de vistas usuais, de hábitos e acontecimentos correntes suplicam o reencontro constante com a imbricação de diferentes ritmos e efeitos plásticos[11]. Traços sobre traços: imagens raiadas. A trama é a da exposição autobiográfica de pequenos nadas. E mesmo o que acontece – narrativamente – é *sem porquê*, como um disparo de espingarda que interrompe o silêncio da noite.

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

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

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

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

6.

A variedade técnica e expressiva, ou a condição operativa do desenho, não repõe nenhuma *falta* evidente, nem aponta para qualquer conforto moral, antes exibe uma exuberância de modos híbridos e um *choque de sensações*: um conflito imperceptível de tempos, de lugares, de relações de trabalho, de classe e de poder, que perfaz a justeza de uma luta. A "escassez de imagens" resulta pois, para nós, numa dádiva criativa de pequenos quadros que procuram redimir os esquecidos da grande história. Por isso, as atmosferas cerradas e indecifráveis dos desenhos, bem como a natureza dos minúsculos enquadramentos, não desarmam o enigma latente de figuras quase anónimas[12], ou sem nome, que nelas habitam.

A partir da carência documental e visual, que inquieta a indagação do desenhador[13], os desenhos esforçam-se por extrair e combinar sinais modestos, embora memoráveis, de pessoas e de situações flagrantes. Assim, para além de qualquer sentimento nostálgico e reflexivo, procura-se, ao seguir os testemunhos e a memória dos familiares, a impressão viva de conflitos que pertencem a todos os tempos, lugares, indivíduos e comunidades.

Nas *histórias aos quadradinhos*, com ou

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

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

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

FIG. 3

É essa superlativa anterioridade do *comum*, e do passado que nos antecede e precede a todos, que irrompe precisamente no *agora* dos desenhos, seja a perspectiva da casa, o retrato, a postura das figuras ou a brevíssima narrativa. Encontramo-nos assim, diante dos efeitos caleidoscópicos das *imagens em falta*, perante os sobressaltos da memória e do esquecimento, como defronte a um exuberante desconcerto de intenções. Como se do passado se extraísse partes soltas, fragmentos, e, ainda práticas de desenho que transportam consigo a mesma centelha de emoções e reivindicações. Por isso, se o exercício da rememoração, do imaginário infantil, e a escuta do outro, nascido no ambiente familiar e afectivo, orienta o percurso e as etapas deste projecto, os desenhos produzem o efeito desviante – *desejante* –, labiríntico, e a permanente estranheza no espectador. Estes efeitos discordam de um sentido unívoco, já dado, adquirido pela ilustração ou pela suposta narratividade, para suscitar efectivamente a *emancipação*[15] e a intenção crítica de escutar e dar a ver, de dizer e fazer.

7.

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

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

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

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

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

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

Sim, *deslocar*, como quem diz *metaforizar* (e carregar, transportar), isto é, mover e comover, tornando a potência figural do desenho (e das imagens) análoga ao acto de transpor (ou transformar) as emoções[18]. Carrega-se e transpõe-se assim o vector emocional, atraindo para si os traços sensíveis, aproximando as incertezas, os vestígios, as lacunas, a contradição dos tempos, as narrativas discordantes, o diálogo e a imaginação do presente. A metáfora permite, pois, criar a *distância* necessária para que nela coexista a tensão sensorial e o desprendimento intelectual, a função psicológico-cognitiva e a descarga emocional. Aby Warburg designa-a como *fórmula-pathos*[19], enquanto forma recorrente de figuração que intermedeia o desejo e a contingência da experiência sensível, mostrando que a afectação recíproca entre forma e conteúdo exprime o movimento de uma contínua transformação e de uma paciente, silenciosa ou impulsiva, comoção.

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

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

[17] "*Pentimento*, mudança de parecer", cf. M. Bismarck (2008, p. 46).

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

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

imaginário sobrevivente?[20]

8.

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

A natureza destas composições e enquadramentos, por vezes minúsculos, declaram o ensejo de descrever, de contar. Resgatam por isso a proximidade das palavras escritas. Estas conotam o que a figura ou paisagem denotam; fazem apelo àquilo que a representação sugere e permite imaginar. Desdobram ou recobrem o que se dota como acção ou atmosfera. Mas, talvez, o inverso seja igualmente preciso e mais justo. No rebordo dos desenhos a escrita repercute a oscilação e o desequilíbrio entre o instinto de imagem e a desejo de "restituição". A dimensão dos desenhos justifica-o. São notações no exacto sentido da palavra; aberturas e limiares de uma legibilidade que, modestamente, procuram ganhar espessura, corporalidade.

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

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

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

tempo *infra-ordinário* (Perec) e *infra-ténue* (Duchamp),[21] ou seja, banal e absurdo, que convoca o murmúrio secreto da palavra, da sensação e do desafio humorístico. Retratos confrontam-se com desenhos de quase nada, plenos de *non-sense*. Contudo, não se entenda aqui o absurdo, ou o *non-sense*, com uma dimensão intencional ou uma resposta aos requisitos do *cartoon* ou da *banda desenhada*. Trata-se tão só de considerar o choque imaginal, ou melhor, a *alegoria do esquecimento* ("allegorie de l'oubli")[22] diante do que se desvela, ou, como diz Didi-Huberman, uma *fenomenologia do afloramento*, da aparição e da formação das imagens[23].

Diante da bifurcação originária que constitui o trabalho de rememoração, o que aparece e se desvanece do passado surge então figurado em afinações tonais e timbres de cor, cujos atributos decorrem de uma intensa coloração dos *modos melódico-expressivos*. Estes, como micro-percepções, como poalhas translúcidas ou véus, recobrem as fugazes e transitivas ficções. Exprimem a força *trans-aparecente*, do que começa a aparecer e a transparecer na aparição. E através desse transiente resplendor – diáfano –, acolhem a *falta* e a consecutiva *falha* transformadas num exuberante diálogo de ténues imagens e emoções.

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

---

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

Agamben, G. (2005). *La Potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozzi.

Bismarck, M. (2008). Pentimento ou o desenho abs-ceno ou o elogio do erro. 1ª parte. *Psiax*, nº 6, 1ª série, 2008.

Brusatin, M. (1989). *Arte della meraviglia*. Turim: Einaudi.

Derrida, J. (1988). *Mémoires. Pour Paul de Man*. Paris: Galilée.

Duchamp, M. (1999). *Notes*. Paris: Flammarion.

Didi-Huberman, G. (2008). *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte.* Paris: Minuit.

Johnson, C. D. (2011). *Memory, Metaphor, and Warburg's Atlas of images.* Ithaca: Cornell University Press.

Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire.* Paris: Seuil.

Pinheiro, C., & Sousa, N. (2012). *Sobrevida*, Porto: Imprensa Canalha.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur emancipé*. Paris: La Fabrique.

Sousa, N. (2017). *Imagens em falta* (Tese de doutoramento). Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Settis, S. (2004). *Pathos* ed *Ethos*, morfologia e funzione. *Moderna*, VI, 2, 2004.

NOTA BIOGRÁFICA

Vítor Silva

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

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

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

vitorsilvacravo1@gmail.com

OSTENTAÇÃO E OSMOSE[1]
As regiões invisíveis do ensino do desenho

PHILIP CABAU

Este texto conheceu uma primeira versão ainda em 2010. Ele nasceu naturalmente da minha própria história de docência na área e, sobretudo, da experiência que foram, uns anos antes, as reformulações pedagógicas dos cursos superiores - ao abrigo das normativas europeias. Já então foi difícil fixar, sem comprometer na superfície abstrata das palavras-chave, dos números e tabelas uma narrativa de que se conhece a plasticidade e a fluidez. Evitaram-se as incongruências maiores, mas nesta operação perdeu-se muito da complexidade que carateriza este tipo de ensino. Como referiu o médico belga Marc Desmet, na sua "Carta aberta de um médico", a "cada vez menor focalização no trabalho ele mesmo e uma cada vez maior fixação na sua administração, gestão e monitorização" é um dos quatro sintomas do modelo contemporâneo de gestão empresarial que tomou conta de tudo, começando pelas áreas do ensino e da saúde. Os restantes sintomas são: mudanças incessantes, uma sensação de Big Brother, e o que ele chama de "contradições do desânimo", ou seja, um estado permanente de vigilância sobre despesas essenciais... ao mesmo tempo que outras são implementadas – muitas vezes em contraste com as recomendações dos especialistas no terreno. O que me surpreendeu, desde essa altura em que tentei pensar mais atentamente o assunto da prática do ensino do desenho, foi a extensão da mudança de paradigma e a velocidade com que os novos critérios ganharam inscrição. Podemos sempre tentar acreditar que se trata apenas de uma fase, passageira – e que para atravessá-la sem enlouquecer ou prescindir dos seus fundamentos, basta implementar, clandestinamente, algumas das práticas que asseguram a sua sobrevivência. Ou, alternativamente, desistir.

1.

A prática pedagógica do desenho decorre sempre num ambiente bem determinado ao qual chamamos, independentemente da sua configuração espacial, a sala de aula. Esta envolve geralmente um coletivo e é aqui que certas ocorrências desempenham um papel fundamental na eficácia e, consequentemente, no sucesso de uma determinada aproximação pedagógica ao desenho. Parto aqui de uma premissa simples: a qualidade do ensino do desenho depende tanto dos conteúdos que constituem o seu agregado pedagógico como das formas pelas quais esses conteúdos são promovidos. Tratando-se de uma prática, ela implica, portanto, não apenas conteúdos explícitos, mas também aquilo que podemos chamar de experiência – ou conhecimento – implícito. Isto acontece porque os seus conteúdos possuem uma natureza muito particular, cujo acesso passa necessariamente pelo exemplo e pela exemplificação, envolvendo acções que são, por natureza, ostensivas. O meio que caracteriza o ensino do desenho pressupõe articulações concretas entre os conteúdos, os procedimentos e as estratégias pedagógicas que asseguram os modos de transmissibilidade. No entanto, raras são as vezes em que elas são mencionadas ou referidas – nas propostas ou descrições dos cursos, nos seus programas e relatórios – confirmando a tendência que existe para separar os conteúdos do modo como eles são ensinados/aprendidos. Esta cisão é prejudicial para a sua compreensão – tanto

[1] Texto apresentado na Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em 15 de Setembro de 2015, a convite daquela instituição.

da sua natureza intrínseca como do modo como ocorre a experiência pedagógica.

Uma transmissão de conteúdos cobre duas grandes zonas – que podemos denominar aqui de *conhecimento explícito* e de *conhecimento tácito* –, sendo a primeira passível de uma enumeração e descrição de conteúdos e procedimentos que a compõem, mas não a segunda, a do conhecimento tácito. Nesta última há duas noções, a *ostentação* e a *osmose*, que constituem como que as extremidades do painel de procedimentos que definem o trabalho que decorre na aula de desenho.

Independentemente do elenco de conteúdos, o que se passa numa aula de desenho – e o *modo* como ela acontece – não é, absolutamente, um assunto irrelevante. Para o praticante do desenho que trabalha no contexto pedagógico das artes nada é mais natural do que uma certa agitação e esses movimentos de constante redefinição dos territórios e das (in)certezas. Já para um estudante que chegue das áreas teóricas ou científicas, o contexto do ensino da prática artística (como é aqui o caso do desenho) transmite-lhe geralmente uma desconcertante sensação de estranheza – dada a ausência de uma estrutura composta por textos fundadores, manualísticas de referência, ou procedimentos e protocolos pedagógicos predefinidos. Mas, mais do que a sua perplexidade perante o deficit de objetividade das práticas pedagógicas na arte (que são ali naturalmente aceites e em estado de permanente negociação), o que o deixa efetivamente desarmado são "aquelas zonas" sem inscrição aparente, esses lugares vazios e silenciosos, imprescindíveis para a consolidação de qualquer prática artística. A disseminação desta sensação de desajuste tem uma origem: o paradigma que hoje determina as orientações que definem a generalidade do ensino em geral é aquele que pertence, originariamente, ao território das ciências e das tecnologias, revelando-se gravemente desajustado ao ensino das artes. Surpreendentemente, uma análise das regulamentações e das orientações provenientes das instituições tutelares do ensino superior artístico em vigor nada revela dessa inadequação nem sugere qualquer resistência a este desajuste. Pelo contrário, a quantificação e a geometrização dos procedimentos têm vindo a assumir cada vez maior predominância, numa tentativa para contrariar o facto de as áreas artísticas conterem uma dose considerável de subjetividade e indeterminação estando, portanto, segundo esses critérios exógenos, desprovidas de ferramentas viáveis para aferição dos seus próprios processos de ensino. Todavia, a oferta pedagógica nas áreas artísticas não só se mantém como aumentou exponencialmente nos últimos anos (confirmando o quanto a nossa época manifesta uma obstinada propensão para conviver com o irreconciliável).

Uma aula de desenho, tal como acontece com todas as aprendizagens práticas que não constem apenas da repetição de procedimentos técnicos, ocorre no contexto de uma comunidade de aprendizagem e à volta da noção de *exemplo*. Não entendo aqui a palavra exemplo no sentido estrito de "modelo", mas como o procedimento (ou cadeia de procedimentos) prático, concreto e apresentado com um intuito pedagógico – e não apenas o que é fornecido (demonstrado ou apontado) pessoalmente pelo professor, ilustrando uma técnica ou um procedimento. Concebemos *exemplo* no sentido em que Étienne Souriau (2004, pp. 703-704) o definiu, ou seja, como "(...)

um caso concreto e singular servindo de ensinamento, seja porque é típico, seja porque é digno de o tomarmos como modelo."[2] É que numa aula de desenho, onde o conhecimento passa essencialmente pela prática, o exemplo está por todo o lado: quando o professor age criticamente sobre o trabalho de um aluno, ou quando os alunos, entre eles, apresentam e comentam os trabalhos já realizados ou em execução. O exemplo está presente em quaisquer discursos desenvolvidos com uma intenção crítica perante o fazer. E esta exemplificação contém sempre diversos níveis discursivos. O exemplo é o procedimento de apresentação que sustenta, como veremos adiante, a própria ação de mostrar. Trata-se, de certo modo, de uma experiência encenada com propósitos didáticos. O exemplo constitui uma entidade com contornos bem definidos e está diretamente relacionado com a ação, voluntária e dirigida, que carateriza a transmissão de um saber – que é, no caso do desenho, também um *saber-fazer*. Num contexto escolar como o do ensino do desenho, que assenta, em grande parte, sobre o exemplo, os discursos pedagógicos (que constituem a apresentação dos saberes e dos conteúdos) assumem formas distintas. Neste sentido, o modo como esses conteúdos são transmitidos e experimentados depende consideravelmente da sua natureza. Simplificando – e polarizando – esta complexa e matizada tipologia que define um funcionamento pedagógico, podemos dizer que existem, numa aula, dois grandes tipos de acesso a um saber – que pretende ser veiculado pedagogicamente: os que pertencem ao primeiro género são evidentes, são aquilo que se chamam conhecimentos explícitos; os que pertencem ao segundo, contudo, não possuem esta clareza de contorno, apenas podem ser adivinhados, apontados ou insinuados – são os procedimentos implícitos e constituem o conhecimento tácito. Ou seja, se o primeiro tipo é expressado, como o nome o diz, de forma clara, estruturada, empírica e sem ambiguidades, o outro, cuja natureza não é passível de ser mostrada "anatomicamente" (ou porque é demasiado complexo, ou inadequado a uma expressão verbal, escrita ou falada), deve encontrar outra forma de ser transmitido. Ele obriga-se ao silêncio para conseguir, efetivamente, manifestar-se.

2.

Georges Steiner observa, no seu livro "As Lições dos Mestres", que "(...) a única forma honesta, verificável, de ensino, de autoridade didática, é por meio do exemplo. O professor demonstra ao aluno o seu próprio domínio da matéria (...) O ensinamento por meio do exemplo é ação, e pode ser silencioso. Talvez devesse sê-lo."[3]

---

[2] "(...) un cas concret et singulier servant d'enseignement, soit parce qu'il est typique, soit parce que qu'il est digne qu'on le prenne pour modèle." (Souriau, 2004, pp. 703-704)

[3] "(...) it has been argued that the only honest, verifiable license for teaching, for didactic authority, is by virtue of example. The teacher demonstrates to the student his own grasp of the material, his ability to perform the chemical experiment (the laboratory houses "demonstrators"), his capacity to solve the equation on the blackboard, to draw accurately the plaster cast or living nude in the atelier. Exemplary teaching is enactment and can be mute. Perhaps it ought to be." (Steiner, 2003, pp. 3-5)

(2003, pp. 3-5). Este comentário, referindo o papel preponderante do exemplo numa ação pedagógica associada a uma prática artística, pode ser entendido como tocando os dois grandes eixos contidos no exemplo. Por um lado, a componente da demonstração é evidente: o "professor (que) demonstra ao aluno o seu próprio controle do material"; por outro lado ela é, como refere o autor, "silenciosa". Este silêncio não consiste, todavia, na mera ausência da palavra, da instrução, mas em algo de mais evasivo e esquivo: um conhecimento que se cala, uma transmissão tácita.

Uma parte considerável do que ocorre na aula de desenho pertence, evidentemente, à área do *conhecimento explícito*. As instruções técnicas ou a exposição de um método são desta natureza. Os conteúdos que sustentam o exemplo, explicitando o seu núcleo fundamental, deverão ser claros e inteligíveis ou o exemplo não cumprirá a sua função – deduzidos ou induzidos, os assuntos deverão ser, no destino, partilhados. Existe, todavia, toda uma esfera de conhecimento que não está contida no mecanismo pedagógico do exemplo, encontrando-se estes escondidos nas suas franjas, diluídos nos episódios paralelos ao exemplo. E uma vez que não pertencem ao mesmo plano do conhecimento explícito, não podendo, portanto, ser apresentados (e acedidos) explicitamente pelo exemplo, esses saberes deverão ser inferidos pelo aluno. Com efeito eles não partilham sequer o mesmo espaço pedagógico: ora estão "antes" do exemplo, constituindo aquele género de informação que é considerada demasiado evidente ou óbvia para ser mencionada, ora estão "por detrás" dele, para lá dos conteúdos apresentados explicitamente no exemplo, obrigando a uma atenção e a uma perspicácia maiores e constituindo um espaço singular que é já reconhecido pelo destinatário e que virá a constituir-se como elemento indispensável na construção daquele conjunto de escolhas irredutíveis a que chamamos autoria. É neste sentido que aquilo que não chega a ser dito (o que não tem como ser dito) se revela tão importante e constitui uma substância fundamental dos processos que constituem o plano do ensino artístico. Para o desenho e o seu ensino, reconhecê-lo passa, naturalmente, por persistir na relevância do próprio fazer, pois o pensamento do desenho é inconcebível fora da sua prática, numa esfera que o pensa através da sua prática.

No espaço do ensino do desenho os professores experientes recorrem frequentemente a procedimentos desta natureza e, uma vez interpelados sobre os conteúdos e as referências do seu ensino, sobre o enquadramento histórico da disciplina, as suas estratégias pedagógicas e os métodos nela compreendidos, as suas respostas tenderão a proteger-se por detrás de uma certa imprecisão. Desde logo torna-se evidente que falam de pedagogia como sendo uma coisa sua, privada. Quando convidados a identificar as obras de referência que usam no ensino do desenho, evitam mencioná-las; referem, quando muito, o conhecimento que possuem dos textos fundamentais, mas perante os quais possuem algumas reservas mesmo se os consideram importantes. Para explicar a origem dessa reserva evocam o argumento misterioso da sua longa experiência, onde o bom senso e o permanente esforço de inteligibilidade são evocados para evitar quaisquer afinidades diretas com tradições ou escolas específicas. Também

não gostam de fazer referência às relações entre o desenho e as outras práticas artísticas, mantendo assim este um estatuto instrumental, quase propedêutico. Nesta considerável autonomia oficinal, o espaço do desenho mantém-se relativamente imune às guerrilhas, afinidades ou conflitos entre escola e profissão, entre artes e comércio. Aproveitam ainda para nos lembrar que o desenho produz ordem, estrutura, dá a ver, inscrevendo o aluno na problematizações da prática artística: "disciplina" e "expressão" são dois termos recorrentes no esqueleto conceptual que sustenta o seu ensino, constituindo, ao mesmo tempo, um espaço de inteligibilidade e um *craft*[4]. Quando se insiste, todavia, para que os professores de desenho desvelem os procedimentos concretos utilizados na implementação da sua experiência pedagógica (os exercícios, os enunciados, a natureza das orientações tutoriais que sustentam a regra e ao mesmo tempo promovem a singularidade) a velatura adensa-se e as respostas tornam-se mais crípticas e evasivas. É como se não tivesse cabimento tentar estabelecer essa ponte entre os enunciados, seus pressupostos, bem como as tácticas de implementação no terreno da sua prática pedagógica.

Acusados frequentemente de defenderem, nostalgicamente, uma agenda de salvaguarda de uma realidade que nunca existiu realmente, e de promoverem uma desconfiança face à renovação e atualização dos conteúdos centrais do ensino contemporâneo da arte, estes professores têm, todavia, alguma razão. Mesmo no retrato caricatural apresentado acima, a sua postura traduz hoje uma resistência à progressiva geometrização do espaço da experiência pedagógica, promovida sob a bandeira da mensurabilidade e da uniformização. O facto é que apesar das suas limitações, são eles, por via dessa atitude, quem sabe identificar o quanto o desenho pode constituir uma resistência à erosão desse espaço onde a perceção está em estreito contacto com o fazer. Esse património, adquirido ao longo de um demorado processo de experiências compreendidas e arquivadas em procedimentos não verbais, não possui uma tradução didática direta. Exigir a um professor que se justifique pelos recantos exaustivos dos programas pedagógicos e dos novos utensílios da avaliação curricular resultará na extinção desse espaço que faz dele um professor completo – pois muita da sua autoridade e eficácia decorre do facto de ver aquilo que os outros não vêm... e de o saber transmitir. Trata-se de uma autoridade que tende a manifestar-se por via do exemplo,

[4] Talvez não seja por acaso que a língua portuguesa não possua uma palavra equivalente à palavra inglesa *craft*. A dimensão presente na nossa palavra *artesanal* (ou mesmo *oficinal*) não encerra o mesmo leque de significados daquela, tendendo a remeter estritamente para a noção de *manufactura*. Para além da escassa expressão do artesanal na nossa história material (com excepção de algumas áreas de produção cuja suposta excelência, mesmo assim, apenas consegue equiparar à qualidade média da produção artesanal europeia, também a produção teórica sobre o assunto é quase inexistente, tanto nas artes como noutras áreas). A pobreza do termo artesanal (comparativamente com o termo abrangente alemão *kraft* ou a dicotomia francesa *métier/artisanal*) pode assim decorrer do facto de, historicamente, não ter surgido a necessidade de uma recriação do significado deste termo.

mas também do silêncio. Um silêncio que é, na verdade, uma suspensão lúcida das instruções que permitirão, eventualmente, a inscrição desse saber na experiência do aluno – que, de outro modo, não teria hipótese de suceder [5]. É um cenário incerto, mas é o único que possuímos e, *a posteriori*, podemos perguntar, como o faz laconicamente Richard Sennett: "Sacrificaríamos nós os violinos e os violoncelos Stradivari por uma oficina que tivesse funcionado mais democraticamente?" (2008, p. 78). Há um testemunho de Kimon Nicolaides, o admirável professor de desenho que ensinou em Nova Iorque nos inícios do século XX, que resume de forma clara e despretensiosa o centro da problemática sobre o ensino do desenho: "Tal como o vejo, o trabalho do professor é ensinar os alunos, não a desenhar, mas a aprender a desenhar." Ou seja, o seu "método" consiste em proporcionar aos alunos os utensílios e as estratégias que lhes permitam aceder não apenas a uma experiência, mas também à sua construção: "Tento planificar coisas para eles fazerem, coisas sobre as quais pensarem, ligações a estabelecer. Quando eles tiverem conhecido essa experiência, bem e em profundidade, é possível identificar o que é que lhes permitiu aceder àqueles resultados – e como."[6] (1988, pp. xiii-xiv). É isto de facto que acontece ao longo do processo pedagógico. Começa-se pelas inscrições bem visíveis no caminho a percorrer e vai-se conduzindo o aluno, atentamente, apoiando-o aqui e ali, e evitando a armadilha da prescrição. O trabalho do professor deverá depois conquistar a distância certa; não intrusiva, mas capaz de alertar ocasionalmente para alguns marcadores importantes no desempenho do aluno. Até ao momento onde, desejavelmente, ambos se apercebem, muitas vezes com alegria, que já não partilham o mesmo caminho e que, surpreendentemente, a diversidade dos caminhos parece ser ilimitada. É desta sensação que fala Paul Klee quando no fim de um curso seu na Bauhaus diz aos seus alunos que, "em vez de receber o salário da escola, deveria pagar-lhes por tudo o que lhe tinham ensinado"[7] (Lynton, 1964, pp.31-32).

3.

O pensamento do desenho é, particularmente no espaço pedagógico, inconcebível fora da sua prática. Há ali

[5] É no interior desta uma autoridade performativa que podemos explicar a frequente desconfiança do professor de desenho perante os textos de referência, e as suas considerações reservadas, os comentários profícuos e as singulares orientações metodológicas.

[6] "The job of the teacher, as I see it, is to teach students, not how to draw, but how to learn to draw. They must acquire some real method of finding out facts for themselves lest they be limited for the rest of their lives to facts the instructor relates. (...) My whole method consists of enabling students to have an experience. I try to plan for them things to do, things to think about, contacts to make. When they have had that experience well and deeply, it is possible to point out what it is and why it has brought these results." (Nicolaides, 1988, pp. xiii-xiv)

[7] "(...) Klee is reported to have said to his students that, rather than draw a salary from the school, he ought to be paying them in recompense for all they had taught him. It is perhaps fair to say that, although remarks of this kind are scarcely unprecedented, when meant they reveal the vital teacher." (Lynton, 1964, pp. 31-32)

duas noções que se manifestam, em menor ou maior escala, no ensino do desenho de Artes Plásticas e que desempenham um papel importante no ensino artístico em geral. Zonas de sombra, fantasmas ou meras presenças – que muitos tentam, um pouco por todo o lado, ignorar ou expurgar – elas constituem presenças incontornáveis no processo de inscrição e de experimentação que caracteriza a aprendizagem do desenho enquanto vivência efetiva. Chamemos à primeira dessas noções *Ostentação* e à segunda *Osmose*. O termo *ostentação* é definido como um tipo de afetação, o "ato de fazer alarde de si ou de alguma coisa sua, geralmente por orgulho ou vaidade", mas significa também "revelar exteriormente, tornar aparente" (Houaiss, 2001, Ostentação). Já a *osmose* é uma palavra com origem numa propriedade ou ação química: "fluxo do solvente de uma solução pouco concentrada, em direção a outra mais concentrada, que se dá através de uma membrana semipermeável" (Houaiss, 2001, Osmose). Ela emerge por entre as outras experiências de participação na comunidade da aula, como uma vivência singular que, partilhando características com a noção de *Simpatia*: afinidade moral, similitude no pensar e no sentir que aproxima duas ou mais pessoas, faculdade de compartilhar ideias ou sentimentos de outrem (Houaiss, 2001, Simpatia) e com a noção de *Empatia*: uma noção mais recente e que pode ser descrita como a capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela quer (Houaiss, 2001, Empatia), as ultrapassa consideravelmente, em complexidade e em potência experimental, tornando-a uma noção mais adequada a esta ocorrência pedagógica. Por muito desconforto que possa traduzir a inserção destas duas noções no ensino do desenho, ambas se verificam indispensáveis ao sucesso do mesmo, constituindo dois pólos ou extremidades aparentes dessa linha (ou feixe) de procedimentos que caracteriza o seu ensino e a sua aprendizagem.

4.

Para introduzir o assunto da ostentação é preciso começar por distinguir, no contexto pedagógico, a máquina institucional (que implica toda a panóplia de protocolos e burocracias político-institucionais) dos contextos concretos onde os conteúdos do desenho ganham existência: a sala de aula. A primeira, com a sua complexa arquitetura de mecanismos de auto-regulação, as suas estratégias e movimentos de negociação administrativa, só dificilmente admite, e ainda assim sob a capa de uma condescendente tolerância, a presença do elemento criativo (sempre potencialmente disruptor). A segunda, o espaço e o tempo da aula de desenho propriamente dita, é o lugar efetivo de experimentação dos conteúdos disciplinares. Paralelamente aos programas e às intenções curriculares previamente estipuladas, ela é frequentemente sujeita a impasses e a velocidades imprevistas, numa construção quotidiana de novas linhas de fuga vizinhas dos processos do trabalho artístico. Como sabemos, ambas se excluem estruturalmente. Não somos ingénuos: no que diz respeito à compatibilização destas duas esferas e sua integração num painel coeso, talvez não valha a pena acreditar que é possível efetuar grandes avanços. Mas isso não nos pode impedir de tentar pensar esta problemática.

Como referimos atrás, as inúmeras descrições e informações sobre o ensino e a aprendizagem do desenho, tal como os

assuntos relacionados com o que se passa na sala de aula são, geralmente, omitidos. Os mais elaborados relatórios oficiais e as explanações mais exaustivas dos propósitos e métodos pedagógicos do desenho dispensam esta dimensão fundamental do processo. A sala de aula é concebida apenas como um lugar físico onde as rubricas são adquiridas pelos alunos, geralmente com a presença e o auxílio de um professor; em suma, não há, aparentemente, nada que justifique aprofundar, desenvolver ou sequer mencionar o que decorre na aula de desenho. Nem sequer as inúmeras formas descritivas de divulgação dos cursos, *workshops* e outros modos de formação em desenho mencionam o contexto da aula e o seu papel na configuração e no sucesso ou insucesso do projeto pedagógico. Esta indiferença tem origem no facto de se considerar que o que ali ocorre é: *a*) irrelevante – não apenas pouco significativo, mas também difuso quando comparado com a precisão dos conteúdos a tratar (pelo professor) e das competências a adquirir (pelo aluno) noutras áreas do ensino – ou então, *b*) diz apenas respeito ao professor. A omissão liminar do território concreto da aula foi, outrora, a margem sobre a qual era construído esse espaço partilhado de liberdade, para o professor como para o aluno, um espaço fora das fixações jurídico-pedagógicas. Contudo, no atual regime de contínua renegociação da autoridade e dos seus critérios – que tantas vezes se sobrepõe ao bom senso – omitir esta questão pode comprometer os próprios pressupostos do ensino artístico. Nesta ideologia da isenção é o professor que é demitido de algumas das suas responsabilidades fundamentais e dispensado de se posicionar perante o aluno e perante o seu trabalho. Contudo, como refere James Elkins, quaisquer "Testemunhos judicativos ajuízam. Eles valorizam ou desvalorizam um trabalho, ou algum elemento seu, e tanto se podem apresentar como subjectivos (Eu não gosto desse verde) ou objectivos (Esse verde não é bom). (...) Tal como os retóricos sabiam, não há maneira segura de separar a análise judicativa da análise descritiva. Não existe tal coisa como uma observação neutra ou um facto neutro. Mesmo nomear algo é avaliá-lo"[8] (2001, pp.189-190). Por outras palavras, quando os professores alegam que estão "apenas a descrever o que está lá", ou que "naquela observação não querem realmente dizer nada", estão a dar desculpas inadequadas em substituição de testemunhos judicativos que falharam a tentativa de se fazerem passar por testemunhos descritivos. E isto, por sua vez, é um indício da frequência com que os professores fazem julgamentos encobertos de descrições neutras.

Tentemos clarificar a ideia de "ostentação" (ou ostensão) e seu papel no ensino do desenho. Fernando Gil, em o "Tratado da Evidência", define a ostentação

[8] "Judicative statements pass judgment. They value or devalue the work, or some element of it, and they can either present themselves as subjective ("I don't like that green") or objective ("That green is no good"). (...) As the rhetoricians knew, there is no sure way to separate judicative and descriptive analysis. There is no such thing as a neutral observation or a neutral fact. Even naming something is valuing it." (Elkins, 2001. pp. 189-190).

como um processo que ocorre em estrita relação com o tacto. Em "A ostensão (esse aí)" o autor diz que a "(...) ostensão é como a alucinação do tacto, o objecto a que me dirijo aparece no acto significante: a evidência é uma autodoação de si segundo o modo do «em pessoa-aí» (Selbst da), imediatamente intuitivo (unmittelbar anschaulich). A ostensão é esse aí. Ele recobre a posição – quer se trate de uma coisa ou de um ser abstracto, conceito ou valor – e aparentemente a imediatidade" (1986, pp. 119-122). A ostentação integra a própria acção contida (e encenada) no gesto do ensinar, constituindo o fundamento e a origem de toda a pedagogia. Como enfatiza Georges Steiner, "Esta «ostentação» (...) está profundamente implantada na etimologia: o dicere do latim, que começou por significar «mostrar» e só posteriormente «mostrar dizendo»: (...) Em alemão, deuten, que significa «indicar», é inseparável de bedeuten, «significar». (...) No que diz respeito à moralidade, só a conduta real do Mestre constitui demonstração válida. Sócrates e os santos ensinam por meio da sua simples existência"[9] (2003, p. 5).

Apenas uma rica e complexa área pedagógica – como acontece com o desenho – justifica a exploração deste chão impermanente onde a ostentação e a autoridade por vezes coincidem, pois ela implica um risco (sempre latente e que obriga portanto a medidas e cautelas suplementares): o de uma aproximação excessiva – e que poderá produzir danos consideráveis tanto no trabalho do aluno como, mais grave ainda, na confiança e na sua disponibilidade para experimentar. Não há, porém, alternativa: a realidade confirma que, como acontece com outros procedimentos limítrofes, só trespassando esta delicada fronteira se poderão alcançar conteúdos mais complexos.

5.

Para tentar definir o procedimento que denominamos por osmose, e precisamente no contexto do ensino do desenho, recorrerei aqui a um testemunho exterior à área das artes, o de Richard Feynman, um dos nomes incontornáveis da física do século XX. Apesar das inúmeras solicitações e dos projetos de investigação em que esteve envolvido, Feynman nunca abandonou o ensino[10], insistindo em manter esse vínculo, que considerava "renovador", na relação com as gerações mais novas, tentando sempre entender melhor a natureza do próprio ensino e o modo como funcionam os dispositivos da aprendizagem. A determinada altura, já tardia, da sua longa carreira, decidiu aprender a desenhar. Com a sua experiência de docência universitária na área da física, pôde testemunhar as

[9] "This 'ostentation' (...) is embedded in etymology: Latin dicere 'to show' and, only later, 'to show by saying'; (...) In German, deuten signifying to 'point to' is inseparable from bedeuten, 'to mean.' (...) In regard to morality, only the actual life of the Master has demonstrative proof. Socrates and saints teach by existing." (Steiner 2003, p. 5).

[10] Feynman integrou, ao longo da sua longa vida como professor, inúmeras instituições de renome, tais como a Cornell University, o Caltech (The California Institute of Technology) para além de inúmeros convites de renomadas universidades tais como o Institute for Advanced Study, em Princeton.

diferenças que separam os dois contextos e respectivas práticas pedagógicas. Num curioso texto onde descreveu essa sua atribulada experiência enquanto aluno de desenho e "promissor artista", Feynman apresenta-nos algumas das distinções entre o ensino da física e o ensino do desenho, referindo que na física "(...) temos tantas técnicas – tantos métodos matemáticos – que nunca paramos de dizer aos alunos como fazer as coisas. Por outro lado, o professor de Desenho tem medo de dizer seja o que for. (...) O professor não quer empurrar-nos numa direção determinada. Por isso, o professor de Desenho tem o problema de comunicar como se desenha, por osmose e não por instrução, enquanto o professor de Física tem o problema de ensinar sempre técnicas, dirigidas de preferência ao espírito, sobre como resolver problemas de física"[11] (Feynman & Leighton, 2007, p. 262). No uso do termo "osmose" Feynman identifica, com precisão, uma das particularidades do ensino da prática artística; isto é, a abertura de um espaço que permite convocar um espaço imersivo de experiências partilhadas onde a transmissão das técnicas não é mais do que um dos muitos ingredientes do processo da aprendizagem.

Uma das funções mais importantes de uma aula prática é criar uma comunidade à volta de uma pergunta, ou problemática. Disciplina e ritual desempenham aqui um papel igualmente importante na contratualização subjacente à própria aprendizagem. Sempre que um procedimento se revela obscuro ou difícil, a dúvida pode ser resolvida (ou pelo menos abordada) perguntando, dialogando, discutindo. Numa sala oficinal a aprendizagem torna-se local, concreta. Os conteúdos assentes sobre a atitude do "Não digas, mostra", que ocorre sempre que um professor demonstra uma ação torna-se, ele mesmo, guia do processo de aprendizagem. Usado como único utensílio do processo pedagógico, a sua fragilidade cedo será revelada, pois aí, uma parte excessiva da responsabilidade do processo recai sobre o aluno: ele deverá absorver empaticamente a lição do professor ou, mais que isso, como que por osmose.[12] Na exemplificação do professor o aluno deverá perceber não apenas a cadeia de procedimentos que produzem uma determinada ação, mas toda a esfera que a envolve: gestos, ritmos, simultaneidades. Contudo, apoiar a ação pedagógica exclusivamente neste tipo de demonstração coloca a responsabilidade da ação pedagógica (e do seu sucesso) integralmente sobre o aluno; parte do princípio de que este acede, por via da mera

[11] "(...) we have so many techniques – so many mathematical methods – that we never stop telling the students how to do things. On the other hand, the drawing teacher is afraid to tell you anything... The teacher doesn't want to push you in some particular direction. So the drawing teacher has this problem of communicating how to draw by osmosis and not by instruction, while the physics teacher has the problem of always teaching techniques, rather than the spirit, of how to go about solving physical problems" (Feynman, 1988). (Feynman & Leighton, 2007, p. 262)

[12] Esta constituí a maior fonte de desconfiança do ensino artístico perante os pressupostos do Processo de Bolonha e da sua redução radical das horas de contacto do estudante com o professor – pois elimina definitivamente o terreno onde algumas destas operações devem ocorrer.

imitação (direta e sem a mediação, que é da ordem do conhecimento explícito), sempre à resolução do problema[13]. Uma mediação racional e intencionalmente didática é imprescindível. É deste esforço de construção de uma inteligibilidade que fala James Elkins quando refere que

> (...) As vantagens de exagerar esta componente racional na educação artística reside no facto desta ajudar a tornar mais visível os modos como estamos acostumados a falar. (...) Entusiamo, empenho, paixão, dedicação, resposta e simpatia são também parte integrante do ensino (...) e na minha experiência os melhores professores possuem-no – mas acho que é importante ter em conta que se pretendemos considerar o que ocorre no atelier, é necessário identificar e atentar aos escassos momentos que são suscetíveis de análise. Por pequeno que seja o papel da intencionalidade no ensino, ela é a única zona perante a qual temos a esperança de compreender alguma coisa. É necessário referir que o ensino é intencional: de outro modo abdicamos de todo e qualquer controle ou compreensão sobre o que fazemos.[14]
>
> (Elkins, 2001, pp.95-96)

Torna-se evidente, do que foi referido atrás, que todo este elaborado processo que define o espaço fundacional da osmose no ensino artístico, imprescindível ao desenvolvimento e sucesso de uma aprendizagem, não pode ocorrer sem a presença de um professor. Em contextos de aprendizagem onde o processo decorre fora do espaço partilhado por uma comunidade pedagógica (como é o caso da experiência autodidata), assentando exclusivamente nos enunciados (dos exercícios de desenho) e caracterizada por uma prática solitária, esta dimensão central da experiência pedagógica está ausente. Se o autodidatismo é propício a equívocos é porque se apoia numa narrativa sobre a aprendizagem e os seus sucessos no trabalho de si que é estabelecida fora de um contacto com o real (e, consequentemente, fora de todas as direções de troca proporcionadas no confronto com ele), potencialmente solipsista.

Nessas condições, apenas o conhecimento explícito – e, mesmo assim, apenas uma versão muito simplificada – é alcançado. A osmose não é, contudo, um procedimento exclusivo do presente na atenção e disponibilização do aluno. Na verdade, ela só pode ocorrer enquanto procedimento partilhado simultaneamente pelo estudante e pelo docente, numa condição que envolve atenção e disponibilidade. Como refere (de novo)

---

[13] "(...) the master's demonstration shows an act successfully performed, and the apprentice has to figure out what turned the key in the lock. Learning by demonstration puts the burden on the apprentice." (Sennett, 2008, p.181)

[14] "(...) The benefit of exaggerating the rational component in art instruction is that it helps highlight the way we're used to talking by contrasting it with a more purely rational position. (...) Enthusiasm, commitment, passion, dedication, responsiveness, and sympathy are also parts of teaching (...), and in my experience the best teachers have them – but I think it is essential to bear in mind that if we are going to make sense of what happens in the studio it is necessary to look hard at the few moments that are susceptible to analysis. No matter how small a role intentionality plays in teaching, it is the only part we can hope to understand. It is necessary to say that teaching is intentional: otherwise we relinquish any control or understanding over what we do." (Elkins 2001, p.95-96)

Georges Steiner: "A Master is the jealous lover of what might be" (Um Mestre é o amante ciumento do que poderá ser), desse devir possível do aluno. Esta definição aforística, que encerra em si a complexidade do lugar do professor, deve ser observada com atenção, de modo a revelar os vários sentidos que encerra. Dalgum modo, se o professor é o amante (amador) ciumento do porvir é porque transporta consigo a simultaneamente feliz e trágica condição do contacto com aquilo que já *foi* ou ainda *é*. E se o ciúme é aqui explícito (podendo essa distância entre *o que é* e o *que poderá ser* manifestar-se de modo ostensivo), importa não esquecer que falamos de um encontro – e este implica sempre uma disponibilidade partilhada.

O funcionamento da *osmose*, no contexto de um processo de aprendizagem, apoia-se em grande parte naquilo que Fernando Gil definiu como *inferência*. Recorrendo à formulação *gestaltista*, o filósofo define "inferência" como a capacidade que os mecanismos da perceção possuem para

> completar formas incompletas, podendo ir mais longe do que o dado e captar o virtual. O problema reside aqui no suplemento que a perceção fornece à forma, não no facto de a forma poder aparecer como um suplemento relativamente aos seus componentes. Neste sentido, "Ver uma figura incompleta quando o não é, ou um efeito de luminosidade não imprimido, parece implicar o registo de estímulos inexistentes: com efeito, neurónios do córtex visual secundário captam as posições dos segmentos ausentes, e o complemento de informação obtém-se ao nível dos detetores neuronais. Chama-se este complemento inferência (...)
>
> (Gil, 1986, p. 68).

As qualidades desta operação de inferência constituem assim, não uma zona cognitiva difusa, mas a segurança de um saber que preenche o vazio resultante da ineficácia de outras formas, mais explícitas, de conhecimento: "A inferência, contudo, realizar-se-ia aqui em benefício da forma aparente, representando a sua corroboração e o seu reforço: longe de inspirar uma dúvida quanto à realidade do percebido, a inferência confirma-o. (...) Esta percepção do virtual não é indirecta, mas pertence ainda à percepção" (Gil, 1986, p. 68).

Era a isto, precisamente, que se referia Matisse quando dizia que "o que os mestres têm de melhor, e que é a sua razão de ser, ultrapassa-os. Como não o compreendem, não o podem ensinar" (Matisse, 1972, p. 148). Ainda que paradoxal, esta não deixa de ser uma condição *sine qua non* para perseguir a qualidade no ensino artístico. Num contexto pedagógico onde predomine a atenção ao trabalho da expressão individual e da singularidade, o conhecimento tácito tende a predominar. Uma vez desaparecida a figura do professor (que possui as chaves dos procedimentos pedagógicos) e, consequentemente, a noção das sequências e das intuições que constituíram e constituem o corpus disciplinar que define o território que é o seu, nada pode realmente ser prosseguido (ou sequer recuperado). E isto é válido tanto para a mítica oficina dos violinos Stradivari, como para uma escola de arte. Esta salvaguarda da continuidade é o motivo pelo qual uma escola deverá tentar equilibrar a presença do *conhecimento tácito* com a do *conhecimento explícito* – sendo a *osmose* precisamente o dispositivo e a disposição que usamos (e em que nos tornamos) para aceder a esse espaço 'não explicito'. Não apenas por constituir um meio mais veloz e económico, mas por envolver mecanismos empáticos

de perceção do problema em questão (e sua resolução) sem os quais o cerne do assunto não conseguiria ser alcançado. Com efeito, nem chegamos realmente a saber se o acesso pode efetuar-se por outra via. Como já referia Nietzsche, em *A propósito da questão da inteligibilidade*:

> (...) E pergunte-se de passagem: fica uma coisa realmente por compreender e reconhecer, porque é apenas de fugida tocada, olhada, e num lampejo apercebida? É obrigatório que uma pessoa se sente primeiro firmemente sobre ela? Que tenha ficado sobre ela a chocá-la como a um ovo? (...) Há pelo menos verdades de um especial pudor e melindre, que não podem ser obtidas senão de repente, que têm de ser surpreendidas ou abandonadas... (...) Nós somos diferentes dos sábios; embora não se possa evitar que nós, entre outras coisas, sejamos sábios. Nós temos outras necessidades, outro crescimento, outra digestão: precisamos de mais, precisamos de menos também. (1998, p. 381)

6.

Em 1811, J.M.W. Turner concorreu ao lugar de *Professor of Perspective* do *Royal College* de Londres, tendo sido aceite quase por unanimidade, com apenas um voto contra (Wilton, 2006, pp. 40-41). O opositor ao voto testemunhou a sua admiração pelo trabalho artístico do pintor, mas mantinha algumas reservas face às qualidades pedagógicas do candidato, no que respeitava à sua capacidade de comunicação e explanação didática. Aparentemente, na década que se seguiu, a apreensão confirmou-se. Contudo, Turner não falhou por falta de discernimento ou empenho. Muito pelo contrário, era um professor interessado e aplicado e as extensas notas acumuladas para as aulas comprovam-no. O que transformava as suas aulas num acontecimento pedagógico tão difícil (ou mesmo obscuro) era a sua recusa em delimitar programaticamente os conteúdos a que estava obrigado. Os módulos pedagógicos, organizados em conteúdos estanques, resultavam numa compartimentação que Turner considerava absurda, obrigando à separação do que devia ir junto. Para ele não fazia sentido separar a questão da perspetiva daquela da luz, da composição... ou mesmo da expressão, uma vez que eram todos esses assuntos que, unidos, configuravam a própria ideia (e a prática) da imagem desenhada.

Turner tinha razão: o facto é que a aprendizagem do desenho é (em grande parte devido facto de ele ser fundado na prática) uma dessas experiências que não admite reservas. E é-o sobretudo porque o caminho de acesso aos seus conteúdos não permite que seja de outro modo. E se isto é verdade para o aluno, é-o também para o professor – e deveria sê-lo também para a própria escola. A ostentação e a osmose constituem, por assim dizer, as duas extremidades da experiência real do ensino artístico. Constituindo lugares que são, até certo ponto, desconfortáveis, eles não podem, porém, ser ignorados ou expurgados do ensino artístico, nem sequer ao abrigo das determinações profiláticas que caracterizam a nossa época. Mesmo sabendo que sem as devidas cautelas a primeira, a ostentação, corre o risco de avizinhar-se da sobranceria, e a segunda, a osmose, da promiscuidade, o facto é que num contexto pedagógico desta natureza, que é caracterizada por complexas tensões biunívocas entre professor e aluno, ambas são incontornáveis.

Esta implementação de conteúdos prescritivos e fórmulas abreviadas, tentando eliminar as ambiguidades de uma prática pedagógica que é, por natureza, aberta e

renovada a cada nova aula[15], vem sendo promovida e caucionada pelas orientações oriundas das denominadas Ciências da Educação. Sabemos, todavia, que quando se tenta acabar com uma coisa que não pode realmente ser eliminada, apenas operamos uma ocultação temporária. Ela voltará, ainda que sob outras formas. Mas é preciso muito cuidado, pois corremos o risco do seu retorno emergir de um exterior já demasiado empobrecido para readmitir a própria experiência da aprendizagem.

Na prática pedagógica das áreas artísticas a construção do equilíbrio entre a evidência do que deve ser dito e a atenção ao que se deve calar (de modo a preservar esses terrenos particularmente delicados que se encontram ainda em estádios frágeis de formação) constitui um dos alicerces do papel do professor. Este equilíbrio, cuja encenação decorre na sala de aula, tende a configurar-se como um trabalho cuja natureza é, efetivamente, próxima de uma atenção acústica. Como dizia Emerson, já em 1860, "Apesar de nascermos nesta verbosidade das recomendações, devo confessar que a vida é mais uma questão de assombro do que de didáctica"[16] (1983, p.1079).

[15] "Esforços para transformar o processo criativo em fórmula estão destinados a falhar pois o problema da arte, uma vez resolvido numa obra, encontra-se de novo, inteiro, a ser resolvido na próxima." Saint Clair Cemin, no texto apresentado na Conferência dada no Ar.Co, em Lisboa, a 30 de Março de 2000.

[16] "Although this garrulity of advising is born with us, I confess that life is rather a subject of wonder, than of didactics." (Emerson, 1983, p.1079).

BIBLIOGRAFIA

Elkins, James. 2001. *Why Art Cannot Be Taught: A Handbook For Art Students*. Illinois: University of Illinois Press

Emerson, Ralph Waldo. 1983. *The Conduct of Life – Considerations by the way.* New York: Library of America

Feynman, Richard P., Leighton, Ralph. 2007. *Surely You're Joking, Mr.Feynman! The Adventures of a curious character.* London: Vintage

Gil, Fernando. 1986. *Tratado da Evidência.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Houaiss. 2001. *Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa.* Lisboa: Círculo de Leitores

Matisse, Henri. 1972. *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa: Ulisseia

Nicolaides, Kimon. 1988. *The Natural Way to Draw*. New York: Andre Deutsch

Nietzsche, Friedrich. 1998. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio D'Água

Sennett, Richard. 2008. *The Craftsman*. New Haven-London: Yale University Press

Steiner, George. 2003. *Lessons of the Masters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Souriau, Étiènne, *org. Billig, Joseph. 2004. Vocabulaire d'esthétique* (*exemple/exemplaire*). Paris: Presses Universitaires France

Wilton, Andrew. 2006. *Turner as Draughtsman*. London: Ashgate

NOTA BIOGRÁFICA

Philip Cabau

Autor de diversos livros – Design pelo Desenho (Ed. Lidel), O Dispositivo Desenho e O Desenho Apr(e)endido (ambos das Edições ESAD.cr) – tendo ainda editado e apresentado publicamente vários textos à volta do tema do desenho, nomeadamente sobre o seu ensino no contexto das artes plásticas e do design. É arquitecto, doutorado e professor adjunto na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR/IPL) e integra, desde 2000, a Direcção do Ar.co (Centro de Arte e Comunicação Visual, em Lisboa). Paralelamente ao percurso docente e ensaístico foi autor de diversos projectos de arquitectura, cenografia, desenho de exposições e mobiliário

PSIAX é uma publicação, não periódica, coordenada pelos docentes de desenho dos cursos de Arquitectura e de Belas-Artes das Universidades do Porto e do Minho, do Instituto de Investigação em Artes, Design e Sociedade, podendo ter como colaboradores autores de outras proveniências institucionais, profissionais, nacionais e internacionais.

Porquê PSIAX? PSIAX é o nome de um dos pintores de vasos gregos que terão introduzido a grande mudança do desenho com a técnica das figuras vermelhas, no início do século V a.C.. Este é um dos mais notáveis aspectos da arte do desenho e da sua adaptação a uma necessidade tecnológica, empresarial, ritual e social, num dos períodos mais relevantes da cultura grega.

Se nos servirmos de uma analogia com a vida de Psiax, na Grécia Clássica, e vivêssemos num período de figuras pretas, como se nos colocaria o quadro de inovação na representação da imagem nos artefactos que utilizamos dominantemente ou que poderão vir a ser utilizados? Ao ser produzidos por meios digitais ou manuais, o que se inova e se constrói, como é que se acede a essas imagens? O que é que as caracteriza e como é que a representação ganha aspectos inovadores ou qualificadores da experiência artística?

A orientação editorial pretende promover e divulgar estudos sobre o papel que o desenho poderá desempenhar no nosso tempo, quer ele se concretize como processo de compreensão do mundo, quer como meio de aprendizagem e ensino, ou como elemento caracterizador dos objetos artísticos já existentes ou a criar.

Pretendemos dar a conhecer estudos sobre o desenho como imagem considerando que o desenho como arte plástica, manual ou digital, além de se constituir por um conjunto de elementos típicos e próprios da sua específica condição material é, acima de tudo, uma imagem que ocupa lugares no universo infinito de outras imagens materiais, foto-químicas e electrónicas que hoje nos envolvem.

Importa ligar o passado do desenho, os autores, as modalidades, os temas, as tendências, as escolas, com as urgências e o sentido de progresso e de ideologia, com as hipóteses que se levantam, com as necessidades que vão da sobrevivência ao sonho, recuperando a memória longínqua do desenho e conduzindo-a para uma actualidade em que se exigem novos entendimentos de uma arte básica do ser-se humano.

Interessa a publicação de estudos monográficos, analítixos, doutrinais, programáticos, metodológicos e históricos desde que se estabeleça, em qualquer dos âmbitos, uma relação entre o passado e o presente. Isto é, interessa colocar as diversas perspectivas em debate, em sintonia, em confronto, em paralelo, em analogia com os problemas, os esforços, as realidades, as obras e as teorias do nosso tempo, quer no domínio da pedagogia, da teoria e prática do desenho e da expressão artística.

i2ADS. INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE
lab2pt
U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA UNIVERSIDADE DO PORTO
universidade do minho escola de arquitetura
FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
COMPETE 2020
PORTUGAL 2020
UNIÃO EUROPEIA Fundo de Coesão