

Estudos e reflexões sobre
Desenho e Imagem

n.º 2, II série, 2013

Responsáveis editoriais
José Maria Lopes
Miguel B. Duarte
Vitor Silva

Edição
FAUP, FBAUP, EAUM



Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

**ATLAS & VOCABULÁRIO
DO DESENHO
NID I2ADS**

Design gráfico
Pedro Nora / 2013

Desenho de capa
Arlindo Silva, *Árvore da vida e
da morte*, 2012, (pormenor),
Carvão sobre papel, 70 x 100 cm
(por convite de Miguel Carneiro)

Impressão e Acabamento
Empresa Diário do Porto, Lda.

ISSN
1647-8045

Depósito Legal
317273/10

Tiragem
500 exemplares

Os textos a publicar deverão ser
editados e informatizados
nos processos convencionais
e enviados para os e-mails:

josemarialopes@hotmail.com
mduarte@arquitectura.uminho.pt
vitorsilvacravo@gmail.com

Esta edição encontra-se ao abrigo do
período de transição do Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa (1990), publicand-
-se os textos conforme a redacção
dos autores.

5	EDITORIAL JOSÉ MARIA LOPES, MIGUEL B. DUARTE, VÍTOR SILVA
7	O projeto Atlas & Vocabulário de Desenho PEDRO MAIA, VÍTOR SILVA
11	Atlas como paradigma de investigação em desenho? VÍTOR SILVA
21	“Ato meu” JOSÉ MARIA LOPES
31	Rasurar MÁRIO BISMARCK
39	Desenho e figuração da(s) identidade(s) MANUEL BOTELHO
43	Desenhar e retratar um acordo de palavras ARTUR RAMOS
51	Natureza-morta. Considerações nucleares sobre o termo, o conceito e o género LUÍS FORTUNATO LIMA
63	O esquisso e a marca gráfica MIGUEL BANDEIRA DUARTE
71	Desenho protocolar. Inscrevendo a ação, a partir de Günter Brus PAULO LUÍS ALMEIDA
89	Seurat, mulher lendo à luz da lâmpada PAULO FREIRE DE ALMEIDA
101	Entre Vilhelm Hammershøi e Adolf Loos. Uma coincidente condição de modernidade ANA LUÍSA RODRIGUES
111	Fermentações 1 Qual é a existência do desenho? DEBATE
120	LISTA DE COLABORADORES



Tiago Estrada,
A Certain Writing Inclination, 2006.

EDITORIAL

O projecto *Atlas & Vocabulário do Desenho*, do Núcleo de Investigação em Desenho (I2ADS), decidiu promover, em Março de 2012, um Encontro para apresentar e debater algumas das questões que orientam o campo epistemológico da investigação em desenho. Os resultados deste encontro, organizado por José Maria Lopes, Paulo Luís de Almeida e Sílvia Simões, contribuíram, no essencial, para estruturar os conteúdos de mais uma edição da revista *Psiax*.

Em certa medida, os motivos que se associam ao propósito do projecto *A&VD* confirmaram a existência de distintas abordagens, bem como a disposição de diferentes argumentos a partir dos quais se articula, sintomaticamente, a controversa ambivalência interpretativa das imagens.

Para além da apresentação do projecto *A&VD*, as comunicações dos participantes tornaram evidente uma diversidade de problemas metodológicos e críticos. A dupla implicação entre mostrar e «demonstrar» pôs necessariamente em jogo uma disparidade de reflexões quer oriundas da experiência artística quer transversais a diferentes pressupostos teóricos. Entre o trabalho de mostrar imagens e os processos de conhecimento, as distintas comunicações procuraram não só relevar a existência singular das práticas do desenho como interrogar aspectos da cultura e da história do desenho.

Com esta edição procedeu-se a um alinhamento dos conteúdos das respectivas comunicações que coincide com a ordem de trabalhos estabelecida aquando do Encontro. Em primeiro lugar, o breve texto de Pedro Maia e Vítor Silva tem por intuito apresentar as linhas gerais do projecto *A&VD*, sublinhando os aspec-

tos fundamentais do seu programa, dos seus objectivos, conteúdos e processos de trabalho – os quais se encontram disponíveis a partir do site <http://cargocollective.com/atlasvocabulario>

A incursão teórica e metodológica consignada aos processos genéricos de montagem permitiu a Vítor Silva abordar a forma do *Atlas* como um processo de investigação cuja origem se revê nos paradigmas estéticos do saber visual. A partir do nome *acto*, José Maria Lopes traça o percurso de um vocábulo intrínseco às práticas do aprendizado do desenho no contexto das academias de arte a partir do século XVIII. Por sua vez, Mário Bismarck procura responder ao nome de um gesto sintomático da expressão gráfica, a *rasura*, pondo a descoberto uma crítica implícita aos próprios processos de perfeição defendidos pelo ideal clássico. A incursão auto-entográfica de Manuel Botelho constitui-se um testemunho da possibilidade e da necessidade em pensar as práticas do desenho do ponto de vista intrínseco da sua criação. Na comunicação de Artur Ramos, o exercício e a atenção dedicadas ao desenho de retrato comportam uma visão retrospectiva dos nomes e dos pressupostos técnicos da tratadística clássica bem como uma redescoberta dessa distribuição de significados e modelos expressivos.

A partir do nome *natureza-morta* e da sua relevância enquanto tema genérico da arte do desenho, Luís Lima questiona a historiografia do nome detectando na sua nomeação uma incorporação de problemas que lhes estão associados. Partindo da noção de *marca*, Miguel Duarte investiga no âmbito da pedagogia e do ensino os procedimentos de disseminação dos sinais gráficos e os da sua articulação perceptiva. Por fim, considerando a prática performativa dos desenhos de Brüs, o breve ensaio de Paulo Luís de Almeida debruça-se sobre o carácter da experiência do corpo enquanto projecto da notação expressiva.

Uma semana após os encontros, Joaquim Vieira escreveu *Berlindes 1*, um conjunto de comentários sobre as diversas comunicações, publicado de imediato em <http://cargocollective.com/atlasvocabulario/Berlindes-1-Joaquim-Vieira>, constituindo uma visão envolvente e participada sobre a pertinência dos diferentes problemas colocados. Remetemos, pois, o leitor para este texto por constituir um ponto de vista complementar sobre o Encontro.

Para além dos textos das comunicações do *Encontro #1*, publicamos três outros artigos: de Paulo Freire de Almeida, um estudo sobre a experiência “visuo-motora” e a expressão gráfica da mancha nos desenhos de Seurat; de Ana Rodrigues, uma análise comparativa entre as imagens da pintura de Hammershoi e a linguagem arquitectónica de Adolf Loos, a partir da qual se investiga, numa lógica de continuidade histórica, a estética modernista.

No final, com o título genérico *Fermentação I*, publica-se o resultado de um debate em torno da actualidade do desenho. Este debate que teve a participação de Paulo Freire de Almeida, Joaquim Vieira e Vítor Silva, apresenta algumas das questões e das respostas possíveis para a questão premente: *porque o desenho, hoje?*

O PROJETO ATLAS & VOCABULÁRIO DE DESENHO

A criação do projeto *Atlas & Vocabulário de Desenho (A&VD)* remonta a fevereiro de 2011, altura em que um grupo de professores e investigadores da FAUP, da FBAUP e da EAUM se propôs apresentar uma candidatura à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) com o intuito de virem a ser apoiados numa série de iniciativas relacionadas com a investigação em Desenho: a publicação de três números da revista *Psiax*, encontros e conferências sobre desenho, workshops, exposições, bem como a criação de uma plataforma digital que pudesse incentivar e divulgar a investigação realizada em Portugal. Não obstante o facto de a candidatura não ter sido selecionada para financiamento pela FCT, a direção do A&VD e os seus colaboradores decidiram avançar com o projeto, tendo contado até ao momento com o apoio financeiro e logístico das três faculdades envolvidas e, também, do Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade (I2ADS) e da sua equipa do Núcleo de Desenho (ND).

O Atlas & Vocabulário de Desenho é um projeto de investigação em Desenho e propõe uma investigação multidisciplinar que abraça a teoria, a filologia, a hermenêutica, a ciência, as tecnologias, a história e a antropologia da arte, visando o estudo das práticas e das produções contemporâneas em Desenho. É um projeto aberto a todos os investigadores e artistas, nacionais e estrangeiros, que se dedicam ao estudo e à investigação em Desenho. A questão central do projeto divide-se e relaciona-se do seguinte modo: a) porque é que os nomes do desenho são relevantes para pensar a multiplicidade, a diversidade das práticas e os diferentes modos usos do desenho? b) porque é que

os desenhos e as suas imagens são importantes para explicar as persistências e/ou as transformações das suas diferentes designações? As respostas a estas questões correspondem, necessariamente, a uma exigência de montagem, entre o estudo da ordenação hipertextual e as formas de composição hipervisual, que através do portal eletrónico (<http://cargocollective.com/atlasvocabulario>) ver´ justificada a pertinência e o significado da sua divulgação.

O projeto Atlas & Vocabulário de Desenho procura desenvolver um dispositivo de conhecimento relativo aos nomes e às imagens (artefactos) do desenho. O objeto de estudo elege a relação entre os nomes e as imagens do desenho e, sobretudo, a construção partilhada de conhecimento em Desenho, visando a divulgação de processos, de métodos e de resultados que tenham como origem as pesquisas e os inquéritos desenvolvidos no âmbito dos estudos artísticos e da investigação científica e como destinação o ensino, a comunidade académica e artística, a museologia, a investigação do património e a sociedade em geral. Com este projeto, pretende-se registar a extensa e intensa declinação de um nome cuja prática, quer projetual quer artística, se revê histórica e tecnicamente, na sobrevivência e na atualidade das suas mais diversas funções e campos de experimentação. A razão deste projeto reside nas diferentes abordagens epistemológicas que elegem a dupla natureza prática do Atlas e do Vocabulário como um instrumento não redutível à mera exemplificação de casos ou à simples ordenação alfabética, mas como uma rede aberta à multidisciplinaridade e às múltiplas conexões intertextuais da linguagem e intervisuais das imagens. Os resultados finais, permitirão abarcar os territórios de desenvolvimento da língua e de promoção da investigação em desenho, bem como atrair a atenção, no espaço internacional da lusofonia, para o património científico e artístico português. A estratégia de trabalho e a metodologia proposta consideram a montagem simultânea de novos conhecimentos e de novas imagens. Os resultados obtidos pela investigação serão nas suas diferentes etapas coordenados pelo comité de redação e de edição tendo em vista a integração e a divulgação dos respetivos conteúdos. Serão criados ciclos (projetos, atividades) de investigação tendo em conta o planeamento de diferentes tarefas e a obtenção dos respetivos resultados. As etapas, os instrumentos e os caminhos para a concretização deste objetivo são, 1. Relativamente ao Atlas: a) o que se julga conhecer: natureza e campo de estudo; b) levantamento das coleções públicas existentes; c) levantamento de coleções privadas interessadas no projeto; d) levantamento das obras, autores e projetos de desenho; e) o que se espera conhecer: registo e catalogação de desenhos; f) estudo particular de desenhos, propostas de atribuição, de datação, de definição técnica, de dimensão; g) observação, comparação e relação de imagens, h) recolha de dados, agrupamento e mapeamento de imagens do desenho; i) análise do que se observou; j) edição e publicação dos resultados; k) reformulação dos saberes acerca dos desenhos; l) articulação com o Vocabulário; 2. Relativamente ao Vocabulário: a) o que se julga conhecer: levantamento dos nomes do desenho; b) a caracterização dos processos de relevância e prioridade; c) o preestabelecimento das séries de designações; d) análise e interpretação crítica da literatura sobre os nomes; e) o que se espera conhecer: novos vocábulos e articulações de significado e sentido; f) a descrição detalhada da origem e da evolução dos termos; g) a integração da bibliografia específica; h) recolha de dados; i) edição e publicação; j) reformulação: importância do conhecimento adquirido; k); articulação com o Atlas.

Atualmente integram a direção do projeto Pedro Maia (FBAUP, coordenação), Vítor Silva e José Maria Lopes (FAUP, conselho editorial), Mário Bismarck (FBAUP), Paulo Luís Almeida (FBAUP), Cláudia Amandi (FBAUP) e Graciela Machado (FBAUP), tendo como consultores Joaquim Pinto Vieira e Lino Cabezas Gelabert. O projeto conta ainda com a colaboração de Vasco Cardoso (FBAUP), Sílvia Simões (FBAUP), Paula Soares (FBAUP), Fernando Pinto Coelho (FBAUP), José Manuel Teixeira Barbosa (FAUP), Miguel Duarte (EAUM conselho editorial), Jorge Marques (FBAUP), Natacha Moutinho (EAUM), Graça Magalhães (DECA-UA) e Carlos Corais (EAUM).

Fig. 1. Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, painel 79, 1929.



Fig. 1

VÍTOR SILVA

ATLAS COMO PARADIGMA DE INVESTIGAÇÃO EM DESENHO?

A questão que constitui o motivo desta comunicação exige um primeiro esclarecimento e, claro está, uma resposta. Lembro que a pergunta, *Atlas como paradigma de investigação em desenho?*, se constituiu sob a aparência de uma surpresa. De certa forma, calhou-me em sorte sem a ter escolhido embora estivesse predestinada a uma explicação que contempla algumas das razões metodológicas e críticas que vejo associadas ao projecto inicial do *Vocabulário de Desenho*, como se ela fosse a sua articulação implícita e necessária. Eis a razão do nome do projecto colectivo intitulado *Atlas e Vocabulário do Desenho*.

O propósito consiste, como se depreenderá, em integrar na *investigação em desenho* aspectos oriundos da teoria da imagem e da história da arte. O paradigma acima referido define-se aqui de modo analógico, da mesma maneira que se intenta, de acordo com a etimologia da própria palavra, *pôr em relação, em paralelo e, sobretudo, mostrar*.

Neste momento, considerada a dificuldade em mostrar a sequência das imagens apresentadas no encontro de Março¹ resta-me o repetido equívoco de procurar demonstrar e argumentar. Mais uma vez, trata-se de considerar a pertinência de um processo metodológico e crítico e de saber se ele é capaz de mobilizar outros modos de pensar o desenho e as suas imagens, ou seja, de orientar o rumo possível de uma investigação em desenho.

Para um melhor entendimento do que se segue, ressalvo a importância do recente livro de Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, o qual constitui, para todos os efeitos, o turbilhão das referências teóricas que se apresentam.

1.

O atlas constitui uma designação aberta a distintas configurações de material e de conhecimento. Todos sabemos o que é um atlas². Todos sabemos do que se trata, mas poucos se detêm sobre a maneira como o utilizamos ou, ainda, como o experimentamos. Para além da informação que nele procuramos, demoramo-nos, frequentemente com prazer, na deriva que ele nos proporciona. Ao abrirmos as páginas de um atlas, porque será que nos sentimos divagar ao acaso, sem suspeitarmos o apelo vertiginoso que ele nos oferece para nos distrairmos e nos perdermos?

Um atlas é, como afirma Didi-Huberman, um dispositivo de conhecimento visual ou, talvez melhor, uma *forma visual de conhecimento*, uma *forma sábia de ver*.³

De um modo geral, o atlas consiste numa representação do mundo, num dispositivo imaginal que corresponde a uma ordenação visível do conhecimento, a uma disposição inteligível e imaginária de formas, segundo um repertório extensivo de páginas e de ilustrações, referidas à geografia, topografia, demografia, à cartografia dos povos, das religiões, da economia, da política, enfim, a uma multiplicidade de observações, de classificações e de relações de imagens.

As ilustrações de um atlas medem e configuram - miniaturizam de facto - as incomensuráveis e divergentes relações do mundo. Por isso, abrimos as páginas de um atlas para ver e para conhecer, articulando espontaneamente aspectos visuais e correspondências inteligíveis. Nelas reconhecemos redundâncias gráficas e códigos, interpretamos fórmulas e processos de identificação; surpreendemos figuras e aspectos desconhecidos, dados que ignorávamos existirem. Vemos o que não poderíamos compreender de outro modo e compreendemos aquilo que não poderíamos ver de outra maneira. A dimensão cognitiva mas também lúdica e imaginativa convida-nos assim a traçarmos um percurso perante o qual se revelam outros modos de constituir a *vontade* de ver e de compreender.

Ao abrimos um atlas, sabemos que não se trata de encontrar nas suas ilustrações apenas sentidos denotativos, informações ou mensagens, mas sim de percorrer, através da disparidade das incursões visuais um mapeamento possível de conotações e de associações inesperadas. Os efeitos desta digressão imaginativa compreendem em si mesmos os desvios, as divergências e os múltiplos deslocamentos do olhar, convertendo-os num suporte de outros fenómenos e de outras coisas a ver, a entrever ou a prever⁴. Este mapa subjectivo resulta numa súbita suspensão do legível, através da qual a leitura se vê subitamente transformada num vector de desejo e de implicação imagética.

A simples consulta de um atlas transforma-se, portanto, numa experiência de descoberta e de maravilha, onde se repete, isso sim, de maneira sintomática, a cativante fruição das ilustrações e a contínua desorientação perante o jogo estimulante das escalas, pondo em movimento a linha de desejo e de imaginação que nos transporta e nos faz sonhar outros lugares. Assim, um atlas configura, *em potência*, uma cartografia de *intensões* singulares, directamente afectadas pela *sobredeterminação* das relações imaginais e perceptivas. O aparato visual provoca o choque em cadeia das imagens, repercutindo o conflito da interpretação e a imersão na ambivalência de cada dado, de cada relação.

A força visual do atlas permite-nos relançar estes efeitos de leitura e de divagação sensorial; permite-nos integrar percursos díspares e viagens imaginárias; permite-nos *conhecer pela imaginação*, relacionar acasos e afinidades, reacções inesperadas e surpresas; imaginar o que nunca foi imaginado; descobrir o que nos é desconhecido⁵.

O movimento de leitura de um atlas coexiste, necessariamente, com a iminência flutuante das imagens ao mesmo tempo que convive com a inquietude do próprio conhecimento perante o poder da imaginação.

É precisamente contra a literalidade dos significados e a reiteração das ordens de significação que o olhar desliza entre as imagens para recriar uma multiplicidade de evocações e de sentidos. Desta «leitura», consideradas as múltiplas relações que nela se compõem, diante do choque e das contraposições visuais, ressaltam assim novas possibilidades e correspondências, novas variáveis capazes de estabelecer inusitados movimentos e saltos do pensamento. Eis como a leitura de um atlas suscita um caminho de descoberta e um intrigante procedimento heurístico!

2.

Um atlas exhibe a força da sua condição visual, bem como o carácter da sua disposição física e espacial. Como num álbum, nele se criam ligações, conservam-se sequências, alteram-se «narrativas», produzem-se interposições figurais. Trata-se, quase sempre, de perseguir o sentido que cada imagem constrói - imagem a imagem, imagem pela imagem - entre processos de proximidade e de afastamento, de similitude e de dissimilitude, de detalhe e de aparente totalidade: como num álbum de desenho do Renascimento ou numa montagem/colagem de fotografias de um autor do movimento moderno; como no registo de viagem do arquitecto ou num livro de anatomia comparada. Muitas vezes, é o próprio espaço do atelier do artista que se torna o dispositivo de um «universo» de imagens justapostas, segundo uma acumulação de amostras e indícios visuais, de fórmulas de apoio e estímulos sensoriais, de modelos eruditos e referências banais, de objectos avulsos e de fragmentos tomados ao acaso.

Outras vezes, são os artistas que concebem manifestos visuais, onde há lugar ao humor e à paródia, como nas gravuras de Hogarth ou nos desenhos de Goya; ou, como no caso das montagens e colagens surrealistas, cujo aparato ficcional se vê intensificado pelo efeito de replicação e de disparidade das imagens, pelo ritmo visual dos enquadramentos, das sequências e das associações. Mais raramente, trata-se de composições pedagógicas, enquanto modos de ilustrar relações, de comunicar propostas, ideias ou consequências morfológicas e expressivas, como os painéis de Malévitch ou as fotografias de E.-J. Marey.

No século XVII, o projecto pré-enciclopédico soube atender aos propósitos de um *saber visual* que só a destreza e a imaginação do desenhador podiam compor. O caso do *Museo Cartaceo* de Cassiano dal Pozzo, muito para além de qualquer lógica de arquivo, definiu um propósito de *conhecimento por imagens* que implicava a relação com o restante acervo e o dispositivo espacial e expositivo da casa. Por isso, a forma compósita da acumulação de objectos da nature-

za, da arte e da técnica coincide com princípios de conservação e registo daquilo que, por um lado, existia e, por outro, tendia a desaparecer. Esta dupla articulação, entre presença e ausência, entre memória e esquecimento, permite-nos compreender a ambiguidade relacional imanente ao domínio das imagens, às divisões entre os campos da ciência e da arte e à polaridade entre o âmbito do conhecimento e os poderes da imaginação⁶.

O desenho faz parte deste conflito e deste processo de divisão, na medida em que permitiu, na sua génese e no seu devir histórico, construir uma intensa e extensa visibilidade, bem como uma duradoura implicação temporal. Os processos do desenho persistem sob a suposição dessa dinâmica universal, equivalente àquela que inventou a ordenação e a hierarquia entre as relações visuais - o lugar do observador e o campo de observação - e idêntica àquela que integrou o caos da sensibilidade e a historicidade das imagens. A distinção e a separação operada pelo desenho exigem por isso a sua contrapartida cognitiva e emotiva, e, um outro olhar sobre os tempos e a história.

Assim, se os desenhos tornam comensurável uma ordem do mundo, as relações que eles estabelecem entre si - figurais, expressivas, simbólicas - só podem ser conhecidas pela disposição temporal, emotiva e imaginativa. É esta disposição que permite associar aquilo que o conhecimento julga dividido e adquirido de uma vez por todas.

3.

Podemos considerar os desenhos como *meios* onde, a par das fórmulas de composição, se exprime a atracção do visível e do conhecimento, da imaginação e do saber, da emoção e da representação. Estes *meios* existem implicados em estratégias de montagem onde há lugar à sobreposição, à justaposição, à anteposição, ao contacto visual. Os desenhos são, de facto, imagens montadas - relações de «contacto» - cuja condição de processo ajudam a compreender a sua contraditória e visível articulação. Por isso, os desenhos *incompletam-se*: fecham e abrem-se ao jogo da interpretação, através da sequência e da série, da repetição e da diferença que compõem. Porque eles não são apenas efeitos de medida, de proporção ou escala, mas instantes de emoção mimética, de empatia, de duradoura sensação. São efeitos do real, de constituição subjectiva do real. Forças em trânsito, abertas a transformações, a sensações e a múltiplas dinâmicas de interpretação.

Neste pressuposto, a investigação em desenho pode beneficiar de uma metodologia que seja capaz de actualizar a *potência de relacionar*, de desdobrar o que permanece dobrado e escondido nas dobras das imagens, ou seja, nas dobras da interpretação e da percepção. Trata-se, então, de investigar as múltiplas pistas que se vêem implicadas nas imagens dos desenhos e descobrir o complexo de sensações que elas permitem reactivar⁷. Trata-se de desdobrar o que existe espontânea e expressivamente dobrado. Desvelar o que se esconde nas dobras dos desenhos, nas circunvoluções dos seus diferentes processos.

Investigar em desenho significa, neste sentido, pensar o *percepto*, ou seja, o bloco de sensação que nele perdura e prevalece; bem como, compreender a

implicação emotiva que o envolve e o (des)articula; mas também, sentir o jogo das suas distintas e complexas montagens. Por um lado, significa pensar a composição de formas, de sensações, de efeitos figurais ou espaciais, mas também, pensar a montagem dos seus diferentes enquadramentos temporais, heterogéneos e anacrónicos.

O conhecimento em desenho ao exigir a imaginação das formas e dos tempos, exige, por sua conta e risco, esta cartografia de *acordos discordantes*, de contrapontos interpretativos; exige, por isso, a consistência de uma metodologia que exponha as relações e que suscite por esse meio abrir e configurar novas imagens; novas composições que façam *ver de novo*, que façam *ver de outro modo*.

4.

O atlas constitui-se, precisamente, como uma montagem visual, como uma composição de dados, relacionados quer com o conhecimento das coisas quer com o seu próprio dispositivo de ilustração. Cartografia é a designação que institui o protocolo entre a superfície da *carta* (o papel) e a *grafia* (a escrita, os sinais e os seus códigos). O atlas suscita, portanto, o requisito de duas dimensões: a extensão material das suas representações e a intensidade dos seus signos.

Um atlas pode, portanto, ser um mapeamento do sistema solar ou do universo; pode ser um mapa de uma velha cidade ou, ainda, a configuração detalhada do corpo humano ou de um microorganismo vivo. A função do atlas é, por isso, ilustrativa e aberta ao exercício da imaginação que o completa. Ela decorre da observação, do registo e da representação de um saber específico, mas também da conjugação de mudanças e de derivas imaginais. As suas imagens organizam-se, por isso, de acordo com uma hierarquia do inteligível e articulam-se, consequentemente, segundo a manifesta divergência da sua aparência sensível. Elas são construções de conhecimento, formas sequenciais, dobradas e/ou desdobradas, página a página, representações que orientam a compreensão das formas, das escalas, dos tempos e da história, mas também ressonâncias visuais e consequências imagéticas sujeitas à experiência estética e emotiva. Ver um atlas significa ler estas relações, cuja leitura se vê condicionada por redundâncias gráficas e pelo valor semântico das legendas. O atlas vê-se como um conjunto de quadros comensuráveis, ordenados, claros e objectivos, de medidas e de relações enunciáveis do mundo mas, também, como um conjunto de imagens, como um efeito de imagem: uma redistribuição perfeitamente classificada e composta de partes e totalidades. Ao recompor uma certa desordem do mundo nele irrompem vectores de imaginação e inesperadas combinações de escala. A aparência estética do seu dispositivo de apresentação conjuga-se assim com o jogo lúdico da sua descoberta ou imprudente perdição. Diante de um atlas a tentação é a de seguir o estímulo premente da imaginação, ou seja, o de, articuladamente, ver e conhecer, integrando o incomensurável e o visível, o desconhecido e a emoção de conhecer.

5.

A figura do Atlas tem uma iconografia sobejamente reconhecida mas aberta a múltiplas determinações de significado e sentido. Na verdade, a condição figural do Atlas é uma construção mítica cuja fórmula está longe de ser concluída. Figura antropomórfica da força e da sujeição, figura do castigo titânico e da superação, figura da suportação e da transformação, o Atlas apresenta-se como aquele que carrega o peso e o saber do mundo. A desmesura da força e o destino trágico que suporta são duas condições contraditórias que conformam o seu *pathos* e a sua fórmula figural.

Contudo, trata-se de imaginar *Atlas feliz*. Vê-lo a revolver o universo que transporta às costas, jogando com extraordinário humor e ligeireza os efeitos das constelações. Imaginemos, então, Atlas a revolucionar a ordem das coisas ou, pelo menos, a agitá-las momentaneamente. A força de Atlas não consiste apenas em carregar o fardo do real ou em suportar o peso do saber, mas sim em fazer jogar novas configurações do real e do saber.

Um dia, Atlas desmorona-se, transforma-se numa narrativa ou na imagem de uma montanha rica e exuberante. A personagem mitológica torna-se um território deslumbrante e incomensurável, um lugar onde a dor e o sofrimento se escondem em múltiplas e variadas formas e em pacientes ensinamentos. O *pathos* de Atlas - o sofrimento e o saber que ele comporta - permuta-se, então, com o *espaço das transformações*, com o devir da sua própria diversidade morfológica e psíquica. Assim, através do desenho, torna-se possível traçar o perfil da montanha na qual se reúne, agora, sob a égide das Musas, a disparidade imagética do cosmos, da palavra, do canto, da música, da representação, da história, do movimento e da dança. Porque há uma *origem* que se repete em cada desenho, uma *origem* que constitui o vórtice da sua historicidade e actualidade: o desenho figura e transforma o conhecimento tal como o conhecimento se transfigura numa *visualidade em transformação*.

6.

A hipótese que nos interessa expor compreende um método de trabalho sobre as imagens e a relação das imagens, isto é, sobre o exercício da *imaginação visual* enquanto vector da própria ordem discursiva. Trata-se, portanto, de considerar o atlas não como o modelo do arquivo, do catálogo ou da colecção de imagens, mas como um processo de composição de afinidades e de combinação de diferenças. Para além do exercício de classificação, sistematização, ordenação e hierarquia, próprio à natureza do arquivo, importa *ver* como é possível indagar acerca das relações comparativas que as imagens suscitam e criam, espontânea e criticamente, entre si. Enfatiza-se, por isso, a importância das imagens mas também os processos de montar as imagens, de as aparelhar, de as comparar. Só deste modo as imagens se vêem implicadas em modos de ver e de pensar. Neste sentido, pensar o desenho significa considerar a existência plural do desenho de modo a interrogar a *multiplicidade* das relações que nele constituem o trajecto e o confronto das suas *singularidades*. Daí que a

questão de método signifique, para além de ver, procurar *olhar de outro modo*, de maneira a relacionar o que nunca foi relacionado, permitindo somar à pluralidade de sentido a *sobredeterminação* das relações. Trata-se, portanto, de imaginar a função interpretante da imagem: pensar o desenho *através e com* as imagens. Perceber que a condição imagética do desenho só se joga e só se pensa na interacção que produz com o mundo aberto e sem fronteiras das imagens. Porque se trata, afinal, tal como no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg⁸, de cartografar a migração territorial e temporal das imagens do desenho e indagar sobre as formas e a historicidade que constituem o âmago das suas próprias transformações.

Segundo Didi-Huberman este é o modelo de investigação que satisfaz o propósito de articulação entre as condições epistemológicas e as condições estéticas das imagens. Uma maneira sábia de conhecer, aberta à relação díspar e heterogénea dos materiais, à variedade e à contradição entre aquilo que se vê e aquilo que só através da imaginação se espera conhecer.

O princípio da montagem adequa-se por isso ao exercício de inusitadas comparações e equívocas demonstrações. Admite-se a proximidade e o afastamento, a relação entre imagens do passado e do presente, a combinação entre imagens da cultura erudita e da cultura popular, a rejeição de óbvias similitudes e a aceitação de dissimilitudes obtusas. As formas e os conteúdos são *relações oscilantes*, efeitos e resultados em contínuo processo de derivação. As afinidades e as diferenças são, por isso, intrínsecas aos processos de transformação do desenho; são vectores imanentes à sua própria historicidade. Processos que permitem imaginar as transposições e as mais incoerentes descobertas.

A prioridade do método exige pensar por imagens, sendo a metáfora, a metonímia, o oxímoro, captações possíveis, configurações hipotéticas de associações imprevistas e, por vezes, arbitrárias, acidentais. Não há, portanto, princípio de conformidade mas sim lógica de consequências, de *contraditória simultaneidade* entre as razões e as emoções que orientam as possibilidades do método. A investigação é dominada pelo choque, pelas ondas de choque que prescrevem e instigam as novas relações. Porque importa *ver o que nunca foi visto; imaginar e imaginar-se* no seio daquilo que parece divergente e «impossível» de se pensar.

Coda

Para o desenhador não basta o instrumento e a folha de papel. Há mais. Porque o desenho não depende apenas do tema, do motivo ou da disposição para fazer. Há desenhos porque há imagens, imagens que num fluxo contínuo e em desordem, circulam fora e dentro da mente. Desenhar pode ser a maneira de compor tudo isto, de ensaiar a disparidade das causas e dos efeitos, de montar a variedade das impressões e das sensações, de configurar a desordem dos instrumentos, das formas, das figuras, das escalas e das posições. Desenhar equivale a construir um atlas, a traçar uma geografia de disposições materiais e modos de fazer, a registar um mapeamento de novas e inúmeras digressões, a relacionar diferenças e afinidades entre imagens.

Um Atlas do desenho, tal como o desenho de um Atlas, é um dispositivo e um método de investigação, uma forma aberta ao entendimento dos seus próprios processos e imagens. O Atlas apresenta-se como uma composição que mostra, põe em conjunto, aponta uma direcção possível, um sentido do que *pode* ou *pode não* surgir do encontro entre as imagens

BIBLIOGRAFIA

- *Atlas Projecto de Desenho*, n.º 0, Lisboa, Atlas Projectos, 2008.
- PÉREZ-ORAMAS, Luís - *An atlas of Drawings*, New York, The Museum of Modern Art, 2006 (catálogo de exposição).
- DIDI-HUBERMAN, George - *Atlas Como llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (cat. exp.), Madrid, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, George - *Atlas ou Le gai savoir inquiet, L'oeil de l'Historie*, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- WARBURG, Aby - *Mnemosyne, L'Atlante de la memoria*, Torino, Nino Aragno Editore, 2002. http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=71#bileratlas em 5 Dezembro 2012.

NOTAS

- 1 *Atlas e Vocabulário do Desenho, Encontro #1*, FBAUP, 9 de Março de 2012.
- 2 *Atlas* foi o nome usado por Gerardo Mercador, em 1570, para intitular o primeiro conjunto de mapas e de investigações cartográficas editado num só volume ricamente ilustrado. A montagem deste grande livro obedeceu a processos de montagem e de composição muito particulares onde predomina a qualidade das ilustrações, a certeza e a incerteza das informações, a redundância e a «desorientação» do conhecimento ou, ainda, os detalhes de monstros marinhos.
- 3 DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou Le gai savoir inquiet, L'oeil de l'Historie*, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 12-13.
- 4 *Op.cit.* p. 47 «modificação decisiva no estatuto de visibilidade do objecto contemplado: de *coisa visível*, no sentido empírico do termo, torna-se o suporte para outras *coisas a entrever ou prever*» (nossa tradução).
- 5 E, *descobrir razões que a própria razão desconhece, Op.cit.* p.39.
- 6 Refiro-me aqui de modo muito abreviado a algumas das imagens e relações de imagens que mostrei na comunicação de 9 de Março de 2012. Ver Fig. 1
- 7 *An atlas of drawing*, catálogo da exposição do MOMA comissariada por L. Pérez-Oramas, em 2006, surgiu como maneira de convocar algumas distinções temáticas que perduram para além da «desordem» dos autores, das formas, das expressões e dos tempos. Mais próximos de nós, a revista *Atlas Projecto de Desenho* dava início em 2008 à difícil tarefa, teórica e crítica, de pensar o desenho na relação com o contexto actual da arte contemporânea.
- 8 Para aceder à visualização do Atlas Mnemósine de Warburg e aos seus percursos interpretativos consultar on line http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=71#bileratlas



Fig. 2

Fig. 2. Miguel Branco e Miguel Nabinho, *Atelier do Artista*, 2005.

“ATO MEU”¹



Fig. 1



Fig. 2

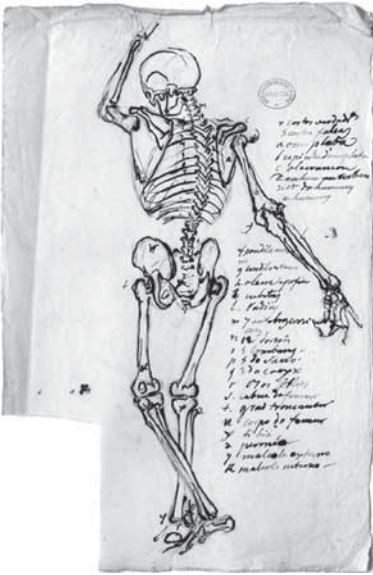


Fig. 3

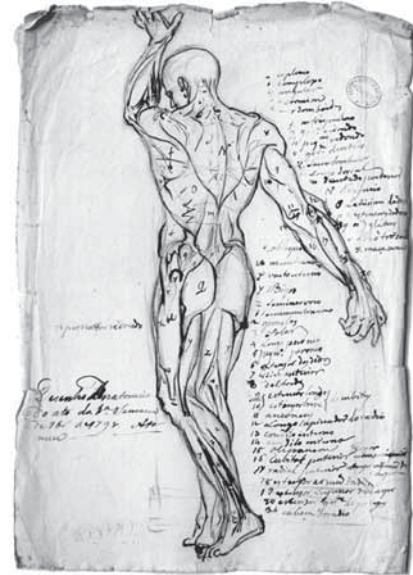


Fig. 4

Do avultado espólio existente na Biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa tivemos a feliz oportunidade de poder estudar uma série de desenhos de Cyrillo Wolkmar Machado. Seleccionamos, para este texto, um grupo de sete imagens que, pela sua unidade gráfica e temática, aparelham uma coesão inusitada.

Estamos perante estudos de Osteologia e de Miologia, realizados à pena sobre delineamentos riscados a carvão.

Observemos os desenhos que apresentam a figura humana vista lateralmente [Figs. 1, 2].

A mecânica de execução é simples - Machado de Castro descreve-a no seu Dicionário de Escultura² - desenha-se o esqueleto (estrutura) e por cima colocam-se os músculos (configuração externa).

Este processo de desenho é utilizado em mais dois desenhos [Figs. 3, 4].

A pose é repescada à Antiguidade: o apoio faz-se na perna direita, a esquerda encontra-se flectida e rodada para trás e para a esquerda e o tronco inflecte no sentido inverso ao da perna esquerda. A ausência do volume aproxima o movimento estabelecido pelo corpo da forma do Discóbolo, no entanto, somos de opinião que a situação pretendida por Cyrillo seria a da figura suportar o peso do volume. Assim se justifica o braço esquerdo levantado, ligeiramente flexionado para a frente, com a mão em posição de apoio, e o braço esquerdo em tensão, para trás, com a mão aberta em posição de poder suportar um peso. A cabeça flectida e as costas arqueadas ajudam a criar a sensação de esforço. Observe-se, nestes desenhos, as anotações complementares que se debruçam

Fig. 1.
Cyrillo Volkmar Machado.
Desenho Anatómico, Osteologia.
Carvão, pena e tinta castanha.
c. 1791.
c. 29 x 20,5 cm.
Biblioteca da Academia
Nacional de Belas-Artes.
Lisboa.

Fig. 2.
Cyrillo Volkmar Machado.
Desenho Anatómico, Miologia.
Carvão, pena e tinta castanha.
c. 1791.
c. 29 x 20,5 cm.
Biblioteca da Academia
Nacional de Belas-Artes.
Lisboa.

Fig. 3.
Cyrillo Volkmar Machado.
Desenho Anatómico, Osteologia.
Carvão, pena e tinta castanha.
1791.
c. 29 x 20,5 cm.
Biblioteca da Academia
Nacional de Belas-Artes.
Lisboa.

Fig. 4.
Cyrillo Volkmar Machado.
Desenho Anatómico, Miologia.
Carvão, pena e tinta castanha.
1791.
c. 29 x 20,5 cm.
Biblioteca da Academia
Nacional de Belas-Artes.
Lisboa.

sobre a nomenclatura dos ossos e dos músculos, indícios evidentes dos estudos de Cyrillo e do rigor científico que se pretendia.

Para a sua realização, Cyrillo terá um registo prévio [Figs. 5, 6], que transitou para o verso da folha, e que apresenta um modelo humano em acção de carregar um volume. O traço é rápido, com características gráficas próximas do esquisso.

Três dos desenhos em estudo apresentam breves apontamentos escritos que devemos referir:

“1.ª Semana de 8brº de 1791. Eu.” [Fig. 5].

Um outro desenho tem inscrito a seguinte anotação: “Parece bom porq’ dei / xa ver o corpo todo.” [Fig. 7].

E ainda:

“Desenho Anatómico
Do Acto da 1.ª Semana
De 8br.º de 1791 Ato -
meu.” [Fig. 4].

Façamos uma breve pausa relativamente aos desenhos.

No ano de 1823, publicava-se, postumamente, na Impressora de Victorino Rodrigues da Silva um texto de Cyrillo Volkmar Machado, que viria a ficar conhecido pelo abreviado nome de Colecção de Memórias.

Trabalho de referência incontornável na actual bibliografia artística portuguesa, a obra pode ser entendida como um repositório documental no qual se espraíam, ao longo de trezentas e trinta e uma páginas, as informações recolhidas por Cyrillo Volkmar Machado acerca das Vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal³.

Atentemos nas seguintes entradas: sobre Inácio de Oliveira Bernardes, somos informados de que o pintor: “Em 1780 foi eleito, com Francisco Vieira, Director da Academia do nú estabelecida de novo a S. José, e poz alli hum acto.”⁴ [sic]. De modo análogo, na memória elaborada acerca de Vieira Lusitano, Cyrillo indica-nos que, no mesmo ano de 1780, Vieira Lusitano publicou “(...) o seu livro do Pintor Insigne, e leal Amante, assistio a hum acto da Academia do nú a S. José (...)”⁵ [sic].

Na leitura destes fragmentos da obra de Cyrillo somos confrontados com duas informações relevantes: a de que Inácio de Oliveira Bernardes foi eleito director da Academia do Nu, dado valioso na construção da historiografia do ensino artístico em Portugal, e a advertência feita para a existência de um texto de Vieira Lusitano que parece querer contrariar a acertada noção de que, salvo algumas excepções como Francisco da Holanda, Cyrillo ou Machado de Castro, os artistas portugueses pouco escreveriam sobre assuntos artísticos. As expressões “poz alli hum acto” e “assistio a hum acto” parecem surgir, hierarquicamente, revestidas de um interesse menor. Naturalmente, as considerações



Fig. 5



Fig. 6

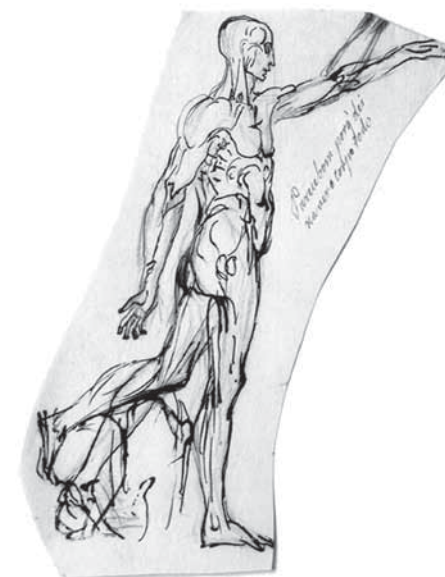


Fig. 7

Fig. 5.
Cyrillo Volkmar Machado.
Desenho Anatómico, Miologia.
Carvão, pena e tinta castanha.
1791.
c. 15 x 10,5 cm.
Biblioteca da Academia
Nacional de Belas-Artes.
Lisboa.

Fig. 6.
Cyrillo Volkmar Machado.
Desenho Anatómico, Miologia.
Carvão, pena e tinta castanha.
1791.
c. 15 x 10,5 cm.
Biblioteca da Academia
Nacional de Belas-Artes.
Lisboa.

Fig. 7.
Cyrillo Volkmar Machado.
Desenho Anatómico, Miologia.
Carvão, pena e tinta castanha.
1791.
Alt. 10 cm.
Biblioteca da Academia
Nacional de Belas-Artes.
Lisboa.

que tomamos têm validade aos olhos de uma interpretação contemporânea. Todavia, deve equacionar-se se, à época de Cyrillo, tal enunciação teria o grau de importância que actualmente lhe possa ser atribuído.

Notemos que Cyrillo não evita a indicação do termo “Acto” dando relevância a factos que, pouco adiantando às notícias sobre as obras dos pintores, se afiguram, do ponto de vista da terminologia artística, singulares. As locuções em causa: “poz alli hum acto” e “assistio a hum acto”, convocam uma natural estranheza.

O que era, para Cyrillo, pôr ou assistir a um Acto?

Ou, em termos genéricos, o que era um Acto?

O facto de Cyrillo não se preocupar em fornecer qualquer tipo de explicação sobre o assunto pode, inadvertidamente, induzir o leitor que se trataria de um vocábulo com disseminação generalizada no século XVIII. Com efeito, o termo surge no Vocabulário Portuguez e Latino⁶ de D. Raphael Bluteau, contudo, os diversos sentidos que lhe são atribuídos não se enquadram facilmente nas expressões utilizadas por Cyrillo, encaminhando-nos para situações como “Efeito de caufa, agente, particularmête no fentido moral, como Acto de virtude, Acto de fé, de caridade, de contrição. (...) partes, em que fe dividem as Tragedias, ou Comedias. (...) Actos dos Apóstolos. Actos, ou Autos (Termo forenfe).”⁷ [sic], entre outros.

De modo análogo, o Dicionario da Lingua Portuguesa⁸, de Antonio de Moraes Silva, obra que, segundo o autor, se pretendia mais concisa do que o Vocabulario de Bluteau, não foge às determinações do Padre Teatino.

Já datado do século XIX, o Novo Dicionario Critico e Etymologico de Lingua Portuguesa de Francisco Solano Constancio (1836), para lá das acepções de Bluteau e de Moraes, remete-nos para o termo Acção onde, entre outras indicações, podemos ler a expressão “(...) gesto accionado.”⁹.

Retomando a leitura do Vocabulário de Bluteau verificamos que a locução Acçam, pode adquirir o sentido de “Geftos, que confituum no movimento da cabeça, dos braços, & de todo o corpo.”¹⁰ [sic]. Esta acepção acaba por constituir-se como um dado precioso na descodificação daquilo que poderia ser “(...) hum acto da Academia do nú (...)”. Neste sentido, a frase “poz alli hum acto” poderia encontrar um equivalente numa expressão similar a: Colocou alguém a efectuar movimentos com a cabeça, com os braços ou com todo o corpo.

Paradoxalmente, o problema da relação entre os termos Acto e Acção complexifica-se se tomarmos em consideração as palavras de Machado de Castro que, na Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre, distingue entre Acção e Actitude:

“Não faltará quem julge ser huma mesma cousa Actitude, e Acção, ou Feitio, em que se exprime a figura; porém eu acho-as muito diferentes: confesso que ellas são tão unidas, como Alma, e Corpo; mas assim como Alma, e Corpo são duas substancias totalmente diversas, assim Acção, e Actitude são dous accidentes absolutamente distinctos. Exemplo: quer-se representar hum homem lendo em hum livro: o ler, he a Acção, ou Feitio, neste caso; porém pegar no livro com huma, ou ambas as mãos, estar em pé, sentado, ou encostado, mais ou menos torcido, etc., esta he a Actitude.”¹¹ [sic].

Podemos depreender através das palavras de Machado de Castro que o termo Acção é, em síntese, o Tema ou o Sujeito da própria Acção. Por seu turno, a Actitude, parte indissociável da Acção, considera os gestos do corpo que permitem a percepção e a identificação dessa mesma Acção.

Machado de Castro parece fazer eco das palavras de Filippo Baldinucci que no Vocabolario Toscano dell’ Arte del Disegno enunciava que:

“Attitudine f. L’atto, (...), o il gefto che fa la figura, cioè, di ftar ferma, chinarfi, alzarfi, o altrimenti muouerfi in qualunque modo, per efprimire gli affetti, qui fi vogliono rapprefentare.”¹² [sic].

Filippo Baldinucci relaciona directamente Attitudine com Atto elucidando-nos acerca do sentido das expressões usadas por Cyrillo. Na perspectiva de Baldinucci Actitude tem o mesmo valor semântico que Acto.

Assim, Cyrillo retoma o arquétipo baldinucciano ao enunciar que Vieira Lusitano “(...) assistio a hum acto da Academia do nú a S. José (...)”¹³ [sic].

A ausência do sentido proposto por Baldinucci do termo Attitudine (f. L’atto) nos vocabulários e dicionários portugueses da época, não deixa de ser um dado curioso.

Todavia, o valor semântico de Acto encontra uma ramificação específica no campo das artes cuja acepção terá escapado aos lexicógrafos lusos, não apenas do século XVIII como aos nossos contemporâneos. Tomando como referências o Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea¹⁴ ou o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa¹⁵ podemos constatar a ausência do sentido que Cyrillo Volkmar Machado pretende e que já Baldinucci preconizava¹⁶.

Sobre o vocábulo Acção Machado de Castro apenas transcreve o que já tinha referido nas páginas 14 e 15 da Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre, salientando, uma vez mais, as particularidades da locução Actitude. A inserção da entrada Acto no Dicionário vem salientar a sua importância enquanto palavra com uma acepção particular no domínio artístico. Machado de Castro indica o termo Acto como

“(...) a configuração em que nos estudos nocturnos o Director delles expoem aos Applicados o Modelo vivo, para lhes servir de exemplar. E também se pode chamar (e chama) Acto á posição em que se vê qualquer figura em painel, desenho, ou vulto.”¹⁷ [sic].

A pena de Machado de Castro é elucidativa: um Acto é a configuração em que um modelo vivo é colocado para servir a uma sessão de desenho. Pôr um Acto numa Academia de Nu é, sumariamente, colocar uma pessoa nua numa posição determinada, escolhida pelo Director do Acto, de modo a que possa servir de modelo aos Applicados.

Se com esta consideração, as expressões de Cyrillo “(...) poz alli hum acto.”¹⁸ [sic] e “(...) assistio a hum acto da Academia do nú a S. José (...)”¹⁹ [sic] nos surgem descodificadas, Machado de Castro, amplia o âmbito do termo ao considerar como Acto a postura que adquirem as figuras, sejam representadas em

painéis, desenhadas ou de vulto. Neste sentido, o alcance semântico do termo *Acto* alarga-se, considerando tanto a pose ao natural que o modelo faz nas sessões de nu, os resultados gráficos derivados dessas sessões e ainda um variadíssimo leque de imagens que podem servir como exemplos para o estudo do modelo nessas mesmas sessões.

A acepção baldinucciana da locução *Attitudine* (f. *L'atto*) encontrava-se, nos finais do século XVIII e inícios do século XIX, perfeitamente difundida pelas Academias de Belas-Artes fazendo parte da terminologia ou, como talvez preferisse Baldinucci, da língua específica das diferentes Artes do Desenho. No decurso das nossas indagações lográmos encontrar nos Arquivos da Casa Pia de Lisboa cinco livros de despesas diversas que acabaram por se revelar de importância vital para a legitimação do uso frequente do termo *Acto* nas Academias do Nu em Portugal. Assim, no Vol. V dos livros de despesas acima referidos pode ler-se o seguinte:

“Despeza da Caza. (...) Pelo pagamento feito aos homens que fervem de modelo nos Actos do Nú 18 deas que trabalharão desde 4 a 25 de Mayo do Pres^o. anno a 320 r. 5\$760.”²⁰ [sic].

Este apontamento manuscrito não é uma ocorrência singular. Diversos gastos com modelos para os Actos do Nu ou Aulas da Academia do Nu encontram assento nos vários livros, indiciando uma constante e inusitada prática de desenho do modelo do natural em Portugal.

O termo é, igualmente, usado em Espanha. Tomemos como exemplo o descrito nos Estatutos de la Real Academia de San Carlos acerca da regulamentação das obrigações do modelo:

“El Modelo asistirá siempre que haya estudio á la sala que corresponde, y obedecerá sin Réplica al Director de ella en los actos y posturas en que lo coloque; permanecerá las horas que dure el estudio, haciendo para el forzoso descanso las pausas regulares.”²¹.

Salientemos, ainda, como arquétipo do uso enfático da palavra *Atto*, as “*Obblighi dei due Modelli dell’Accademia Capitolina del nudo*”²² existentes no *Archivio Storico dell’Accademia Nazionale di S. Luca*, em Roma, onde a expressão em causa surge, de modo capitular, em cinco dos sete pontos que as constituem.

Indicam, outrossim, os *Regolamenti per la Nobilissima Pontificia Accademia detta del Nudo* que os *Accademici di San Luca*, deveriam assegurar, gratuitamente, a direcção da *Scuola*, sendo nomeados “(...) tanti di Pittura, ed altri di Scultura, perchè possano vicendevolmente presiedere a porre l’Atto (...) uno per ciaschedun mese (...)”²³.

De acordo com a herança documental que chegou até nós, devemos considerar duas grandes variantes na descodificação do termo *Acto*: a que pondera o *Acto* apenas como a exposição e colocação de um modelo do natural para servir de estudo ou de modelo numa Academia do Nu, e uma segunda, de âmbito mais vasto, que considera, ainda, as representações decorrentes dessas

sessões de desenho e um agregado de imagens de natureza diversa que teriam, como finalidade primeva, a instrução visual dos *Applicados*.

Durante o século XIX verifica-se a queda e o desuso generalizado da locução e a perda específica da semântica própria às distintas Artes do Desenho. O termo *Acto*, que surgiu de modo recorrente nos documentos portugueses de natureza artística de finais do século XVIII e inícios do século XIX, é inscrito pela última vez num texto com preocupações em sistematizar uma terminologia específica às Artes do Desenho pelas mãos de Assis Rodrigues, em 1875. O autor retoma o postulado por Machado de Castro, para explicar os termos *Acção*, *Attitude* e *Acto*, revendo-se como legatário de uma concepção teórica tipicamente classicista.

Assis Rodrigues sintetiza de modo eloquente o que se deveria entender por *Acto*:

“Como termo d’arte significa a postura ou attitude em que se expõe nas escolas, ou academias do nú o modelo vivo, para ser copiado pelos que frequentam o estudo do natural.”²⁴ [sic].

Retomemos, então, os desenhos de Cyrillo que ostentam as anotações escritas, sobre as quais temos vindo a reflectir. Se a elucidação acerca do termo *Acto* se pode considerar resolvida, devemos considerar o facto de Cyrillo reclamar para si autoria dos desenhos. Este dado é pertinente pelo facto de Cyrillo querer garantir a importância destes desenhos no seio da sua obra gráfica.

Por seu turno, [fig. 7] Cyrillo ajuda a esclarecer as intenções programáticas relativamente à posição do modelo. Neste pequeno registo pode ser lida a seguinte anotação: “Parece bem porq’dei xa ver o corpo todo”.

O termo *Acto* remete-nos, naturalmente, para sessões de Desenho do Natural. Recordamos que, em Dezembro de 1786, por morte de Joaquim Manuel da Rocha, Cyrillo foi convidado ocupar o lugar de Director do *Acto* da Aula do Nu ao Castelo de S. Jorge.

Os desenhos de Cyrillo são, na realidade, estudos preparatórios para as sessões de Desenho do Nu, ou para os *Actos*. As notações anatómicas ajudariam a suportar o seu discurso teórico no decorrer na sessão. A importância de ser Director do *Acto* conferia-lhe a autoridade para escolher o *Acto* em que o modelo se colocaria. Neste sentido, os desenhos, para além do seu valor enquanto objecto gráfico, revestem-se de um simbolismo que certifica o poder e autoridade ao seu autor. Daí, Cyrillo atestar com convicção: “*Ato meu*”.

NOTAS

- 1 O presente texto segue, com breves alterações, algumas passagens da tese de doutoramento que apresentámos na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 4 de Fevereiro de 2009; cf. LOPES, José Maria da Silva – *O Desenho do Corpo em Portugal no Século XVIII – Os Actos do Desenho / O Desenho dos Actos*. Porto: FAUP, Porto 4 de Janeiro de 2009. O mesmo texto serviu de fonte à comunicação *Acto Meu* apresentada no ATLAS & VOCABULÁRIO DO DESENHO: ENCONTROS # I (9 de Março, 2012 no Auditório do Pavilhão Sul da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).
- 2 Cf. CASTRO, Machado de, *Dicionário de Escultura*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937 [c. 1812], p. 22.
- 3 MACHADO, Cyrillo Volkmar, *Collecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portuguezes, E dos Estrangeiros que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade O Senhor D. João VI*. Lisboa: Imp. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.
- 4 MACHADO, C. V., *Op. cit.*, p. 95.
- 5 *Ibidem*, p. 103. Refira-se que Cyrillo não indica correctamente título da obra de Vieira Lusitano trocando a expressão do texto original *O Insigne Pintor e Leal Esposo por Pintor Insigne, e leal Amante*. Cf. LUSITANO, Vieira, *O Insigne Pintor e Leal Esposo, Vieira Lusitano, História Verdadeira, que elle escreve em Cantos Lyricos, E offerece ao Illust. E Excellent. Senhor Jozé da Cunha Gran Ataide e Mello, Conde e Senhor de Povoli-de, do Confelho de Sua Magestade Fideliffima, Gentil-homem da fua Real Câmara, Commendador da Ordem de Chrifta, Alcaide mór da Villa de Sernanfelhe, &c*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780.
- 6 BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatómico, Architectonico, (...) autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos, e offerecido a El Rey de Portugal, D. João V*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1712-1713, Vol. 1-4; Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1716-1721, Vol. 5-8; *Supplemento ao Vocabulario Portuguez, e Latino*. Lisboa Occidental: Joseph Antonio da Sylva impressor da Accademia Real, 1727, Vol. 1; Lisboa Occidental: Patriarcal Officina da Musica, 1728, Vol. 2.
- 7 *Ibidem*, *Op. cit.*, Vol. I, pp. 112, 113.
- 8 SILVA, Antonio de Moraes, *Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Raphael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva, natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, 2 Vols..
- 9 CONSTANCIO, Francisco Solano, *Novo Diccionario Critico e Etymologico de Lingua Portugueza*. Paris: Ângelo Francisco Carneiro, Editor Proprietário, 1863, (1836). 8.ª Edição, p. 11.
- 10 BLUTEAU, R., *Op. cit.*, Vol. I, p. 66.
- 11 CASTRO, M. de, *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I (...)*. Lisboa: Impressam Regia, 1810, pp. 14, 15.
- 12 BALDINUCCI, Filippo, *Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno nel quale se esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura e Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*. Firenze: Studio per Edizione Scelte, 1985, ed. fac-símile, (Firenze: 1681), p. 17.
- 13 MACHADO, C. V., *Op. cit.*, p. 103.
- 14 CASTELEIRO, João Malaca (coord.), *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea. Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, 2 Vols. ISBN 9722220462.
- 15 HOUAIS (coord.), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004 (2001).
- 16 Mesmo os dicionários de termos específicos às artes do desenho omitem a locução. Podemos referir, entre outros, o *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, demonstrando o desuso ou a inadequação do vocábulo às práticas artísticas actuais. Refira-se, ainda, a ausência do termo *Acto* na publicação *Los Nombres del Dibujo*. O único vocábulo existente com uma acepção próxima a *Acto* é o vocábulo *Gesto*, todavia, o significado deste é apenso à linha de entendimento que identifica o *Gesto* com a *Expressão*. Cf. MOLINA, Juan; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel, *Los Nombres del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 341.
- 17 Cf. CASTRO, M. de, *Op. cit.*, pp. 20, 21.
- 18 MACHADO, C. V., *Op. cit.*, p. 95.
- 19 *Ibidem*, p. 103.
- 20 *Livro de Despeza*. Vol. V, 1799-1800. Fol. 21 v., 1 de Julho de 1799.
- 21 *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia, Imp. Benito Monfort, 1828 (1785), p. LV citados por CABEZAS, Lino, "La Modelo y los Modelos del Dibujo" in MOLINA, Juan [coord.], *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 346. ISBN 84-376-1376-0.
- 22 *Obblighi dei due Modelli dell'Accademia Capitolina del Nudo. Camerale II, Accademie*, b. 2, fasc 2/a 10, 1802-1808, 30 Novembro 1807. (A. S. A. N. S. L. R.).

- 23 *Regolamenti per la Nobilissima Pontificia Accademia detta del Nudo, e Galleria dé Quadri, eretta e collocata in Cumpidoglio dalla Santa Memoria di Benedetto XIV, sotto gli Auspici e Governo dell'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. Cardinale Carmelengo di Santa Chiesa*. Nell'Anno MDCCCLXVII, in vici, Busiri Andrea – *Sessantacinque Anni delle Scuole di Belle Arti della Insigne e Pontificia Accademia Romana Denominata di S. Luca*. Roma: A. R. S. L., 1895, p. 157.
- 24 RODRIGUES, Francisco de Assis, *Dicionário Technico e Histórico de Pintura, Esculptura Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 20. Inadvertidamente, Assis Rodrigues, prenuncia o declínio do vocábulo *Acto* ao propor termos alternativos com significados próximos àqueles que temos vindo a considerar, nomeadamente: *Académiã, Modelo, Posição, Positura e Postura*. Cf. RODRIGUES, F. de A., *Op. cit.*, pp. 17, 261 e 307. Mencione-se, ainda, que o recente *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura* omite completamente o termo demonstrando a inadequação deste às práticas artísticas actuais. Tal como em Assis Rodrigues, o seu sentido é retomado em locuções como *Academia, Académiã, Modelo, Posar e Pose*. Cf. CALADO, Margarida; SILVA, Jorge Henrique Pais da, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2005, pp. 13, 14, 241 e 371. Refira-se, por último, a ausência do termo *Acto* na publicação *Los Nombres del Dibujo*. O único vocábulo existente com uma acepção próxima a *Acto* é o vocábulo *Gesto*, todavia, o significado deste é apenso à linha de entendimento que identifica o *Gesto* com a *Expressão*. Cf. MOLINA, J.; CABEZAS, L.; COPÓN, M., *Op. cit.*, p. 341.

Fig. 1. Piranesi, Giovanni Battista, "Col sporcar si trova", Frontispício in *Raccolta di Alcuni Disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino*, água forte, 48,4 x 35,5 cm, 1764.



Fig. 1

RASURAR

“Pensar é especular com imagens”
Giordano Bruno

Se, por hipótese classificativa, considerarmos toda a produção desenhativa, tudo o que em todos os tempos e em todas as épocas foi feito em desenho, presumo que a maior categoria será a dos desenhos “falhados”, os desenhos que por diversas razões foram considerados pelos seus autores como não conseguidos, não resolvidos, como rejeitados. Não tendo acesso aos “caixotes do lixo” (para onde a maioria destes desenhos terá ido parar), temos acesso a algumas folhas onde os respectivos autores marcaram esse momento de decepção através do gesto da rasura.

A nossa intenção é a de olhar os “outros desenhos”, os desenhos falhados, os rejeitados, os que não saíram do espaço de trabalho, os que não mereceram aparecer ao olhar do espectador. Trata-se de olhar esses desenhos, não pelo seu aspecto formal de “obra”, mas pela sua vitalidade processual; não de consequência mas de inconsequência.

Em 1764, Gian Battista Piranesi edita um álbum de gravuras intitulado “Recolha de alguns desenhos de Barbieri da Cento, chamado il Guercino”. No frontispício da obra, composta pela habitual composição ornamental e alegórica que envolve o título da edição, pode-se observar os elementos característicos da actividade do pintor como a paleta e os pincéis, claramente colocados e suportados em cima de algumas folhas de papel usadas e dobradas. Na paleta, convenientemente limpa, arrumada e organizada, pode, com alguma dificuldade, ler-se a seguinte frase: “Col sporcar si trova”, em tradução literal “com o sujar encontra-se”, mas cujo sentido se estende para o “conspurar”, i.e., para o corromper, para o destruir...

Fig. 2. Piranesi, G.B.,
"Col spolcar si trova", pormenor.



Fig. 2

O sentido deste *motto*, desta sentença, pode parecer estranho e incompreensível: para quê esta frase? Porquê inscrita na paleta? Para quem esta espécie de “recado”?

Considerando que o que nos é apresentado (a obra final) é o resultado “encontrado” por Piranesi, sujar (estragar, adulterar, destruir, refazer) aparece assim como o caminho para esse resultado.

Lembremos que o álbum em questão apresenta uma recolha de desenhos (e não de pinturas) de um dos mais famosos pintores do barroco italiano, desenhos onde a capacidade da invenção é testada, explorada e desenvolvida; e que a própria clareza e organização da paleta apresentada é colocada sobre um conjunto de folhas usadas e dobradas, impedindo-nos de entrever o seu conteúdo. Folhas de rascunho que permitem e preparam uma paleta eficaz.

A relação da frase com o uso preparatório do desenho parece-me assim evidente. Mas que uso? Sabendo que muitos dos potenciais espectadores da obra serão artistas ou estudantes de arte, podemos induzir que a frase se lhes destina: ela refere-se claramente aos procedimentos de produção da obra e não à fruição da mesma; refere-se ao que hoje chamamos de “desenvolvimento processual”.

A frase evoca o que, para muitos (os espectadores diletantes e os estetas), é subterrâneo e escondido, i.e. o trabalho do criador antes da resolução final das imagens; evoca o trabalho, não de “apresentar uma imagem”, mas de formar (dar forma) às ideias, o tempo de procura das soluções possíveis e diversas para melhor resolver o problema.

Para se “encontrar” é necessário ter-se perdido! Melhor: é necessário querer-se perder; querer perder as âncoras, as regras, os amparos, os caminhos seguros. Aventurar-se pelo desconhecido, pelo inusitado, pelo não-previsível, pelo não pré-visto, pelo que não está à vista.

Assim, esta frase tem (pelo menos) duas implicações interligadas a sublinhar. Por um lado, um ditame ético: “encontrar” implica a disponibilidade de procurar, i.e. de procurar novas articulações, novas implicações, novas conexões; por outro, a proposta de uma “anti-metodologia” do projecto, no sentido em que se “sacrifica” uma linearidade projectual (composta pela sequência (linear) de ideia, concretização e resultado) por um processo não-linear, dispersivo e tentacular, divagante e arriscado.

Sendo o meio mais directo de visualizar as (vulgarmente chamadas) “imagens mentais”, o desenho, pela sua imediaticidade de registo, pela sua abertura semântica, por não ser uma imagem perceptivamente concluída e encerrada (diz-nos Paul Valéry – tal como, de uma outra maneira, nos já tinha dito Leonardo – que o que é incompleto estimula-nos ao seu desenvolvimento), pela sua característica de representar, identificar e comunicar ao mesmo tempo o essencial e o singular das coisas, tem histórica e funcionalmente, ocupado este campo de especulação e de invenção.

Na similitude com os estados físicos da matéria, podemos dizer que se trata aqui de evocar a passagem do “estado gasoso” da imaginação ao “estado sólido” da imagem. Em Química chama-se re-sublimação à mudança directa do estado gasoso para o sólido, chamando-se condensação à mudança do estado gasoso para o líquido e solidificação à mudança do estado líquido para o estado sólido.

Utilizemos este sentido figurado do “estado líquido” na passagem do gasoso para o sólido. O estado líquido naquilo que o identifica: sem forma precisa, informe e dispersivo, alastrante e expansivo, vago e disponível para se “moldar”. O estado líquido que emerge da condensação do gasoso, do imaterial e impreciso das ideias. O estado líquido na procura da sua possível solidez (talvez advenha daqui a expressão “verter para o papel”).

Nada disto é novo. Desde que há notícia de registos gráficos até às práticas mais recentes podemos assistir à acção do desenho a intervir neste espaço especulativo da formação da imagem.

Esta função do desenho tem rastros marcantes nas práticas e nas teorias do desenho: desde as teorizações de Leonardo da Vinci sobre o *abbozzo* e o *componimento inculto* (i.e. a composição por “grosso” e incompleta na sua abertura, ou seja, a capacidade exploratória e especulativa do esboço), passando por Vasari e Francisco de Holanda e as formulações do esquisso, por Alexander Cozens no século XVIII, a valorização do poder imagético da mancha, pelos comentários de Picasso, pelas formulações teóricas valorativas do “processo” dos artistas conceptuais dos anos sessenta, até ao mais recente interesse pela divulgação dos “sketch-books” de artistas e criativos de diferentes áreas de produção e de saber.

Leonardo falava-nos de que “as coisas confusas estimulam a mente a novas invenções”, isto é, que a imaginação é desenvolvida pelas possibilidades de reorganização do caos.



Fig. 3

Fig. 3.
Baccio Bandinelli
(Florença, 1493-1560),
"Cabeça feminina", GDSU

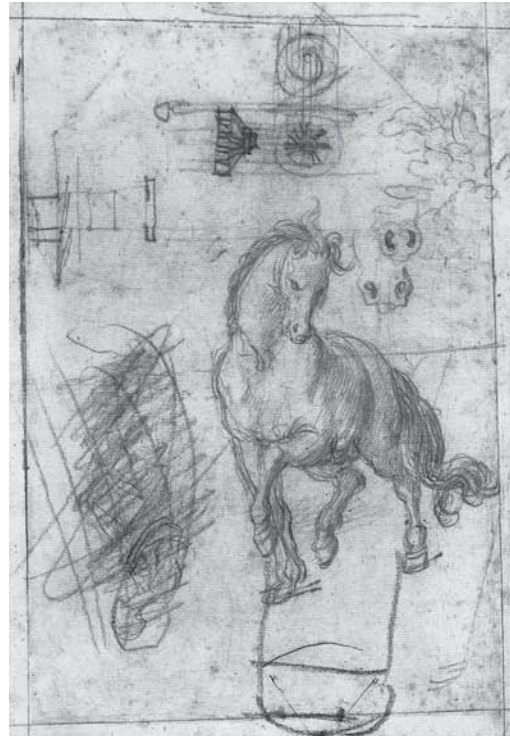


Fig. 4

Fig. 4.
Ottavio Vannini
(Florença, 1585-1644),
"figure raturée", Lille, Palais
des Beaux-Arts, inv. W. 2268

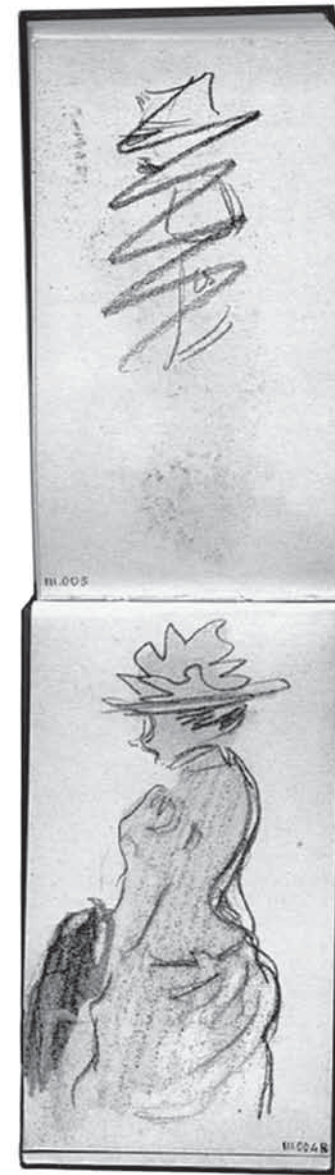


Fig. 5

Fig. 5.
Picasso, *Caderneta de Paris*,
n° 110.910, 12 x 6,5 cm.
Museu Picasso, Barcelona.

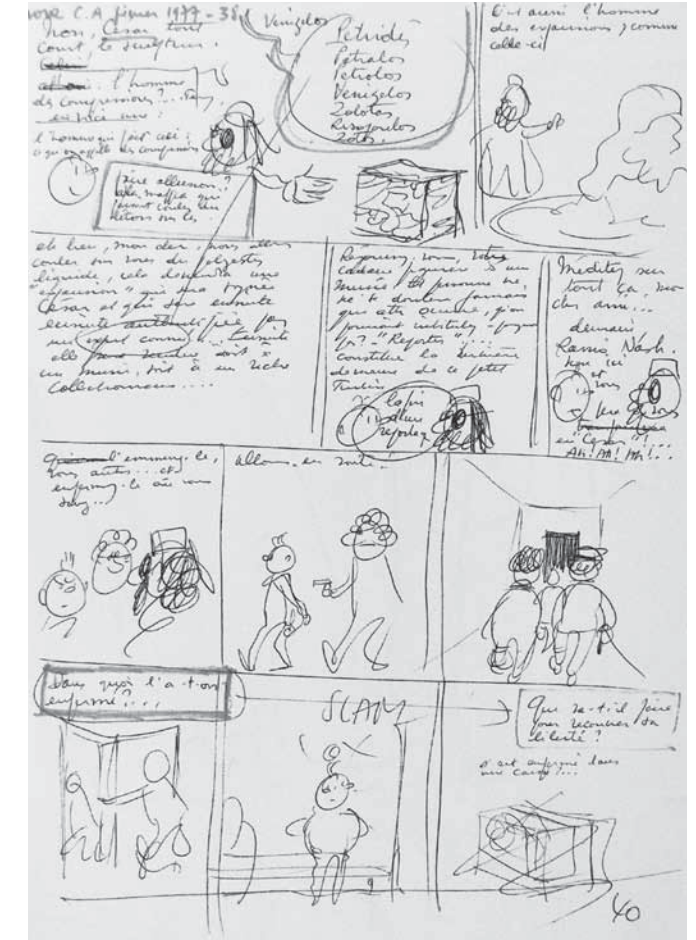


Fig. 6

Fig. 6.
Hergé, *Prancha de trabalho*
para "Tintin et l'alph-art",
Fundação Hergé.

Giovanni Battista Armenini, em *De' veri precetti della pittura* (1586) refere esta evidência, que enfatiza o papel de rascunho do desenho, quando diz “Corrige-se mais facilmente os erros nos desenhos que sobre as obras”. Tiziano, citado por Delacroix, falava do “fazer a cama à pintura”. Picasso diz-nos: “Faço um quadro, depois destruo-o. Em cada destruição, abrem-se uma série de descobertas.”

Ou Magritte, quando diz: “cada coisa que vemos, esconde algo mais que queremos ver”. E Mel Bochner, no texto de apresentação de uma sua exposição de desenhos, em 1981, a dada altura diz: “O desenho torna-se uma meditação sobre o sentido da certeza. As correcções amontoam-se. Contendo a arqueologia das suas próprias dúvidas, o trabalho afasta-se das convenções do “acabado”. Uma textura de impulsos recobertos, o emaranhado de contradições subitamente implodem no desenho.”

A estratégia de actuação, que genericamente apelidamos de esboço, adquire na prática e na teoria do desenho um lugar fulcral e específico: nomeia uma acção, um modo de fazer, mas também uma estratégia especulativa e despole-tadora do universo imagético, um campo experimental e ensaístico, flutuante e errático, interrogativo e produtor de possíveis relações e conexões. Tentar e tactear como um cego no universo das imagens...

“Sujar” corresponde então à deterioração, ao acto de “sacrifício” da imagem inicial, a uma recusa de aceitação de uma solução única, ao abrir o espaço da imagem à imaginação, celebrando assim a epígrafe de Giordano Bruno de que “pensar é especular com imagens”.

“Sujar” é um termo que evoca, não o polido, mas o poluído; não a ordem mas o caos; apela à conspiração, dá primazia à desordem e à re-articulação do disperso, do explodido. Perante as imagens nítidas, definidas, precisas e brilhantes, fornecidas pelas chamadas “novas tecnologias”, sujar (conspurar) fornece e abre um espaço especulativo que se lhe contrapõe.

Sujar implica esse gesto radical de destruir, de fazer ruir; de convocar os restos, os restos e a ruína; de recomeçar nos escombros e nas poeiras das imagens e da memória.

O gesto destrutivo de rasurar, de riscar um desenho, marca essa acção crítica sobre a validade e o acerto das imagens surgidas, sendo, ao mesmo tempo, um gesto de incompetência e de desânimo, mas também de clara recusa e de vontade; um gesto simultaneamente negativo e afirmativo.

A rasura, o acto de riscar sobre algo já feito (pelo próprio mas também - conceptualmente - pelos outros) regista enfaticamente no suporte um momento de decepção.

O registo da rasura assinala, na similitude com a garatuja infantil, a incompetência, a impossibilidade e a decepção de, com outros traços (eruditos, cultos), resolver (salvar) a imagem.

O desenho rasurado fica, então, em suspenso. Interrompendo o seu processo, o desenho existe num estádio crítico e de crise, ao mesmo tempo mostrando o que foi feito e o que foi recusado, revelando e acentuando um estado de impossibilidade.

Por similitude com o estádio construtivo de um texto, no campo da literatura, a rasura é um “dispositivo estratégico”, pois permite em simultâneo dizer e

negar. Em literatura, o termo francês *sous rature* (i.e. deixar no texto uma palavra rasurada mas que permite ainda a sua leitura) significa que a palavra rasurada é inadequada mas mesmo assim necessária, pois, não sendo o seu significado totalmente eficaz, tem que ser usado pois a linguagem não oferece alternativa melhor.

Perante estes limites da linguagem, evoquemos, para finalizar esta breve apresentação de Arthur Koestler que, em *The Act of Creation* (1975) diz: “A linguagem pode tornar-se uma cortina entre o pensador e a realidade. Esta é a razão pela qual a verdadeira criatividade começa onde a linguagem acaba.”

5 de Março de 2012

Fig. 1. *Daquela vez os médicos recusaram-se a desfilar* (inclui excerto de depoimento de mulher de combatente no Ultramar), 2009, lápis e aguarela sobre papel, 66 x 50,5 cm.



Fig. 1

MANUEL BOTELHO

DESENHO E FIGURAÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S)

A comunicação¹ centrou-se em questões transversais à obra plástica que venho desenvolvendo, em particular no modo como, ao longo dos anos, o desenho serviu de veículo para a revelação da identidade. Foram referenciados momentos decisivos na definição dos princípios geradores do projeto artístico pessoal.

1.

As “Pinturas Negras” e as séries de gravuras de Goya (em especial os “Desastres da Guerra” e os “Caprichos”), ou os trabalhos autorreferenciais do Picasso tardio, contribuíram para o entendimento de um território possível, localizado no cruzamento das dimensões pessoal e coletiva.

Datados de 1969, os meus trabalhos iniciais estão informados por uma crescente consciência da dimensão político-social. Os acontecimentos de Maio de 1968 e a guerra colonial (1961-1974) originam duas séries de colagens. O primeiro tema seria tratado de forma direta; o segundo através de um desvio: na ausência de imagens do conflito travado em África, a abordagem realizou-se a partir de imagens da guerra no Vietname.

Entre 1970 e 1983 a dedicação à arquitetura implica um abrandamento e marginalização da atividade artística, que só é retomada de forma consistente em Outubro de 1983.

2.

A estadia em Londres (1983-1987) e conseqüente distanciamento geográfico do país de origem, despoletam uma longa reflexão sobre a identidade pessoal e coletiva. Desenho e pintura refletem um processo de autoanálise que traz à superfície fatores que, até aí, tinham permanecido num limbo subconsciente. As obras de 1984-1987 dividem-se em duas linhas de trabalho simultâneas e complementares, onde são abordadas questões eminentemente pessoais (perda; separação), e aspetos relacionados com a identidade coletiva (pertença a um grupo, uma comunidade; Portugal, os seus mitos, as suas memórias).

3.

Novo período de reflexão conduz a trabalhos mais explicitamente autorreferenciais. Utilizando o espelho, encenado algum sentimento de culpa (própria... ou alheia), torno-me protagonista e/ou ator de muitas obras. Acontecem as primeiras revisitações de episódios bíblicos onde a figura masculina representa todos os papéis. As cenas da “Visitação”, “Madonna com o menino” ou “Pietà”, servem de veículo para reflexões sobre a paternidade contemporânea e aspetos da vida social (encontros, visitas de Estado...).

4.

Na sequência destes trabalhos, baseados numa sintonização pessoal com questões de ordem coletiva, reemerge o interesse por um tema longamente esquecido: a guerra de Portugal em África. Definitivamente resolvido o problema colonial, torna-se possível e premente olhar as cicatrizes gravadas na pele dos que sofreram a guerra, direta ou indiretamente e, a partir daí, refletir sobre a dimensão política numa outra escala.

Sem qualquer intencionalidade ilustrativa, “Ruínas de Wiriyamu”, 2006, alude obliquamente ao massacre perpetrado por tropas portuguesas no norte de Moçambique. Na imagem, um soldado velho e desolado segura uma G3. Pode tratar-se de um expiar de culpa por com um crime que se cometeu e que não encontra perdão. Esta obra é realizada em simultâneo com um conjunto de desenhos sobre o mesmo tema, tornando-se no antecedente direto do projeto subsequente, ainda em curso, genericamente intitulado “Confidencial/desclassificado”.

As primeiras etapas desse projeto nascem durante uma residência artística de 14 meses no Museu Militar de Lisboa. A inflexão temática conduz à adoção de um novo meio de expressão: a fotografia. Para a série “Inventário”, são registadas imagens de armas utilizadas por ambos os lados do conflito; seguem-se as encenações das séries “Emboscada” e “Ração de combate”, onde por vezes se retoma a estrutura narrativa de desenhos imediatamente anteriores, a par da evocação dos tempos vividos nas Unidades de Quadrícula (os quartelamentos, frequentemente precários, que as autoridades instalaram em Angola,

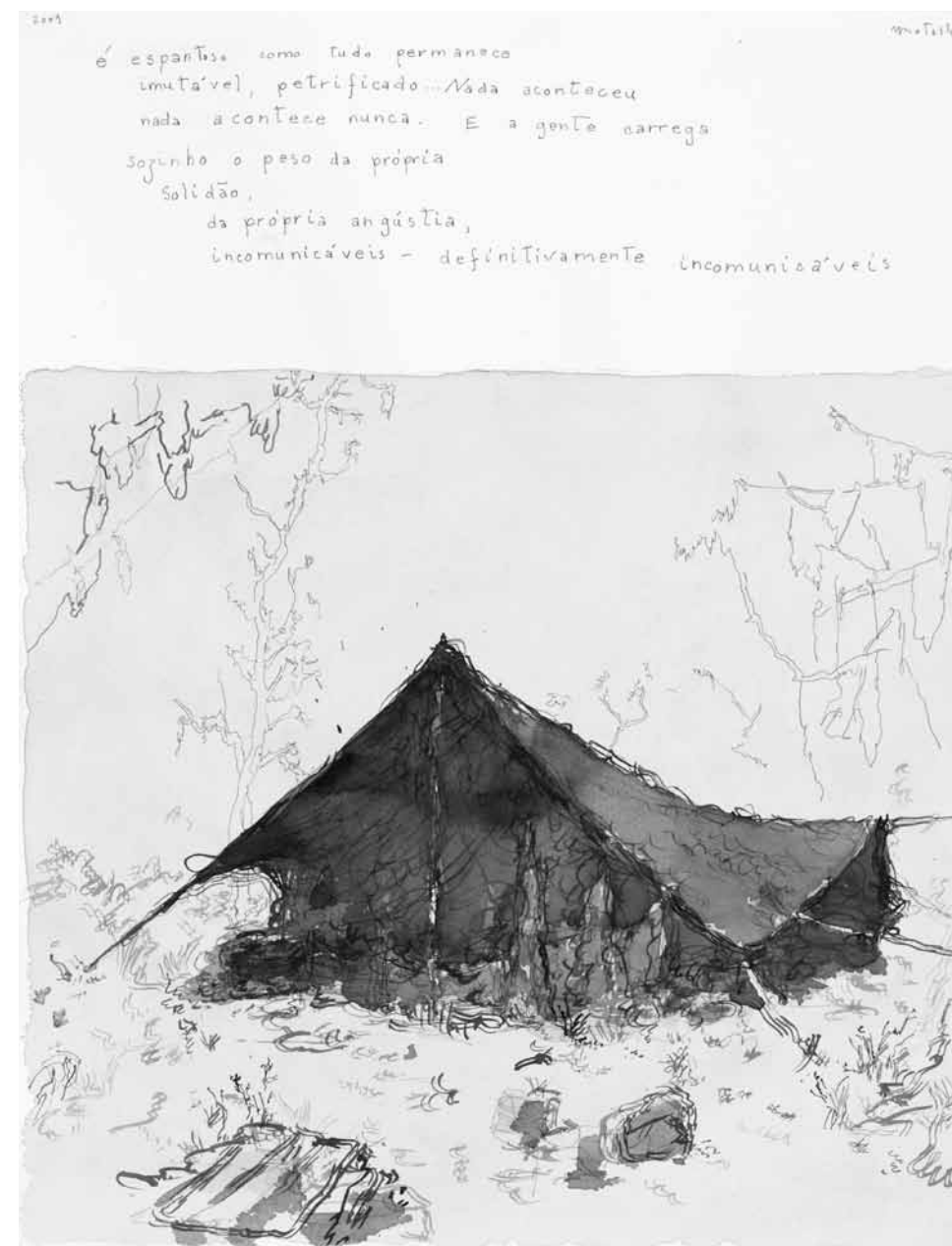


Fig. 2

Fig. 2. *Nada acontece nunca* (inclui excerto de aerograma de António Lobo Antunes), 2009, lápis e aguarela sobre papel, 66 x 50,5 cm.

Guiné e Moçambique, com o objetivo de assegurar a soberania portuguesa desses territórios).

A reflexão sobre o silenciamento mediático da guerra imposto pela censura, em contraste com a voz real dos que sofreram a guerra dá, de seguida, lugar a duas séries complementares: “Inventário: mensagens de Natal” e “Aerograma”. A primeira, em suporte vídeo, é composta por fragmentos apropriados das mensagens de Natal transmitidas anualmente pela RTP, onde os soldados mencionavam o nome e uma curta frase estereotipada de boas festas. Na segunda, “Aerograma”, os desenhos articulam a evocação de imagens da época (de barcos a partir com tropas, de quartelamentos improvisados, minas, aerogramas...) com fragmentos de depoimentos e da correspondência trocada entre os militares mobilizados e as suas famílias ou namoradas na metrópole. Ao silenciamento absoluto implícito nas mensagens de Natal, contrapõe-se a voz real, de dor, solidão, revolta, saudade...

BIBLIOGRAFIA

- BOTELHO, Manuel; PINHARANDA, João - *Manuel Botelho: Pintura e Desenho*. Lisboa: Estar Editora, 2000. ISBN: 972-8095-78-3
- BOTELHO, Manuel; PINHARANDA, João - *Manuel Botelho: Desenho e pintura 1984-2004*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005. ISBN: 972-635-162-6
- BOTELHO, Manuel - *Manuel Botelho: Madrinha de Guerra*. Lagos: Centro Cultural de Lagos, 2009. ISBN: 978-972-8773-17-5
- PORFÍRIO, José Luís - *Manuel Botelho - Aerogramas para 2010*. In: AA.VV. (org. Isabel Carlos) - *Professores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN: 978-972-635-217-4
- BOTELHO, Manuel - *Cartas de Amor e Saudade*. Cascais: Centro Cultural de Cascais, 2011. ISBN: 978-972-8986-49-0
- BOTELHO, Manuel - *Confidencial/desclassificado*. Lisboa: Fundação PLMJ, 2012.

NOTAS

- 1 A comunicação de Manuel Botelho teve lugar na FBAUP no dia 9 de Março de 2012 no âmbito do *Atlas e Vocabulário do Desenho, Encontro #1*. Nota do editor.

DESENHAR E RETRATAR UM ACORDO DE PALAVRAS

Fazer um retrato, desenhar um retrato, ou falar do desenho de retrato envolve uma série de designações para além de muitos termos que lhe são específicos como os anatómicos ou os antropométricos. Quando desenhamos e pensamos no que fazemos, quando vemos um desenho de alguém, quando orientamos e analisamos, explicamos sempre de acordo com um vocabulário que nem sempre se cinge ao desenho nem ao retrato.

Vamos aqui enunciar e tentar esclarecer alguns termos e pensar a sua legitimidade para o retrato. Pensar, também, na sua actualidade, no desenho contemporâneo e no ensino. A ordem com que apresentamos esses termos pretende seguir uma lógica que parte do particular do retrato para se afastar para o geral do desenho.

As fontes de consulta cingem-se ao século XVIII e foram: o *Dictionnaire Portatif de Peinture* de Pernety, a *Encyclopédie Méthodique* de Watelet, o *Dictionnaire des arts de Peinture* de Lévésque e Watelet¹, sem esquecer os portugueses como o Dicionário de Machado de Castro e o de Francisco Assis Rodrigues já do século XIX. Recorremos também a dois tratados de pintura muito importantes para a arte do retrato - o de De Piles e o de Dandré Bardon -, citados com frequência nestes dicionários.

1.

O termo mais interessante, porque é ambivalente, é o termo *traços (traits)*, que tanto indica a fisionomia como o próprio contorno ou o *dintorno* do desenho.

Ao falar do desenho falamos do rosto, ao nos dirigirmos aos traços do desenho manipulamos ou tocamos na fisionomia e vice-versa. Um desenho que tenha os traços fortes ou rudes tempera a fisionomia com essa característica.

O *ar* (*air*) é outro termo muito próximo do retrato pois é um elemento fundamental para o seu sucesso segundo alguns autores, como é exemplo Roger De Piles. No seu tratado *Cours de Peinture par Principes de 1708*, explica como o *ar* compreende os traços do rosto, o cabelo e o tamanho. Com o *ar* consegue-se dar a alma e o temperamento da pessoa. Não depende do *acordo* ou da *correção* (proporção) mas do modo como o conjunto é tratado. No entanto, repara que de todas as partes do rosto, é o nariz, aquela que mais contribui para um certo *ar*. O *ar* é um termo que está presente em todas as fontes da época embora actualmente não seja muito utilizado no retrato.

Quanto ao *porte* ou *tamanho* é um aspecto que não é muito pensado. De Piles lembra que é importante começar o desenho com a pessoa em pé, pois quando está sentada há a tendência para os ombros subirem e ficar com um porte mais baixo ou até atarracado.

A *atitude* (*attitude*) é outro termo específico do retrato e da figura humana. Deve, segundo De Piles, ser conveniente à idade, à qualidade (estatuto), e ao seu temperamento. Há duas espécies de atitude, a de movimento e a de repouso. É com a atitude que o retratado nos deverá falar ou impor a sua presença. Como por exemplo: «*Tiens, regarde-moi, je suis ce Roi invincible environné de majesté.*»² Enfim, a *atitude* é a linguagem do retrato. A melhor *atitude* deve ser encontrada num certo momento onde o retratado não está afectado. É um momento favorável que permite ganhar *vantagem*, expressão, esta, muito usada por De Piles, mas que testemunha bem a necessidade de atenção que a análise fisionómica requer.

Consideramos estes três termos, os *traços*, o *ar* e a *atitude* os mais importantes ou os mais constitutivos do retrato onde os situamos num primeiro nível. E nele podemos ainda acrescentar a palavra *expressão* (*expression*), enquanto exteriorização de um sentimento, paixão ou afecção da alma momentânea e o *carácter* (*caractere*) enquanto manifestação visível de um certo temperamento.

2.

Num segundo nível, encontramos uma série de palavras que apesar de terem uma aplicação mais geral são também aplicáveis ao retrato desenhado.

Falamos então de *correção* (*correction*), termo aplicado ao desenho, mesmo ao desenho subentendido, e significa bem acabado (na altura certa), justas proporções, justos contornos e no justo arredondar das formas. Existem tratados como o de Dandré Bardon, *Traité de Peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, de 1765, que ao abordarem o Desenho o começam logo com a *Correction* o que demonstra a sua importância capital. É óbvia a importância desta *correção* para o retrato pois qualquer alteração ou erro tem sempre graves consequências. E o rosto é aquela parte do corpo que menos suporta qualquer incorrecção.

Falamos também de *acordo*, *conveniência*, *correspondência* e *concordância* (*accord*, *convenance*, *correspondance*, *concordance*). São termos muito próximos

uns dos outros e que têm a harmonia e o decoro como princípio. Fala-se em *acordo* ou *correspondência* entre as diferentes partes e entre as partes e o todo. Mas, de entre eles, é a ideia de concordância dos traços do rosto, ou das formas dos elementos do rosto, o termo mais próximo do retrato aplicado especificamente ou exclusivamente ao juízo fisionómico. A um certo nariz corresponde uma certa orelha, uma certa curvatura visível na fronte encontra um eco no queixo ou orelha e etc³.

É, obviamente, um termo de grande aplicação ao desenho da cabeça, sobretudo ao nível da fisionomia, embora se possa estender também ao desenho de figura humana. É um termo raro nos dicionários de arte mas muito comum nas obras de fisionomia ou fisiognomonía. Para quem já possui uma certa experiência na representação e no retratar, certamente que pode encontrar nestas palavras um apoio para uma concretização superior e mais satisfatória do retrato.

3.

A um terceiro nível, encontramos a noção de semelhança ou de representação nos diversos textos dirigidos ao retrato do século XVIII, dentro do espírito da idealização fundado nas heranças platónica ou neoplatónica. É uma posição quase filosófica sobre como se deve procurar o reconhecimento. Parte da concepção de imitação aplica-se à figura humana e, em especial, ao retrato. Esta noção acaba por condicionar os termos como *favorecer* (*flatter* ou *flatterie*). É um termo muito específico do retrato e pressupõe que a representação seja mais 'bela' que o original. Aparece em quase todos os dicionários e sempre relacionado com o retratar.

A justificação encontra-se pelo menos em dois sentidos. No primeiro, o mais directo, é dada pela necessidade de uma espécie de compensação. Advém do facto de a representação, por ser desenho, perder a vivacidade que o original possui. No segundo trata-se de diminuir ou emendar os defeitos naturais ou accidentais de alguns traços sem perder aquilo que faz reconhecer o sujeito⁴.

E esta questão leva-nos à concepção de imitação. A *imitação* (*Imitation*), foi um termo muito usado e entendido por vezes com uma certa ambivalência. Não deve ser visto como uma cópia literal. Na verdade é um conceito já estudado por Vincenzo Danti, entre *imitare* e *ritrattare*, no *Delle Perfette Proporzioni*, 1567.

Imitação e *reprodução*: a *imitação* recorre à mediação do intelecto para dar às coisas a perfeição que deveriam ter; a *reprodução* é a representação das coisas tal como elas são ou como são vistas, ou seja é a cópia no seu verdadeiro significado. Esta concepção de imitação e até o próprio termo são, dos que aqui apresentamos, os mais afastados da nossa actualidade.

No entanto, o século XVIII é particularmente sensível à definição de imitação mesmo aplicando-a ao retrato. São defendidas inúmeras razões para justificar a imitação que pressupõe uma construção mais perfeita que a própria realidade ou natureza. Lévesque pergunta «Qual é o indivíduo cuja saúde não é alterada pelo esforço e trabalho, e cujas alterações não afectam ou degradam a beleza?»⁵ A arte pode exprimir aquilo que se perde ou que é raro na natureza: a regularidade dos contornos, a grandiosidade das formas, a graça na atitude, a beleza

nos membros, a força no peito, a franqueza na frente e entre o sobrolho, o espírito nos olhos, a saúde nas faces a benevolência ou a afabilidade nos lábios.

A imitação pressupõe a procura da perfeição, da beleza ideal (franceses), *gusto grande* (italianos), *great style* ou *genius & taste* (ingleses). É ela que dá a dignidade intelectual e que distingue do simples acto mecânico. Sir Joshua Reynolds defende⁶ que o artista se deve elevar sobre as formas mais individuais e evitar as particularidades locais e os pequenos detalhes de toda a espécie. Deve observar o que cada espécie de objecto tem de comum para discernir o que está em falta em cada particular. Isto aplica-se também ao retrato, embora possa parecer estranho ou paradoxal. Reynolds explica que, a *semelhança* ou o *reconhecimento* (*ressemblance*) está em fazer mais o *ar* geral da fisionomia do que a imitar com exacta servidão cada particularidade. Os detalhes não contribuem para a expressão do carácter geral. São ainda mais funestos do que inúteis, e porquê? porque são prejudiciais na medida em que são nocivos à atenção, porque nos distraem daquilo que é o principal. E justifica dizendo que a impressão com que ficamos das coisas, mesmo as mais familiares, é sempre limitada ao seu efeito geral.

A escolha dos detalhes é muito importante pois é o efeito geral que nos faz reconhecer o indivíduo e o que constitui o ideal no retrato. Portanto, a imitação não significa a representação directa, como se de um molde se tratasse. É a busca de uma aparência, de um efeito, de uma certa ideia. E o que parece mais paradoxal é que, é esta ideia sabiamente encontrada e artisticamente colocada na folha ou tela, que será de uma semelhança mais viva, mais forte, mais expressiva do que se fosse um molde.

Esta ideia geral, a ideia de aparência, combate um pouco o demasiado acabado (*trop fini*), o demasiado trabalhado que nos leva ao excesso de pormenor ou a uma certa aproximação contrária à do efeito geral.

Na mesma esfera de procura de algo que não é directamente *tirado* (*tirer*) do modelo é a dimensão de graça ou de graciosidade considerada fundamental para a arte do retrato. De facto, *graça* ou *gracioso* (*grace* ou *gracieux*) são outros termos muito próprios do retrato e da figura humana e muito presentes na literatura artística. É algo mais vasto que a sua própria significação. Um retrato pode ser gracioso, o rosto ou a figura podem ter contornos graciosos sem serem belos. Deve-se encontrar a graciosidade em todos os sujeitos: nos mais tristes, alegres, nos velhos como nos novos, nas mulheres como nos homens, nos brutos e nos seres inanimados.

A *graça*, como explica Francisco de Assis Rodrigues, é diferente da *beleza*, porque consistindo esta na perfeição do corpo, a *graça* consiste na perfeição da alma. Aqui, a associação ao movimento também é feita, como Lessing defende ao dizer que a *graça* é a *beleza* em movimento. Mas para este ser gracioso é preciso segundo Assis Rodrigues que: 1º *o dote da alma seja de diversas qualidades*, 2º *que as formas do corpo se acordem perfeitamente com as qualidades do seu espírito*, 3º *que haja uma educação conveniente*⁷.

4.

Num último nível podemos encontrar termos muito gerais mas muito próximos também do desenho, e que mais uma vez pelas características do retrato e do rosto, estão indirectamente relacionados com ele. Pela positiva falamos de: *macieza*, *brandura*, *docilidade*, *flexibilidade* (*souplesse*). A *souplesse* ou *doçura* é aquilo que se opõe à *rigidez* ou *dureza* (*raideur* ou *roideur*) que certos movimentos ou contornos adquirem. Assim, ela deve-se encontrar nos contornos e nas atitudes, para além da composição. Os contornos devem ser *sinuosos* (*sinuex*), fluentes, os adornos naturais as atitudes fáceis. Aplica-se também ao movimento dos contornos ao cadenciado (ritmo) das partes às pregas do panejamento. Bardon observa que «é no cadenciado das partes do corpo que a *souplesse* dá uma graça infinita à natureza: prerrogativa sem a qual uma cabeça ou uma figura parecerão um bloco de mármore sem movimento, sem alma e sem espírito»⁸. Mas alerta para que as figuras não fiquem afectadas quando a *souplesse* é exagerada. A falta de *souplesse* compromete não só a graça mas também a atitude.

O adjectivo *seco*, ou a ideia de *sécheresse*, surge algo oposta à *souplesse* e aplica-se aos traços e aos contornos secos. «É seco o desenho que tem os perfis ou os contornos duros», escreve Assis Rodrigues. O desenhador que tem esta tendência traça as suas figuras com um traço definhado que não tem nada de delicado, os contornos parecem sem preparação ou forçados, o seu toque é evitado ou económico (sem explicação ou desenvolvimento). A *frieza*, ou *frouxidão* (*froider*), é outro termo que pode acompanhar a ideia de *secura* de traço e ser mais contaminante para o *ar* do retrato. A *secura* do traço torna a fisionomia também mais dura e menos natural.

Na continuação de termos negativos encontramos o termo *léché*. Significa o demasiado apurado ou acabado como o já referido *trop fini*. Trata-se de excesso de acabamento, o não saber parar, o oposto à vivacidade de execução. Quem opta por este caminho prefere mais o trabalho da sua arte do que arte em si mesma. É também o oposto ao 'traçar largo', ou traçar amplo, dado por aquele desenho que usa um bico rombo para formar *hachures* cheias e que dá os traços sem se perder nos aspectos mesquinhos da natureza. Desenhar *largement* mostra grande facilidade e liberdade de registo. É fundamental para não nos afastar do efeito geral e para não nos determos no detalhe. O *léché*, o demasiado acabado também se aproxima do *mesquin* ou *mesquinho*, que é aplicado à falta de grandiosidade e de carácter de todas as obras de arte. Este excesso pode fazer o retrato perder naturalidade e por conseguinte vivacidade ao tratar todas as partes com igual presença, sem atender ao afastamento e à profundidade.

Muito próximo deste termo encontramos a palavra *delambido*, ou *lambido*, que exprime um trabalho com excessivo apuro no acabamento o que retira vigor e franqueza tornando-o lânguido. Segundo Joaquim Machado de Castro esta languidez indica «haver no artista falta de fogo e de magistério»⁹. No retrato esta languidez pode ser contraproducente para a conquista do tal efeito geral.

5.

Por fim, resta, nesta breve incursão, apontar os termos usados no desenho em geral e que são, também, aplicados, embora indirectamente, ao retrato, os quais conferem grande qualidade ao desenho e reflectem as grandes capacidades do artista.

A *prestesse* (agilidade, vivacidade, presteza) que vem do italiano *prestezza*. A *prestesse de la main* segundo Pernety¹⁰ é um termo que caracteriza um modo de traçar com grande agilidade. Diz-se assim acerca da mão do artista que consegue com agilidade e velocidade conduzir o seu lápis. É usado para «exprimir a facilidade e prontidão da manobra» segundo Lévesque. A esta capacidade juntamos os termos facilidade, *facilité*, *liberté*, *large*, *franchise* e *maniement* aplicáveis ao domínio da execução. Com eles pode-se correr o risco de se perder a *correction* mas ganha-se em *vivacité* com a qual se consegue dar ao retrato ou à figura uma certa atitude e graça compensadoras.

6.

Podemos concluir que parece haver uma grande sobreposição entre o vocabulário usado no desenho e o aplicado ao retrato. Apesar dos significados e das ideias serem retiradas de literatura e de autores basicamente do século XVIII, o grande século do retrato, pensamos que muitos ainda são aplicáveis nos nossos dias e sobretudo uma grande mais-valia no âmbito do ensino.

Muitos dos termos aqui abordados pressupõem que um primeiro estágio de abordagem do retrato esteja já ultrapassado. Eles tocam aquilo que um experimentado estudante ou artista anseia por descobrir e que sente poder ser decisivo para o retrato deixar de ser um mero exercício e passar a ter uma marca de excelência a que muitos chamaram de génio. Ou seja, só um desenhador ou retratista muito experiente pode perceber tanto os perigos como a necessidade do *favorecimento*, perceber o sentido da *concordância* e mesmo a ideia de *graça*. Só assim, verbalizando aquilo que se desenha, se poderá entender toda a potencialidade que o desenho encerra, e dar ao retrato o seu verdadeiro poder.

NOTAS

- 1 Existem diversas obras e autores do século XVIII e XIX preciosas em termos e em vocabulário artístico. Deste rol escolhemos as seguintes obras: Lévesque, Pierre Charles, Watelet, Claude-Henri, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, 1792; Pernety, Antoine-Joseph, *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure avec Un Traité Pratique des Différents Manieres de Peindre*, Paris, 1757; e Watelet, Claude-Henri, *Encyclopédie Méthodique*, dois volumes, Paris, 1791.
- 2 Roger De Piles, *Op.cit.*, p.219.
- 3 Cf. Ramos, Artur, *Retrato, o Desenho da Presença*, 2010, pp.237-266.
- 4 Durante o século XVIII, houve a consciência de que se poderia cair num favorecimento grosseiro ao distinguir o: «fazer grandes olhos sem expressão; pequenas bocas sem movimento, um sorriso sem fineza; de faces arredondadas sem serem belas; de testas como a moda quer; enfim, trocar a natureza por convenções passageiras.» da: «inteligente supressão de pequenas formas, aspectos, pormenores, ou no disfarçar dos defeitos ou, simplesmente em não os contemplar.» Nestes casos não seria favorecer no mau, mas sim no bom sentido. Na verdade é reconhecer também o dever de fazer o retrato imbuído de qualquer coisa de ideal. Cf. *Encyclopédie Méthodique*, artigo *portrait*.
- 5 Lévesque e Watelet, *Op. cit.*, p. 149.
- 6 Cf. *Encyclopédie Méthodique*, p. 209.
- 7 Cf. Rodrigues, Francisco de Assis, *Dicionário Técnico e Histórico*, Lisboa, 1875, p. 207.
- 8 Cf. *Encyclopédie Méthodique*, p. 393.
- 9 Castro, Joaquim Machado, *Dicionário de Escultura*, Lisboa, 1937, p.53.
- 10 Pernety, Antoine-Joseph, *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, 1757, p. 478.

NATUREZA-MORTA CONSIDERAÇÕES NUCLEARES SOBRE O TERMO, O CONCEITO E O GÊNERO

1. Antecedentes Teóricos

Antecedentes remotos

A representação pictural de composições de objetos é mais antiga do que se considera no senso comum, inclusive como peças autônomas. As obras mais remotas que chegaram até nós advêm do Egípto Antigo (c. sec. xv a.c.): pinturas *a fresco*, onde figuram conjuntos de objetos e alimentos diversos, associadas a práticas mortuárias, geralmente conhecidas por “mesas de oferendas”¹. Sabe-se através de literatura que as pinturas de alimentos e outros objectos tiveram uma difusão relevante na Grécia Antiga (séc. I a.C.): textos de Philostratus (*Xénia* I e *Xénia* II) e de Plínio, o Velho (*História Natural* xxxv) são os mais relevantes, porque se focam na especificidade deste assunto, mas também Platão (*Républica* x) e Vitruvius nos deixaram escritos que dão alguma atenção à representação pictural e gráfica da realidade concreta bem como refletem sobre a verosimilhança das representações face às coisas que representam. Porém, pouco ou nada subsistiu das obras que se encontram descritas na literatura grega antiga, excepto algumas pinturas sobre vasos. Existem, contudo, outras imagens, em Herculano e Pompeia - mosaicos e frescos onde figuram alimentos e objetos do quotidiano - que se presume serem cópias ou interpretações feitas a partir de obras gregas, sendo que dessa forma podem manifestar, ainda que residualmente, propriedades interessantes sobre princípios estéticos e recursos estilísticos das suas antecedentes gregas. Segundo Pierre Skira, a função destas “Naturezas-Mortas” do período Romano seria principalmente decorativa,



Fig. 1

Fig. 1. *Natureza-morta com ovos e caça*.
Fresco originário da Casa de Julia Felix, Pompeia.
Anterior a 79 d.C. Museo Nazionale, Napoles

estando situadas tanto em domínios institucionais como em propriedades particulares. A respeito de obras gregas antigas, do mesmo género, podemos admitir com alguma segurança (obras supra referidas de Philostratos e Plínio, o Velho) a existência de um género difundido na sociedade e na cultura da época, tendo inclusive um lugar na teorização da Arte da Pintura.

“Plínio, Caius Plinius Secundus, nasceu no reino de Tiberius e morreu sob o reino de Titus. Na sua *História Natural*, classifica as pinturas em géneros. O género nobre: Deuses e temas mitológicos. O géneros menores: pinturas de realidades humildes (*humilia*), pinturas de animais (*aselli*), representações de alimentos (*absonia*) e finalmente, oferendas (*xenia*), na forma de alimentos que os gregos ricos ofereciam aos seus hóspedes como forma de hospitalidade.”²

As pinturas de “realidades humildes” aparecem assim ocupando o lugar mais baixo na classificação mais antiga dos géneros pictóricos. Os pintores dessas realidades eram, então, designados *rhypharographoi*, ou pintores de *objectos vis*.³ As pinturas gregas antigas a que Plínio e Philostratus chamam *Xénia*, inscrevem-se na vida quotidiana com uma prolixidade social aparentemente diferente das representações egípcias.

“The *xénia* described by Philostratus and Pliny were probably free-standing easel paintings (...) the later Works excavated at Pompeii, Herculaneum and elsewhere, however, were either decorative frescoes or mosaics” (Miegrot)⁴

Hipoteticamente, também as pinturas romanas teriam um papel semelhante às gregas, da mesma forma que as pinturas do século XVII que representavam alimentos e diversos objetos – por vezes com grande sumptuosidade e abundância – produziam uma sensação de bem-estar, assinalando em simultâneo um estatuto social.

O estudo da Natureza-Morta nas suas diversas faces – prática, estética, teórica, integração no mercado, etc – permite, entre outros aspetos, observar algumas transversalidades filosóficas, antropológicas, artísticas e socio-culturais, em países e épocas distintas, conforme Norman Bryson nos mostra nos seus quatro ensaios reunidos sob o nome *Looking at the overlooked*, de 2008.⁵ Bryson concede importância aos conceitos de *Xénia* e de *Ropography* como forma de sustentar a permanência e uma certa regularidade da Natureza-Morta em contextos e épocas que dificilmente poderiam ser mais diversos: *Xénia*, como oferta ou oferenda [“como parte da cerimónia de trazer o estranho (*xenos*) para casa (*oikos*).”]⁶; “*Ropography* (de *rophos*, objetos triviais, pequenos artefactos, ninharias)”, por oposição a “*megalography*” (megalografia). “*Ropography* (...) a representação de coisas sem importância, a desprezível base material da vida de ‘importância’ constantemente ignorada”.⁷

Circunstância digna de nota é a ausência de obras ou de referências escritas à pintura de assuntos semelhantes (“naturezas-mortas”) na Idade Média, desde o século V até ao século XIV.⁸ A representação em desenho ou em pintura de objetos e de alimentos reaparece no final da época gótica, principalmente em iluminuras e pinturas murais, mas geralmente inseridas em contextos de nar-

ração, ilustração ou decoração. O carácter miniaturista e o carácter minucioso das iluminuras são olhados pelos historiadores da Natureza-Morta na Pintura como um dos mais importantes antecedentes do seu ressurgimento no norte da Europa.⁹ Terá sido por volta de 1600 que um conjunto de pintores dos Países Baixos fizeram renascer e difundir, com grande vigor, uma temática da pintura centrada na representação objetos e de alimentos, que na altura não tinha uma designação englobante.¹⁰

Antes de «stillevens»

Podemos explicar o assunto em dois ou três parágrafos tomando como fonte principal a sistematização de Loughman¹¹ que aglomera ideias consensuais sobre os antecedentes do termo holandês «stillevens», denominação que originou as restantes hoje em uso na Europa. Referimo-nos então, neste breve capítulo, à terminologia usada sobretudo na primeira parte do século XVII, nos Países Baixos.

A consolidação de alguns nomes que se referiam a determinadas obras onde figuravam sobretudo alimentos e objectos do quotidiano, surge quando a pintura destes motivos começa a difundir-se e a ganhar popularidade. Na realidade, a atribuição de nomes a composições de objetos específicas deve-se, também, a outros factores além da popularidade da pintura, inclusivamente factores externos ao contexto das práticas, da teorização e da História da Arte. De uma forma geral consta-se a existência de alguns termos em inventários privados e públicos da época que, por vezes com alguma dificuldade, procuravam circunscrever tipologias de pinturas mais restritas. Consta-se um facto relevante: a intitulação de alguns géneros de pinturas com os próprios nomes das coisas representadas, sem que o sentido fosse expressamente alegórico, moral, religioso ou histórico.

“As pinturas com flores – *Bloemen* (flores) ou *bloempotten* (vasos de flores); as representações de frutos como *fruit* ou *fruitage*. (...) A cena de cozinha (...) conhecida como *Keuten*. (...) Mesas postas, incluindo alimentos e utensílios revelam a perplexidade sentida pelos notários e por outros ao tentar encontrar uma linguagem adequada para caracterizar obras de arte novas e pouco familiares. O termo mais popular (...) era *Banket* (banquete) (...) um outro termo comum fortemente relacionado era *ontbijt* (pequeno almoço – holandês atual) (...) termo de utilização mais popular nos inventários de Harlem para descrever naturezas mortas com alimentos confeccionados.”¹²

Depois de 1670, verifica-se com muita regularidade a utilização dos próprios nomes dos objetos representados; talvez como forma mais segura de evitar a confusão, já que *Banket* ou *ontbijts* eram usados alternadamente sem critérios bem definidos. Também o termo *vanitas* passou a ser aplicado em algumas situações particulares, mas com alguns problemas de definição enquanto género. «Stillevens» terá aparecido por volta de 1650 nos Países Baixos (Holanda e Flandres) associado a uma obra do pintor Evert Van Aelst (1602-1657).¹³ Este

termo veio englobar os anteriores, mas mantendo-se por vezes a prática de os complementar com o nome dos objectos representados. «Stilleven» foi depois traduzido para outras línguas, sendo contudo alvo de interpretação problemática em França, no século XVIII.

2. Natureza-morta: desmontar, questionar, escavar o termo.

O que entendemos no senso comum como género pictórico «Natureza-Morta» tem denominações diferentes noutras línguas. Interpretamos essas denominações num sentido englobante. Isto é, sabendo que todas elas se referem a uma só classe temática da pintura. Essa classe abrange historicamente a representação de objetos, sejam de origem natural ou produtos da indústria humana, geralmente dispostos sobre um plano, dentro de um nicho ou pendurados na parede, estáticos, como assunto principal da obra. Curiosamente, os mesmos termos que permitem abarcar uma temática que apenas subtrai o ser humano e a paisagem como motivos principais, suscitam diferenças de sentido interessantes de questionar, porque revelam propriedades culturais e linguísticas cuja tradução é sempre problemática.

A consulta de dicionários bilingues recentes permite verificar algumas similitudes e diferenças entre os termos atualmente em uso nas diversas línguas: Português, Espanhol, Francês, Italiano, Inglês, Alemão e Holandês. Exceptuando Portugal, e, eventualmente, a Inglaterra, são estes os países europeus mais referidos, pela generalidade dos autores consultados, como regiões onde se verificou uma produção significativa de pintura de naturezas-mortas, ou, se quisermos, onde existiu uma tradição relevante dentro deste género.

Podemos desde logo perceber e constituir dois grupos de países em que o sentido estrito das palavras diverge: (1) O primeiro grupo contém os termos: holandês (*stilleven*), alemão (*stilleben*) e inglês (*still-life*). Aqui constatamos a presença regular das palavras «imóvel» (*still*) e «vida» (*leven*, *leben*, e *life*, respectivamente). (2) O segundo grupo contém os termos: francês (*nature morte*), italiano (*natura morta*), português (*natureza morta*) e espanhol (*naturaleza muerta*); embora o termo mais utilizado em espanhol seja *bodegón*. Neste grupo constatamos a presença regular das palavras «natureza» e «morta», numa tradução facilitada e direta das palavras.

(1) *Stilleven, stilleben, still-life.*

De acordo com John Loughman,¹⁴ os termos «stilleben» (alemão) e «still-life» (inglês) são uma tradução direta do termo holandês «stilleven», referido como fonte dos termos usados hoje na Europa. O termo pode decompor-se em duas palavras, «still» e «leven», cujo significado em holandês actual é: *still*, *imóvel* e *leven*, *vida*. Contudo, os significados de «still» e de «leven» aparecem em algumas publicações actuais, em francês e em português, com significados diferentes, criando confusão relativamente ao seu entendimento. No *dicionário Petit*

*Larrousse de la Peinture*¹⁵, «still» aparece como imóvel (*immobile*), e «leven» aparece como natureza (*nature*), adquirindo o sentido de *modelo natural* (*modèle naturel*). No *Dictionnaire Universel de la Peinture*¹⁶ o termo «stilleven» aparece com uma divergência, aceitando uma tradução/interpretação francesa do século XVIII para «vie coye» cujo sentido se traduz para o francês moderno como «vie silencieuse» (vida silenciosa).¹⁷ Schneider¹⁸ dá-nos um entendimento da palavra completa «stilleven» como *modelo inanimado ou natureza imóvel* sublinhando um entendimento de «leven» não num sentido estrito da palavra (vida) mas no sentido que esta adquire no contexto da pintura, em qualquer língua: esse sentido é *modelo*. Também Loughman nos apresenta um entendimento de «leven» como «vida», “que também podia significar *modelo* no século XVII, e neste sentido o substantivo composto *stilleven* pode ser interpretado como *modelo inanimado*”.¹⁹

A justificação que se encontra para o entendimento diverso de «stilleven», geralmente identificada em traduções do inglês ou do holandês para o francês ou português, reside no facto de se traduzir o sentido da expressão e não o significado estrito das palavras.

(2) *Nature-morte, natura-morta, natureza morta, naturaleza-muerta.*

Segundo as diversas fontes consultadas o termo *nature-morte* surge e é cunhado em França em meados do século XVIII com o contributo de Denis Diderot que, inicialmente, interpretou o género através de *nature reposée* e *nature inanimée*,²⁰ tendo mais tarde sido fixado como *nature morte*. O termo foi depois adotado e traduzido para outras línguas, que dessa forma acolhem a herança canónica francesa.

Segundo o dicionário *Petit Larrousse de la Peinture*²¹ o termo «natura morta» vem substituir, em Itália, a designação antiga «soggeti e oggetti de ferma», cujo sentido seria mais ou menos o da representação de *assuntos e objetos parados*. Já relativamente a Espanha, não se pode falar de uma substituição do termo «bodegones» por «naturaleza muerta», uma vez que o primeiro se manteve até aos dias de hoje; o sentido de *bodegón* como *natureza morta* deriva de uma conceção moderna. *Bodegón* tem origens e características estilísticas particulares, aproximadas ao que normalmente se entende como *cenhas de cozinha* (*pintura de género*), tendo direito a uma entrada própria no *Grove Dictionary of Arts*.²²

Relativamente a Portugal destaca-se a escassez de fontes a respeito do nome. Esta breve pesquisa não resultou em informações seguras sobre o modo como o termo natureza-morta (na sua tradução do francês) foi adotado em território nacional, nem quando. Partindo da biografia do pintor português Baltazar Gomes Figueira (1604 - 1674), cujo demorado aprendizado foi feito em Sevilha, sabe-se que o género era praticamente desconhecido em Portugal no século XVII. A ele se atribui a importação via Espanha da Natureza-Morta (*Bodegón*) como género pictórico, e, com este, também o termo *bodegones* se disseminaria em Portugal.²³

Reflexão:

Se por um lado temos «natureza-morta» (tradução do francês), por outro lado temos «vida imóvel» (conforme tradução literal do inglês e do alemão, e do holandês segundo John Loughman). Aparentemente, as diferenças entre os termos anunciam interpretações distintas do género, o que justificaria, hipoteticamente, o uso de palavras com sentidos literais diferentes. Mas o aspeto que parece suscitar maior divergência é a contraposição das palavras «morta» e «vida». Na leitura de «still-life» somos remetidos para questões de relação humana com as coisas, portanto, remetidos para a comparência da vida nessa relação das coisas, apesar de imóveis. Na leitura de «natureza-morta» consideramos um certo afastamento destas questões fazendo-nos entender um esvaziamento dos ‘corpos’, como se se tratasse da representação de contentores sem conteúdo. Este desacordo das palavras que, conseqüentemente, resulta numa inconformidade de sentido e num certo antagonismo de concepções do género, foi já identificado por Pierre Skira como “não sendo muito bem aceite actualmente”, particularmente no que diz respeito ao termo francês «nature morte».²⁴

“ O termo francês para *still-life*, «nature morte», traduzido literalmente significaria «natureza morta». E natureza morta não existe. Este termo depreciativo e punitivo foi imposto por pedantes entendidos do século dezassete em França para caracterizar e categorizar os géneros da pintura de acordo com a hierarquia dos temas, mas as pinturas revelam uma outra natureza que não morta e uma morte que é tudo menos natural. (...)”

Na Flandres, mais particularmente na Holanda [séc. xvii], estas pinturas tão desprezadas em França eram chamadas *stilleven* or *banketj*. Estes termos indicam a prática de um olhar fixo e uma atitude dirigida para o mundo do quotidiano e para a vida dos sentidos que difere grandemente do precedente.”²⁵

Sabemos que «Stilleven» foi o primeiro termo a aparecer no sentido de conter num só nome a diversidade de coisas ou conjuntos de coisas representadas, por isso torna-se relevante perceber por que razão ou razões surgiu outra designação. Parte da resposta a esta questão encontra-se já anunciada na citação de Skira.²⁶ Tentemos agora desmontar a questão, contestando-a: será que a diferença das palavras significará uma divergência assim tão acentuada no contexto da representação de objetos parados, imóveis ou inertes?

Vejamos. As palavras «leven, leben e life» (vida) substituem a palavra «natureza» (ou vice-versa). E a palavra «still» (imóvel) substitui a palavra «morta» (ou vice-versa). Que correspondência poderá estabelecer-se entre «natureza» e «life», e entre «morta» e «still»?

A fonte etimológica de «natureza» mostra-nos que pode existir uma correspondência interessante e considerável com «vida»:

“NATUREZA: do latim *natura*, transcrição do grego *phusis*, de *nasci*, nascer (...) *phusis* evoca uma ideia de tumefacção, de germinação, assim com a maioria das ideias aparecidas depois expressas no vocábulo *natureza* (...)”²⁷

Embora o substantivo «natureza» tenha atingido, desde a antiguidade até aos nossos dias, significados filosóficos diversificados e por vezes concepções difíceis de conciliar²⁸ pode referir-se a uma realidade física mas também a uma realidade abstrata ou sem corpo, eventualmente transcendental e/ou mística. Por um lado, como um conjunto de coisas existentes e como estrutura essencial das mesmas (realidade na qual se inclui o Homem), por outro lado, como *força* (metafísica) e princípio ordenador do cosmos, abrangendo a capacidade de determinar o comportamento de todas as coisas materiais e imateriais (daí as expressões: *natureza animal*, *natureza humana*, etc).

Os conceitos de «germinação» e de «nascer», conforme apontados por Legrand, podem inscrever-se no conceito de «vida» como potencialidade e condição essencial da mesma. Apesar de não existir atualmente uma definição para totalizar os fenómenos “assimilação, crescimento, possibilidade de reprodução...” (Legrand, G. 1991: 384) a vida poderia ser considerada como parte integrante da natureza, no sentido tão abrangente quanto possível deste último termo. Contudo, «vida», não se constitui apenas como um conceito que decorre dos fenómenos supra referidos, mas também como particularidades da relação do Homem com a Natureza e dos homens entre si; e nesse sentido podemos considerar uma expressão ainda mais abrangente: *a existência humana*. É, de resto, comum na filosofia ocidental, nas ciências e mesmo no senso comum, a divisão genérica da natureza entre coisas animadas e inanimadas ou entre seres vivos e seres não vivos, sendo que nas ciências o que distingue os seres vivos dos não vivos são as suas funções vitais, das quais depende a vida: nutrição, relação e reprodução.

O amplo reconhecimento desta divisão entre seres vivos e não vivos, animados e inanimados, e a sua aceitação em domínios diversos, tem origem na classificação lógica da substância de Aristóteles, compreendidos e difundidos pela conhecida *Árvore de Porfírio*²⁹ (diagrama 1) que, de forma resumida, nos mostra uma organização da natureza (como entidade englobante) a partir da substância até ao homem, baseando-se num sistema de divisões por negações.

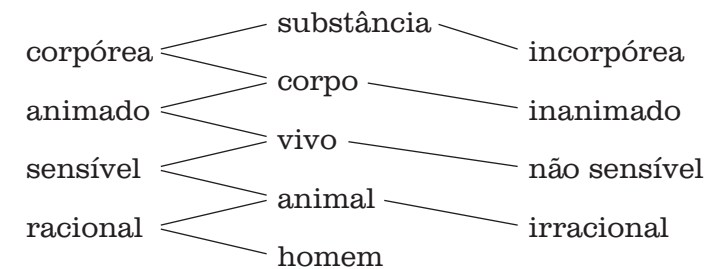


Diagrama 1. *Árvore de Porfírio*. Extraído de Legrand (1991: 48)

Fig. 2. Charles de Bovelles (1474 - c. 1567)
Os reinos da natureza e do homem. Liber de intellectu,
Paris 1509, f. 119 V.

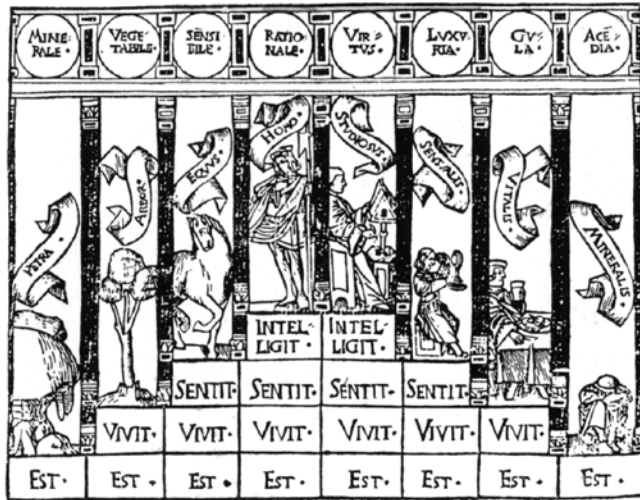


Fig. 2

A gravura de Charles de Bovelles intitulada «Os Reinos da Natureza e do Homem» (fig. 2) ilustra um entendimento da *Árvore de Porfírio*. Em Diderot (séc. XVIII), a dualidade animado/inanimado na natureza constitui uma contraposição decisiva: “a afirmação da unidade de matéria inanimada (cós mica e mineral) e da matéria viva”.³⁰ A hierarquia dos géneros pictóricos estabelece-se, então, de acordo com esta conceção filosófica.

“A natureza diversificou os seres entre aqueles que são frios e sem movimento, vida e pensamento, e aqueles que vivem, sentem e pensam. Esta linha foi traçada para toda a eternidade; seria suficiente para chamar pintores de género aqueles que imitam a natureza crua e morta, e pintores de história os imitadores da natureza viva e sensível, e a disputa foi estabelecida...”.³¹

A expressão utilizada por Diderot em meados do séc. XVIII para se referir ao trabalho de Jean Siméon Chardin (1699 - 1779) foi *cold presence of death* (traduzido do francês para o inglês por Skira).³² Esta consideração, a da pintura que representa “objetos familiares” ou “objetos vis” como “imitação da natureza crua

e morta” contribuiu para uma cunhagem definitiva do termo “punitivo” *nature morte*, que mais tarde se disseminou nos países a que já fizemos referência.

Apesar do sentido depreciativo e da carga negativa que geralmente se extrai da palavra «morta» vejamos se é possível colher outros sentidos na sua relação com «imóvel».

A tradução do francês «nature morte» para o português «natureza morta», parece referir-se a algo “que morreu ou que mataram” (Machado, José P. [coord.], 1981, vol. VII, p. 397). A morte, como limite ou término da vida, isto é, como fim do estado de atividade dos animais e das plantas, entende-se geralmente como subtração de propriedades aos seres vivos e não como qualidade intrínseca da existência dos objetos. Só metaforicamente se podem considerar os objetos inanimados como *naturezas mortas*, do mesmo modo que só metaforicamente podemos considerar animais mortos como *still lifes* (*vidas imóveis*). «Morta», surge-nos assim a partir de uma correspondência com a falta de qualquer movimento (interno ou externo) que caracteriza os seres vivos, em especial os animais, ou como analogia de um estado disfuncional e perda de sentido da existência. A imobilidade própria da incapacidade de desempenhar funções primárias é, portanto, condição essencial da morte das coisas.

O termo «natureza morta», qualquer que seja a língua em que se traduz, aponta outros sentidos se complementado com a história do género e da prática artística. O termo tanto se pode referir ao género pictórico (a sua categorização histórica), como à pintura (Imagem, Teoria e Prática de Atelier) como às próprias coisas representadas: as composições de objetos. O termo, na sua superficialidade, designa um fenómeno que atualmente ocorre transformado, num contexto que deixou de ser específico e normativo, pelo menos relativamente às origens. Obviamente, o significado da conjugação de palavras «natureza-morta» adquire um sentido próprio num dicionário de pintura.

A problemática associada à expressão *Natureza-Morta* e ao seu teor concetual parece tornar-se menos complexa se pensarmos no significado genérico que algumas destas palavras, ou derivadas das mesmas, tomam no contexto da prática artística. Como vimos, a palavra «natural» adquire o sentido de *modelo de observação*. Em português diz-se, desde Francisco D’Holanda (*Do tirar polo natural*, 1549), pintar e desenhar a partir do *natural*, o que significa: a partir de um modelo de observação. Neste caso, «natural» pode assumir-se como substantivo (embora elástico) que designa em princípio tudo o que provém da natureza, aqui entendida, sobretudo, como realidade física. *Tirar do natural* ou *pelo natural* quer dizer: construir uma representação com determinada correspondência com um modelo de observação; uma espécie de ‘transferência’ e tradução pictural ou gráfica de um conjunto de observações efetuadas sobre esse modelo.

A palavra «morta» aparece, pois, relativa à imobilidade [*still*] própria dos objectos inanimados, isto é, incluindo também animais que, aparentemente, já não desempenham funções vitais; torna-se difícil de afirmar o mesmo relativamente a muitas representações de plantas e flores (inclusive cultivadas em vasos) cuja aparência viva parece atrair insectos, que figuram frequentemente nessas representações.

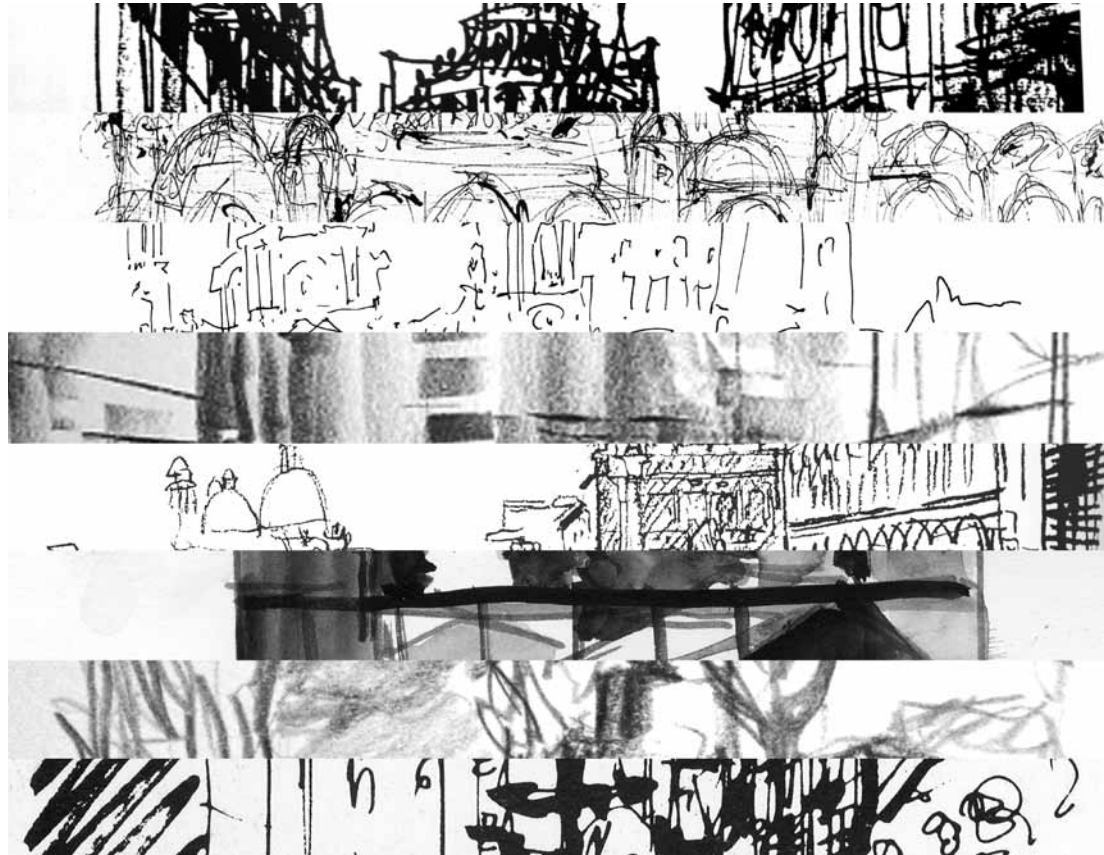
Pintar ou desenhar *do natural*, em inglês, expressa-se: «painting or drawing from life» isto é, a partir *da vida*. Supõe-se que a expressão abarca qualquer reali-

dade física externa susceptível de integrar uma relação direta com o pintor ou desenhador. Como vimos, no contexto da Pintura e do Desenho a palavra «life» também adquire o sentido de *modelo de observação*, com a particularidade de não arrastar consigo a carga psicológica e o imaginário próprio da palavra «morta».

NOTAS

- 1 MIEGROET in TURNER, Jane (ed), *The Dictionary of Arts*, (34 volumes) London, Grove, Macmillan Publishers Limited, 1996, (Vol. 29: 664)
- 2 SKIRA, Pierre, *Still Life: A History*; Rizzoli. New York, 1989, p. 17, [tradução do autor]
- 3 MIEGROET in TURNER, *Op.cit.*, vol. 29: 665.
- 4 *Ibidem*, vol. 29: 665.
- 5 BRYSON, Norman, *Looking at the Overlooked - Four Essays on Still Life Painting*, Londres, Reaktion, (1.ª ed. 1990), 2008.
- 6 "(...), as part of the ceremony of bringing the stranger (xenos) into the oikos or household." (...) BRYSON, *Op.cit.*, p.23). Tradução do autor.
- 7 "Ropography (...) is the depiction of those things which lack importance, the unassuming material base of life that importance constantly overlooks" *Ibidem*, p. 12.
- 8 MAILLARD, Robert (Dir.), *Dictionnaire Universel de la Peinture*, Paris, Le Robert, 1975. p. 97.
- 9 SANDER, Jochen, *The magic of things: Still Life Painting 1500-1800*; Frankfurt, Städel Museum, 2008, pp. 54-59.
- 10 CHERRY, Peter; LOUGHMAN, John; STEVENSON, Lesley, *A perspectiva das coisas: A Natureza Morta na Europa: 1ª Parte_séc. XVII e XVIII* (vol. 1), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 13.
- 11 *Ibidem*, pp. 46-49.
- 12 *Idem*, p. 48.
- 13 Cf. AA.VV., *Petit Larousse de la Peinture*, Paris, Larousse, 1979, p. 1267.
- 14 LOUGHMAN in CHERRY, P; LOUGHMAN, J; STEVENSON, L., *Op.cit.*, p. 47.
- 15 AA.VV., *Petit Larousse de la Peinture*, *Op.cit.*, p. 1267.
- 16 MAILLARD, R. (Dir.), *Op.cit.*, p. 96.
- 17 "«Coye» has the same root as quiet" SKIRA, P., *Op. cit.*, p. 37.
- 18 SCHNEIDER, Norbert, *Naturezas mortas: a pintura de naturezas mortas nos primórdios da Idade Moderna*, Köln, Taschen, 1999, p. 25.
- 19 LOUGHMAN in CHERRY, P; LOUGHMAN, J; STEVENSON, L., *Op.cit.*, p. 65, nota de fim de texto n.º 9.
- 20 MAILLARD, *Op. cit.*, p. 96.
- 21 AA.VV., *Op.cit.*, p. 1267.
- 22 CHERRY in TURNER (ed.), *Op.cit.*, vol. 1, p.209
- 23 "Baltazar Gomes Figueira (...) Famoso como pintor de bodegones (tal como então se apelidavam as naturezas mortas) (...)" SERRÃO, Vitor, *A pintura Maneirista e Protobarroca*, Lisboa, FUBU editores, 2009, p. 96.
- 24 "But the term of «nature morte», which concedes to death too much of the silence and anticipation of ordinary life, is not very well accepted today.", SKIRA, *Op.cit.*, p. 37.
- 25 *Ibidem*, p. 7 e p. 42 [tradução do autor]
- 26 Argumento desenvolvido em SKIRA, *idem*, p. 37 e p. 47.
- 27 LEGRAND, Gerard, *Dicionário de filosofia*, Lisboa, Edições 70, 1991, [1ª ed. (original francês) 1983], p. 277-278.
- 28 Ver *Ibidem*.
- 29 "Árvore de Porfírio: Diagrama que reúne os ensinamentos contidos num tratado de Porfírio, filósofo alexandrino (203-305), na ocorrência a subordinação dos conceitos segundo as categorias de Aristóteles. Tendo sido conservado pela tradição romana e medieval, foi abundantemente utilizado, com algumas variantes, pela maior parte dos Escolásticos. Assenta num sistema de divisões por negações (...) é um bom exemplo, embora indirecto, do método de Aristóteles enquanto oposto à diérese de Platão e na medida em que introduz uma distinção ilusória entre vivo e sensível, baseada na distinção entre vegetal e animal." LEGRAND, *Op. cit.*, p. 48-49.
- 30 LEGRAND, *Op.cit.*, p. 384.
- 31 DIDEROT, Denis, *Les Salons*, 1759, 1761, 1763, reimpresso em Paris, 1967, citado por SKIRA, *Op.cit.*, p. 39.
- 32 SKIRA, *Op.cit.*, p. 39.

O ESQUISSO E A MARCA GRÁFICA



Nas antigas definições acerca do termo *Esquisso*, as características da marca gráfica aparecem claramente evidenciadas. Através destas marcas pode reconhecer-se as qualidades de um mestre, a sua genialidade, o seu fogo criativo, a sua fecundidade. As marcas gráficas constituem no desenho o *interface* entre o observador e o desenhador, tendo sido pela crítica alvo de muitas atenções.

Encontrei-o junto à lareira, contemplando um portfolio repleto de folhas horrivelmente deformadas. Neles nada consegui ver além de rabiscos monstruosos formando figuras meio desenhadas, o que me pareceu um livro de feitiços de um mago, o qual você, por outro lado, denominou a 'arte mágica do desenho'. (...) Eu não conseguia conceber como estas linhas sem ligação, desenhadas de modo descuidado e acidental, estes poucos traços de caneta apressados e aleatoriamente registados no papel, produziavam uma impressão tão forte em si; como, de facto, lhe conseguiam transmitir as intenções de pessoas tão inteligentes, quando, no calor da composição expressavam os seus pensamentos.¹

A etimologia do termo sugere que o Esquisso resulte numa marca produzida segundo princípios de força da natureza: propulsão e gravidade. O *Schizzo* italiano estabelecia uma correspondência entre o jorrar ou o jactar de líquido e a ação do desenhador. Correspondência que não se relacionaria com a maneira como a marca era produzida, derramando tinta sobre o suporte, mas como se explicaria a ação mental do desenhador. Afinal derramar, salpicar, são atos descuidados que mais do que comunicar a ideia lançariam a confusão sobre ela

(facto também aproveitado por ilustres desenhadores). Esta associação vai desaparecendo, progressivamente, dos léxicos na medida em que as qualidades técnicas do desenhador lhe permitem controlar a aparência do descuidado ou controlar a intensidade do imprevisível. No entanto, o seu potencial perduraria através do conceito de *macchia*.

Transversalmente aos modos gráficos, as marcas possuem um conjunto de características relacionadas com o tipo de gesto que se realiza, ao qual se associa um instrumento de registo. Serão as marcas do esquisso tão diferentes das marcas de outros modos? Pelo seu aspeto formal enquanto unidade desagrupada talvez não. Porém, quando percecionadas em grupo as marcas revelam uma organização por determinação de um conjunto de forças ou tensões, designado por esquisso. Uma marca isolada tem sempre um grande protagonismo numa área de desenho vazia. Assim, na natureza económica de um esquisso, as raras marcas utilizadas com elevada parcimónia, adquirem um valor determinante para este desenho.

A natureza das marcas gráficas tem sido analisada com regularidade nas publicações de cariz pedagógico. Pode dizer-se que desenhar é o ato de efetuar marcas e que estas são elementos que se distinguem no suporte como produto de uma transformação do mesmo. Normalmente são transformações físicas operadas no corpo ou sobre ele. Durante a produção da marca, a ideia mais relevante aponta para a existência de um conteúdo diretivo que conduz o desenhador à substanciação da expressão através de um meio que produza uma marca. A marca produzida junta-se ao universo de entidades abstratamente similares que afetam de imediato a maneira como se observa a superfície outrora incólume. Um universo que, por via da intimidade, traduz uma relação entre o plano da sensibilidade e a sua exteriorização, entre a visualização mental e a sua correspondência material.

Mas que valor têm as marcas do esquisso? As marcas produzem-se de forma a corresponderem a uma 'imagem' formulada pela memória. No esquisso sobre um referente real o desenhador realiza uma tradução gráfica de acordo com uma conceção idealizada a partir do referente e da sua capacidade interna de produção de imagens. Nomeadamente, a partir da maneira como coordena as marcas para idealizar. Segundo esta ideia a intenção, o empenho e o conhecimento técnico, sobre o potencial de cada instrumento utilizado, são determinantes para o desenhador alcançar um sentido de valorização da imagem final ou da marca como expressão da sua vontade² através do ato espontâneo.

Pode observar-se um esquisso de diversas maneiras. Na mais comum, do ponto de vista do desenhador, o esquisso resultou numa proto-imagem. Ainda que seja um desenho 'terminado', que nele nada mais se faça, a intenção da sua produção é essencialmente de caráter transitório e operativo e a imagem alcançada é mais um passo na direção da ideia, do impulso que origina o ato. Neste desenho a possibilidade de se encontrar um fio condutor para o referente é elevada, porém o universo das marcas pode conduzir a uma indeterminação do objeto. O que quer dizer que as marcas que constituem o desenho ora se tornam um símbolo que identifica aquilo que se registou na experiência do desenhador de forma mais profunda, ou a matéria informe que liga essas memórias mais presentes. O discernimento da sua visão modela a matéria visível do desenho.

Do ponto de vista do observador, a imagem é um foco de experiências sensíveis potenciadas pela disposição e configuração das marcas no suporte. A correspondência à visão do desenhador, que por desconhecimento não fará parte do critério de juízo, não sendo determinante, desloca a atenção para o universo de fenómenos que podem ocorrer no espaço do suporte. Tal, evidencia o potencial estético da marca, o seu caráter sugestivo e, eventualmente, evocativo.

A marca do esquisso é simultaneamente simbólica com elevado valor comunicativo e abstrata com elevado valor expressivo. Aquilo que é supérfluo não tem razão de existência senão para a articulação entre os estímulos mais fortes. Enquanto algumas marcas tendem num sentido formador ou conclusivo, sensível à percepção da forma, outras tenderão para um modo difuso, errático sobre o qual o olhar não pousa. Porém, se a marca se pretende funcional, 'racional' no sentido económico do seu uso, deve pensar-se que todas as marcas que falham ao propósito da representação mais imediata e efetiva ultrapassam a amplitude do campo de força do esquisso. A dúvida, nesta visão mais ortodoxa, será conseguir que todas as marcas tenham essa utilidade, que a imagem possa ser observada como um todo e não como um somatório de partes.

A imagem de um esquisso é bastante diferente daquela que se obtém de um desenho de caráter detalhado porque a maneira como a marca é produzida é determinante para a comunicação do impulso, da atitude e para o resultado final. Algo traduzido pela possibilidade de contabilizar o número de marcas produzidas, isolar cada uma e entender os fenómenos que estiveram na sua origem. A marca é saliente, não se oculta, não se esbate e a sua existência é fundamental para a constituição da imagem. Então como explicar a importância desta marca se corresponde à ação de um traçado pouco minucioso, pouco preocupado com a descrição ou a representação das particularidades da forma?

A marca objeto

A marca do esquisso tal como as marcas de todos os desenhos compõe-se por pontos, linhas e manchas. No entanto, neste caso particular, cada elemento além da importância já atribuída corresponde à referência do objeto, das suas partes, de um conjunto de volumes e não como um elemento que, articulado com outros, produz a mancha de uma superfície ou um limite mais ou menos definido. Como exemplo, uma linha vertical pode corresponder a uma janela, a uma porta, a qualquer elemento que tenha uma orientação vertical e que possa ser identificado no espaço por uma linha vertical. É um facto que o valor morfológico do referente é muito relativo quando se efetua uma substituição com base em critérios de aparência. Ainda que na proximidade (quando os objetos se encontram próximos do desenhador) este tipo de correspondência seja mais difícil de aplicar; quando as formas se distribuem por planos mais afastados os critérios mais relevantes são de dimensão e posição relativa de cada marca.

Não é difícil perceber que no desenho de observação se procure uma correspondência entre o ambiente observado e o desenho que se realiza. Neste tipo de desenho as marcas, pontos linhas e manchas, têm uma relação com os elemen-

tos básicos do ambiente como as arestas, os cantos, as superfícies e os volumes³. Será certamente mais difícil entender o que efetivamente se realiza no esquisso quando por força da redução gráfica as arestas não estão completas, os cantos são sugeridos, as faces são indicadas através de uma textura sumária e os volumes se traduzem numa informação de massa sem caracterização tonal.

A experiência quotidiana adquirida pela vivência no ambiente permite obter informações relativas aos objetos que o constituem e construir um sistema lógico sobre a sua formação. Através de um sistema de invariantes economizam-se recursos na percepção das formas e do espaço.

Ao representar uma janela com um traço vertical o desenhador sabe que existem outros traços verticais no mesmo desenho e que podem entrar em conflito de entendimento; no entanto, uma janela terá uma dimensão diferente de uma porta, diferente da linha de separação entre dois edifícios. Ao entender que se trata de uma representação de um ambiente o conjunto de referências que permitem atribuir coerência às marcas observadas é evocado. Desta forma, entender a que tipo de forma se reporta a marca depende parcialmente da configuração da zona em que se encontra e do contexto das formas circundantes. O que permite que varias linhas verticais em contextos diferentes possam ser entendidas como relativas a diferentes objetos⁴. Uma abordagem tanto mais válida quanto mais superficiais forem os objetos a representar, diferindo na representação da proximidade onde a atenção à volumetria, à tridimensionalidade das formas, se torna mais importante.

Esta ideia sugere uma efetiva adaptação do sistema de relação quando se trata do reconhecimento de objetos em diferentes locais da imagem, em diferentes planos de profundidade. Para a realização de um esquisso em espaço urbano é fundamental estruturar o desenho recorrendo ao sistema da perspectiva pela sua capacidade de organizar a informação espacial de acordo com a percepção da profundidade. Os primeiros traços são representativos dos volumes gerais caracterizando-se pela extensão da linha e pela sua orientação no espaço bidimensional. O traçado corresponde a arestas dominantes ou à sensação de limite da forma distinguindo os conjuntos volumétricos pertinentes. As marcas são mais afirmativas nos planos mais próximos do observador tornando-se mais raras na profundidade, com uma certa correspondência a um efeito atmosférico.

As marcas seguintes correspondem a formas que pela sua proximidade ao desenhador são reconhecidos através da tridimensionalidade. Estas marcas são organizadas em zonas de proximidade e orientadas de acordo com a estrutura volumétrica previamente determinada. As formas desenhadas representam-se através de linhas que definem o perímetro do conjunto de volumes, o limite exterior de um conglomerado e algumas linhas que correspondem a arestas interiores ou contornos de oclusão. Considerando esta tipologia como relativa a um espaço peripessoal, propõe-se uma zona seguinte extrapessoal, onde as marcas sofrem uma transformação, onde o objeto é considerado pela sua bidimensionalidade como um elemento de superfície. Nesta sequência, as marcas tendem a não considerar a informação interna relativa ao conjunto dos volumes, variando na configuração de perímetro mais ou menos próxima da morfologia do objeto com tendência à redução a formas elementares por abstração.

Sucessivamente, a referência à estrutura volumétrica perde-se quando se avança para uma representação bidimensional do objeto, e por sua vez unidimensional. Na medida em que se dá esta 'degradação', as marcas deixam de ser orientadas e dispostas espacialmente por um sistema perspético, por uma construção tridimensional do espaço, para receberem uma matriz topológica que as classifica por proximidade, extensão, ligação, separação e grau de encerramento. Ou seja, na medida em que uma (1) marca assume a totalidade da representação do objeto o sistema de representação altera-se e com ele a maneira como se organizam as formas no espaço. Se na proximidade é quase imperativo reconhecer cada forma, num plano mais afastado elas constituem uma mancha com diversas intensidades onde a forma e o volume se esbatem.

A marca e a grafia do autor

Estabelecendo uma relação com a organização do espaço gráfico, anteriormente referida, a marca tende a revelar um conteúdo distinto segundo o processo de evolução da imagem. Entendendo-se a necessidade da organização das formas através de um sistema como a perspectiva, o desenhador configura a sua postura para representar as marcas com a precisão necessária para concorrer com esse modo. Ou seja, numa fase inicial o desenho relaciona-se com o conceito de dispor os objetos e as marcas que os traduzem em perspectiva. Como efeito imediato, as características da marca definem-se em função dessa determinação conceptual. Por muito rara que seja a existência de marcas elas traduzem um pensamento que se caracteriza pela necessidade de estruturar para o desenvolvimento da imagem, pelo sentido de clareza que orienta a produção seguinte. Graham Collier argumenta que este tipo de marcas com um pendor conceptual serve à atração da razão pela clareza, precisão e ordem, para determinar regras de controlo e deliberação⁵.

Esta primeira fase corresponde à necessidade de controlar a relação entre os objetos no campo visual e, também durante o início do registo, de organizar metodologicamente a produção de marcas para que se cumpram critérios como o da velocidade de execução. Por outro lado, na observação da imagem corresponde ao conjunto de marcas que, dada a sua coerência, estabelecem uma ligação empática mais fácil e imediata.

Tal pressupõe que possa haver conteúdo de outra natureza, relacionada com um conteúdo expressivo mais próximo da sensação e eventualmente do sentimento. Notando que os dois conteúdos não são antagónicos mas, pelo contrário, altamente combinatórios, remete-se o interesse da sua exploração para a caracterização dos objetos na profundidade, que por se encontrarem mais distantes parecem ter uma dimensão menor. Assim, tirando partido de uma ação gráfica mais livre a mancha de marcas correspondente a esses objetos é produzida com a sensação de um desenho a terminar (porque a sua descrição é secundária) e a necessidade de completar áreas do desenho de forma a atribuir referência espacial aos objetos. Estas marcas de natureza quase pictográfica realizam o compromisso entre a caligrafia e a ação livre descrevendo concentração

ou dispersão dos volumes, das texturas, a presença ou ausência de luz, numa relação de energia e sensação, de modelação da disposição do desenhador.

Haverá também uma relação entre o conteúdo da marca e o tipo de objeto representado; certamente a partir de um outro objeto a afetividade e a relação emocional sofrem transformações mesmo que eles se encontrem num mesmo ambiente. Porém, objetos planeados através de uma estrutura geométrica regulada serão representados com um conjunto de marcas que não pode fugir à sua organização prévia. Isto explica, em parte, a razão pela qual um edifício não é representado comumente com linhas gestuais curvilíneas a não ser que elas existam na sua configuração. Quando o objeto é um organismo vivo, a relação do registo muda e as variáveis são grandes na alteração da direção ou na tensão da linha.

Assim, a representação dos edifícios de cujas partes se consiga ter uma percepção clara, procura um conjunto de marcas estruturais, normalmente linhas com qualidades constantes ao nível do toque, do movimento do braço e da mão, que permitam mostrar a forma com definição e exatidão, afastando a ambiguidade. São linhas firmes que demonstram qualidades de rigor na definição das arestas, dos limites, da fronteira entre a forma e o fundo. No entanto, mais adiante, ver-se-á que é possível manter um carácter afirmativo sem ser obrigatoriamente de pendor mecânico. Com efeito os gestos mais livres, relativos aos organismos vivos podem absorver todo o tipo de marca cuja correspondência direta com o objeto arquitetónico possa ser colocado em dúvida. No sentido de manter a coerência no registo, as marcas de carácter mais 'expressivo' resultam também de uma intencionalidade objetiva, de correspondência com o estímulo observado.

Se esta ideia parece ser redutora do potencial do gesto para descrever determinado tipo de volumes ou formas, o conhecimento da técnica de utilização dos materiais pode trazer uma grande capacidade de modelação destes pressupostos. De outra maneira, é possível considerar que a natureza dos objetos pode estar sujeita a uma intenção gráfica que subverte esta relação de qualidade gráfica sem perder a capacidade para dotar a imagem de entendimento e sentimento.

A marca comunicante

O valor da marca para o Esquisso torna-a parte de um conjunto organizado que transmite o carácter físico e estético de um ambiente. Não é intenção deste texto afirmar que as marcas constituem uma linguagem e não se pretende aqui formar qualquer código que sirva a múltiplas representações. No entanto, é necessário considerar que o desenho rápido, de observação, tem um carácter mnemónico forte relativamente ao ambiente observado. A partir de um registo simplificado a memória pode com maior facilidade recordar uma experiência passada. A partir de um conjunto de marcas numa folha, de anotações sobre as observações, é possível associar um conjunto de imagens armazenadas em parte incerta. O ato de analisar, de examinar, abstrair e reestruturar, dota o desenhador de um conhecimento profundo dos objetos, combinado em vários sistemas

de representação. Em certa medida, estas anotações são atalhos, são uma 'escrita' rápida, uma taquigrafia. Como referido no início do texto, as marcas representam um conjunto de sinais indicadores da presença de formas cuja morfologia será sempre mais complexa do que a apresentada no desenho.

Sobre os sinais Adrian Frutiger referiu: «*Como diferença dos outros signos cabe ao sinal uma função menos passiva enquanto comunicação e informação, pois o seu objeto tem o sentido de uma indicação, uma ordem, advertência, proibição ou instrução, não tanto de carácter comunicativo mas convocador de uma reação imediata por parte do observador*»⁶.

O tratamento esquemático das formas observadas conduz à produção de uma entidade gráfica cujo valor comunicativo está dependente da sua posição, orientação, escala e contexto de inserção. Estes sinais/marcas sintetizam as ações que decorreram entre a intenção e a relação física com o material e o suporte, como o toque e a direção imposta pelo movimento. Portanto, o valor do sinal embora subjetivo, não é algo que possa ser utilizado arbitrariamente fora da experiência perceptiva do lugar, ele precisa de ser comparado com o seu contexto de forma a poder certificar-se como sinal. A capacidade evocativa de uma marca não é automática e requer o envolvimento ativo do observador conforme refere A. Frutiger. Assim, como o desenhador tem o poder transformador do sinal perante a confrontação de novas experiências com esquemas desenvolvidos anteriormente, o observador será dotado de uma capacidade semelhante.

Se a marca no esquisso desde cedo comunicou o espiritual na vertente criativa do artista, não o terá feito através de um encadeamento de formas com uma leitura linear mas através da expressão do ritmo e da intensidade com que os estímulos surgem no ambiente ou na mente do desenhador. Esta relação entre o ritmo e a intensidade estrutura a cadência da percepção da imagem e permite ao desenhador uma utilização hábil do universo de sinais. De certa maneira, os ambientes estão repletos de objetos que se repetem e que, como se viu anteriormente, não carecem de sinais complexos para serem identificados.

O facto de as marcas corresponderem à localização dos objetos, mantendo o seu ritmo visual e a intensidade do valor luminoso, possibilita a 'leitura' do desenho. Por isso, tal ainda que o desenho figure com um aspeto interrompido, inacabado, com as formas assinaladas com simplicidade, o desejo de completar a ação assume a substituição da marca pelo seu conteúdo semântico.

Por outro lado, o jogo com a orientação dos sinais, pode amplificar a experiência narrativa do lugar. Apesar de obedecer a uma lógica de perspetiva, o trabalho com a posição, a orientação e a escala dos sinais permite aumentar a representação das experiências criando camadas de informação bastante sugestivas e orientadoras do sentido que veiculam. Numa imagem marcada pela articulação entre sistemas de representação, entre perspetiva, projeções e a possibilidade da experiência topológica, o universo das marcas pode tirar partido desta complexidade para potenciar a expressão do Esquisso.

NOTAS

- 1 LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste de, "Letter to M. de Bachaumont on taste in the Arts and Letters", Em HARRISON, WOOD & GAIGER (eds.), *Art in Theory 1648-1815*, Londres, Blackwell Publishing, 2000. Tradução do autor.
- 2 "For a drawing's basic ingredients are strokes or marks which have a symbolic relationship with experience, not a direct, overall similarity with anything real. ". RAWSON, Philip, *Drawing*, (2ª ed.), Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 1.
- 3 John Willats, sobre o sistema de denotação utilizado na representação, refere quatro entidades que devem ser tomadas em conta: «*The Picture as a physical object is made up of marks (dots, lines, or áreas), and the marks represent picture primitives. Picture primitives denote corresponding scene primitives, such as edges or corners, or faces, or whole volumes. Finally, combinations of these scene primitives can represent objects*», WILLATS, John, *Art and Representation*, Princeton University Press, 1997, p. 94.
- 4 «*Local analysis suggests that certain shapes can be interpreted as representing certain objects, but a particular shape can usually be interpreted in more than one way*», Willats fazendo referência ao trabalho de A. Gusman. WILLATS, J., *idem*.
- 5 "This graphic style serves the rational intellect's love of clarity, precision, and order, for control and deliberation rule here." COLLIER, Graham, *Form, space and Vision*, (4ª ed.), New Jersey, Prentice-Hall, 1985, p. 24.
- 6 «*A diferencia de los outros signos cabe a la señal una función menos pasiva en cuanto a comunicación e información, pues su objeto tiene el sentido de una indicación, una orden, advertencia, prohibición o instrucción, no tanto de carácter comunicativo sino convocador más bien de una reacción inmediata por parte del observador*», FRUTIGER, Adrian, *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*, Barcelona, GG, 1995, p. 270.

PAULO LUÍS ALMEIDA

DESENHO PROTOCOLAR. INSCREVENDO A AÇÃO, A PARTIR DE GÜNTER BRUS

“—Do you see the act of drawing as a performance?”

“—Oh, what a funny question. I think performance is when other people are looking, I guess, so no. It's rehearsing by myself. It's creating the material by myself.”

Trisha Brown, Hendel Teicher: entrevista

“You can draw anything - it's just a drawing”

Günter Brus

1. Introdução

Este texto constitui uma aproximação, necessariamente parcial, aos desenhos que se assumem como protocolos. Protocolo, para além da sua aceção social e computacional, é uma expressão que ativa um espaço paradoxal e heterogéneo na relação que o desenho estabelece com um contexto performativo. O nome refere-se indistintamente às instruções visuais que formalizam a ligação entre o artista e o executante¹; aos modelos de uma ação²; ao desenho como catalisador de possibilidades³; como estratégia psicológica na manipulação de comportamentos⁴; mas também às descrições do processo de resolução criativa de um problema⁵.

Nas suas diversas formas, o aparecimento espontâneo do nome, frequentemente diluído em textos avulsos, transporta para o desenho o sentido comum do registo de um ato público, mas também o conjunto de indicações que prece-

dem e ativam esse ato: este caráter proto-performativo é manifesto na sua própria etimologia, como primeira folha colada num documento (*prôtos*=primeiro + *kollea*=cola).

‘Protocolo’ é pois o nome que qualifica este espaço do desenho, que antecipa, instiga ou orienta uma ação performativa, e que frequentemente se confunde com ela nas suas razões de atuar.

Ao pretendermos explorar a fundo esta dinâmica protocolar, queremos focar as estratégias pelas quais o desenho inscreve a ação, como imagem e como ato, num espaço virtual, mas também como constrói o elemento impressivo capaz de ativar uma resposta que já não é contemplativa, mas acional.

A aproximação a um espaço tão heterogêneo não pode ser feita senão de forma casuística, construída ou adaptada à singularidade de cada objeto. Também por isso, esta abordagem inicia-se num grupo concreto de desenhos de Günter Brus, tomados como partituras de ações nunca realizadas, inseparáveis da prática performativa que as molda e que é por elas moldada.

2. Tornar os verbos visíveis

Em meados da década de sessenta, Günter Brus (Áustria, 1938) realizou vários desenhos na esfera de uma prática performativa centrada na análise do corpo e obsessão pelos seus limites. O caráter subversivo das ações e a radicalização da sua relação com o público levaram-no ao exílio forçado e, gradualmente, a substituir a experiência direta da ação pela sua representação em imagens-poema.

Aktionsskizze (esboço de ação), *Ablauf einer Aktion* (decorso de uma ação), *Partitur* (partitura) e *Aktionsskizzenheft* (caderno de ação) são os nomes que designam, no desenho de Brus, o lugar da inscrição de uma *performance* virtual. Ativam um espaço, que designaremos de protocolar, onde a relação entre intenção de agir e resultados da ação é formalizada enquanto imagem e ato de desenho.

Embora próximos na sua designação, estes nomes revelam intencionalidades e matizes distintos na correspondência que estabelecem com o ato performativo: oscilam entre a condição de programa, a de documento de ações não realizadas, e a de veículo de ações substitutas que o corpo não quer ou não pode executar sobre si próprio, redirecionando-as para o papel.

Escavar a superfície desta relação protocolar entre o desenho e processos performativos na arte contemporânea é confrontar-nos com um espaço que se manteve discreto sob a espetacularidade da encenação mediática com que a fotografia e o vídeo constroem a experiência da *performance*.

Esta discrição é sintomática da sua própria condição instrumental, «*tão intrínseca à obra concluída como o martelo do escultor ou o cavalete do pintor*» (Goodman, 1976, p. 127), o que torna os desenhos da *performance* dispensáveis após a execução. Mas também o é da dificuldade em fixar a ação do corpo, nos seus movimentos, impulsos e transições, num sistema combinatório que a apreenda pelos seus critérios qualitativos, em vez de medições quantitativas, ao mesmo tempo que a inscreve no espaço e na duração de um acontecimento que ainda não teve lugar.

Do mesmo modo que as notações coreográficas emergentes na segunda metade do século xx, com os quais partilham preocupações óbvias (Louppe, 1994), também os desenhos usados para ensaiar, ativar, controlar ou, de qualquer outro modo, representar estes processos performativos, não podem ser desligados das estratégias singulares com que cada artista prepara o corpo para uma atividade gestual, visualizando as variantes da sua encenação.

Como lugares de uma autografia — de onde é possível reconstituir, pela reciprocidade entre gesto e imagem mental, as razões mais íntimas da ação — estes desenhos constituem-se como idioleto, inventado em circuito fechado entre o corpo, o espaço imaginado e os objetos da *performance*, ininteligível fora do quadro de referências do próprio autor.

Mas a urgência em transcrever a representação interna que o artista tem da ação enquanto a realiza, para a visão externa e intermitente da lente fotográfica, impõe ao desenho outra direção, dialógica e colaborativa. Esta direção situa frequentemente o desenho da *performance* noutra contexto de receção, habitualmente dominado por sistemas anónimos de instrução como o pictograma e o *storyboard*, e protocolos de representação como o mapa e o diagrama, numa amálgama de convenções representativas que o desenhador não inventa, mas habita pelo seu valor de uso, como estratégia para «*tornar os verbos visíveis*» (Tufte, 1997, p. 55).

O impulso que origina este desenho ocorre como uma aproximação imaginária à hipótese prévia de um acontecimento. Sabe-se que a percepção de um acontecimento depende não só do momento presente, mas da forma como o comparamos com a recordação do que o antecedeu, e para onde suspeitamos que ele se dirige (Birringer, 2008, p. 19). Em ações com elevado grau de complexidade, como são as análises corporais de Günter Brus a que estes desenhos se referem, tais memórias e expectativas nunca estão fixas. Definem-se pelo reajustamento constante das nossas percepções e conhecimentos.

Os desenhos protocolares refletem, assim, uma quase impossibilidade: explicar o modo em que, durante o processo de criação de uma sequência temporal, um coreógrafo, encenador, realizador ou *performer* concebe a imagem global da sua obra, ao mesmo tempo que estabelece a ação detalhada dos diferentes acontecimentos; não é por isso possível perceber o processo performativo na sua globalidade, se ele não estiver disponível como uma imagem sinóptica. Isto é assim «*ainda que o meio seja auditivo e a estrutura que se observa não seja uma imagem imóvel, mas uma sucessão de ações que decorrem no tempo*» (Arnheim, 1992, p. 37).

Ao mesmo tempo, estes desenhos comportam na sua génese um elemento impressivo pelo qual o autor se compromete, ou instiga outros, a agir de certa maneira, orientando ou desorientando o desenrolar do acontecimento.

Os desenhos generativos da *performance* veem, por isso, acompanhados da promessa implícita de nos fazer ver, no decorso de uma ação, o que é sucessivo como simultâneo, o que é contingente como necessário, o que é inconsistente como lógico, na tentativa de inscreverem o tecido sensível do movimento na matéria visível e estável do traço.

Ora esta promessa tem quase sempre um sentido único: utiliza o desenho como documento para reconstituir a ação, transformando-o numa espora da

memória (Phelan, 1996); reconhece que o poder sedutor destes desenhos, transformados em documentos, está em parte no facto deles próprios solicitarem uma visão que sempre chega tarde de mais aos acontecimentos (Blocker, 2004, p. xi); uma visão para a qual a ação prevista é já um facto consumado. Olha-se como se a superfície do desenho não fosse opaca, ela própria um espaço performativo sem audiência onde não se pensa para atuar, pensa-se com ações.

Mas se o desenho pode ser o modelo clarificador da ação em contextos performativos, podemos considerar o sentido contrário? Pode o ato performativo clarificar as motivações e as estratégias do desenho, estabelecendo com ele uma relação, ainda que imaginária, de estímulo-resposta?

3. O modelo da ação

O percurso de Günter Brus é particularmente revelador do recurso ao desenho como um protocolo instrutório, onde se estabelece o nexo das sequências espaciais do movimento do corpo. Embora admita, nas suas configurações, múltiplas variantes desse movimento, entende frequentemente a ação como a expressão de um programa que se confunde com o que o próprio desenho enuncia. Num comentário feito a propósito da aquisição de *Ablauf einer Aktion* pela *Tate Modern*, o autor refere que «os desenhos eram sempre feitos antes das ações, outros desenhos não. Contudo, havia frequentemente fugas ao conceito original feitas durante a ação propriamente dita» (Tate, 1988, p. 497-9).

Esta arte da fuga, como qualquer ato performativo, supõe sempre a consciência de uma duplicação (Carlson, 2004, p. 5), através da qual a experiência efetiva da ação é mentalmente comparada com a recordação ou idealização do modelo original dessa mesma ação. Ao mesmo tempo, desenvolve-se como um desvio do movimento idealizado pelo desenho (que se constitui como memória externa), numa fricção produtiva entre a representação prévia e provisória da ação a realizar, e as solicitações que emergem das circunstâncias do próprio acontecimento.

Mas é sobretudo na frustração produzida pela inadequação entre a representação interna da ação, formulada como imagem mental enquanto a ação se faz, e o que se percebe na evidência notarial dos documentos que dela resultam, que a lógica protocolar do desenho de Günter Brus se configura. Como processo gráfico, a génese dos desenhos protocolares é inseparável da insatisfação⁶ pelo modo como a documentação fotográfica e filmica da sua primeira ação de «Auto-Pintura» (*Selbstbemalung*), denominada *Ana* (1964), é conduzida — a interferência da câmara fotográfica de Siegfried Klein, mais do que documentar o acontecimento, integra-o como um coparticipante do real, mudando a distância e o ponto de vista a partir do qual foi pensado; desfocando constantemente o corpo, incapaz de acompanhar a progressão da sequência espacial do movimento (Faber, 2005, p. 9).

Ora se estas marcas podem ser hoje vistas como metáforas visuais da lacónica afirmação de que «as ações devem ser documentadas como um acidente rodoviário, como um evento sensacional» (Nitsch, 1979), são também a causa da dependência da representação da *performance* à representação do desenho: o lápis providen-

cia o que a grande angular não consegue — o acesso coreográfico à consciência do próprio corpo enquanto age, mas como se fosse visto pelo olhar de outro.

Enquanto algumas notações coreográficas exploram o nexo entre ações a partir de padrões de elementos aleatórios — Merce Cunningham via nas imperfeições da folha os traços de um desenho imanente, prévio à intervenção humana — os desenhos protocolares de Brus refletem um forte impulso compositivo, que se sobrepõe à percepção háptica do próprio movimento. São a expressão de uma retórica da pose onde o decurso da ação é conceptualmente fixado como *tableaux vivants*, antecipando ou desenvolvendo a intenção cénica da fotografia. De facto, o próprio espaço performativo de Günter Brus está fortemente vinculado à metáfora da janela, ela própria fundadora do espaço cúbico teatral, que converte a *performance* numa representação quase pictórica e, por extensão, o desenho numa representação quase cénica. Se as primeiras ações de Günter Brus se configuram, pois, como a ampliação de uma atitude pictórica ao espaço, o seu desenho supõe um movimento inverso: o da concentração de uma atitude performativa na superfície da imagem. Desenhar torna-se uma espécie de resistência à tendência em transformar a ação num espetáculo documental.

Que interferências ocorrem, então, entre o processo do desenho e a ação imaginada? Que estratégias definem o sentido protocolar deste desenho?

Considere-se, como campo onde estas questões emergem, dois desenhos: *Ablauf einer Aktion* e *Aktionsskizze*. Praticamente contemporâneos um do outro, ambos descrevem ações que, por razões distintas, nunca existiram fora da sua condição de partitura. São, na verdadeira aceção da palavra, atos em reserva, anotações de gestos, movimentos, objetos, sonoridades, espaços, aproximações a uma retórica da pose que se ensaia na sua condição de esboço, como possibilidade adiada. Este estado de partitura contém por si só e em suspenso toda a poética do ato performativo (Louppe, 2012, p. 361). Fora do seu caráter puramente instrumental, designa a obra sem a executar: inscreve o gesto na esfera da ação, mas distingue claramente, na aceção de Agamben (1993, p. 141), o atuar (*agere*) do fazer (*facere*). O desenho protocolar de Brus faz (*fit*) a ação, mas não atua (*agitur*).

4. Caso 1: *Ablauf Einer Aktion*, 1966.

Em 1966, Brus começa a planear uma ação baseada numa «estrutura singular marcadamente musical» (Tate, 1988). De forma minuciosa, o *Decurso de Uma Ação* é concebido como partitura coreográfica em 17 desenhos. Recorrendo à palavra, à notação e à imagem, a partitura situa o corpo no chão e ligado pelos tornozelos ao canto de uma sala, descreve os vários movimentos pendulares entre uma parede e outra, as distensões e contrações da figura, enquanto estabelece as relações combinatórias com os diversos sons e adereços que, de forma inconsistente, organizam a ação em uns precisos 56 minutos⁷. Originalmente planeada para a *Galerie Nachst St. Stephan* em Viena, a ação seria cancelada momentos antes pelo seu diretor com o argumento de ser «demasiado monolí-

tica». Em contraste com outras ações, nenhuma fotografia por isso existe. *Ablauf einer Aktion* é, na verdade, a partitura de uma ação nunca executada, uma *performance* ficcionada enquanto desenho.

Como cria o desenho a ficção desta *performance*?

Tem sido proposto (Kosslyn *et al*, 2006, p. 4) que a construção das imagens mentais decorre frequentemente de uma exploração entre representações discursivas ou proposicionais, e imagens pictóricas ou analógicas. O termo impõe por si mesmo algumas considerações prévias. Uma imagem mental ocorre quando a representação de um tipo, gerada durante as fases iniciais da percepção, é ativada, mas sem a presença efetiva de um estímulo. Estas representações conservam as propriedades perceptíveis do estímulo, e em última instância originam a experiência subjetiva da representação. Esta formulação, como defende Stephen Kosslyn, não limita a imagem mental à modalidade visual. Admite a experiência paralela, por vezes sobreposta, de imagens mentais auditivas, tácteis, cinéticas, entre outras (Kosslyn, 2006, pp. 3-4). Por outro lado, quando a mente se compromete com uma ideia que se expressa graficamente, ativa sempre um jogo de representações onde *mapas* e *espelhos* interagem em diferentes graus (Gombrich, 1986, p. 139). Será então neste jogo exploratório que *Ablauf einer Aktion* protocoliza o nexa entre corpo e ação.

A hipótese deste protocolo pode então ser enunciada em duas instâncias: como *diagrama-movimento*, onde o imaginário da ação é construído de forma ideográfica, embora não necessariamente abstrata, em que imagens cinéticas e sensações somáticas se condensam; e como *figura*, onde o imaginário da ação é essencialmente pictórico, analógico e cénico.

Esta distinção é, obviamente, uma ficção operativa, uma vez que a formulação mental da ação, quando mediada pelo desenho, integra indistintamente informação pictórica e informação proposicional, mapas e espelhos; e é impossível, na prática, separar o imaginário pictórico (analógico) do imaginário discursivo e proposicional (arbitrário), que é muitas vezes a base do diagrama, mas também da figura (Goldschmidt, 1991, p. 131), mesmo quando a partitura é eminentemente pictórica.

Mas a distinção tem a vantagem de posicionar o pensamento que origina a ação, enquanto ato de desenho, numa interação constante entre duas modalidades conceptuais. Seguindo Gabriela Goldschmidt, podemos designá-las de *vendo-como* e *vendo-que* (*seeing as/seeing that*).

Para Goldschmidt, num texto seminal sobre o uso dialógico do desenho, o desenhador *vê-como* quando recorre a uma argumentação figural ou *gestáltica* enquanto desenha; e *vê-que* quando avança com argumentos não figurais relativos ao objeto que concebe/percebe (1991, p. 132). As discrepâncias que ocorrem entre estas duas formas de pensar com o desenho são o impulso que modela conceptualmente a ação no desenho; são, provavelmente, o que também explica que as representações indicando a posição do corpo no espaço não coincidam com o guião escrito nas duas primeiras folhas da partitura (Tate, 1988).

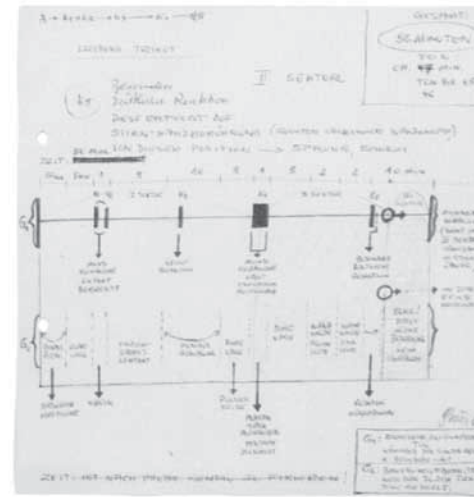


Fig. 1

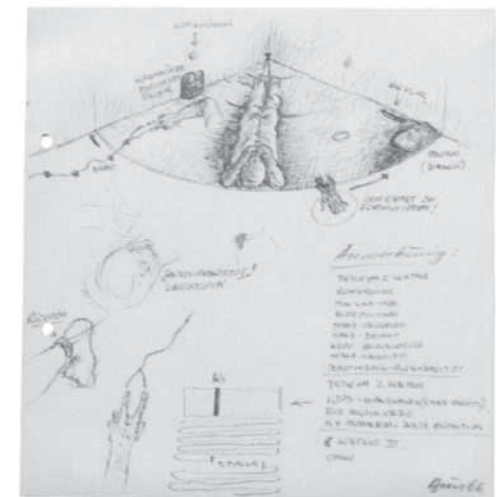


Fig. 2

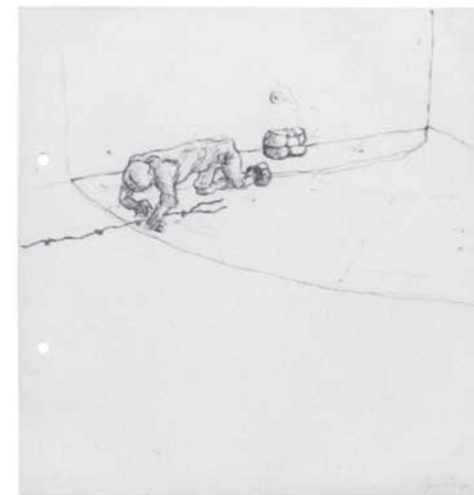


Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1-4. Günter Brus, *Ablauf einer Aktion* (4 de 17 folhas), 1966. Esferográfica sobre papel, 200 x 210 mm (cada)

Diagramar o esforço

O que *Ablauf einer Aktion* figura é o que nunca seria observável no campo do visível: o *diagrama do movimento*. Este diagrama surge associado a uma necessidade muito particular de inscrever o corpo no espaço, através da trajetória de um movimento. Basta pensarmos nas notações dos coreógrafos, nos protocolos singulares concebidos em contexto colaborativo, como o ciclo RSVP de Lawrence Halprin (1969) ou, noutro contexto, o sistema das transcrições de Bernard Tschumi. Mais do que uma abstração explicativa, uma estrutura ou cartografia de um território existente ou já imaginado, o diagrama reclama no desenho protocolar um estado de instabilidade, de fluxo, do traço como a aparência de uma desapareição, que permite visualizar o movimento como um primeiro perceto, distinto, embora acoplado a um corpo.

Nesse sentido, um diagrama entende-se como tempo verbal de um verbo — diagramar — e atua como uma superfície onde a memória daquilo que ainda não existe se inscreve no espaço. Não sendo a forma do movimento, que é por definição informe, o diagrama-movimento posiciona-se no desenho como refração da ideia de forma: como *informação*, *transformação* e *performance* (Somol, 1999, p. 8). É um dispositivo de representação, pelo qual a mente procura revelar estruturas latentes de organização; mas é sobretudo um dispositivo generativo e performativo, que atua como condição intermédia entre a interioridade e a anterioridade (Eisenman, 1999, p. 28) da ação performativa, dissolvendo as distinções ontológicas entre o corpo, o movimento e o espaço de atuação. É pois o lugar de mediação onde, na expressão de Paul Virilio, a geografia se encontra com a coreografia (1994, p. 36).

Ablauf einer Aktion recorre a um processo semelhante. O diagrama-movimento surge como a formação de um espaço transcendental onde o movimento ocorre, que na notação coreográfica se chamaria *zona* (Gil, 2001) ou *cinesfera* (Laban), e que é geralmente percebido como um espaço topológico e mutável, gerado pelo conjunto dos movimentos que nos ligam ao mundo, limitados à localização imediata do corpo. Em Trisha Brown, por exemplo, esse diagrama assume a forma de um cuboide, em cujos vértices se dispõem as notações que protocolizam a ordem do movimento no solo *Locus*, de 1975; para Rudolf von Laban, esse espaço, consubstancial ao corpo, surge como um icosaedro invisível, onde se revelam e ativam, nas suas vinte faces triangulares, os movimentos possíveis. Pese embora esta aparência geométrica (há uma inclinação para a geometria quando se projeta), o diagrama-movimento responde mais a um sentir cinestésico e deslizante entre o corpo e o espaço, do que a uma visão euclidiana que reduz o movimento à estabilidade de uma forma. Estas formas espaciais, quando desenhadas, emanam de *esquemas-imagéticos* (Johnson, 1987). Esquemas-imagéticos são padrões incorporados, formulados a partir das experiências sensoriais e perceptivas do corpo quando interage com e se move no mundo, e manifestas como metáforas espaciais que organizam o pensamento e a ação: contentor-conteúdo; centro-periferia; interior-exterior, superior-inferior, entre outras. São por isso formas paradoxais, como sugere José Gil: concebem-se como movimentos do corpo visto do interior. São formas que incham, esvaziam-se e desgastam-se.

Em *Decurso da Ação*, a consciência dessa *zona* é ativada como um diagrama no chão (como o fazem com frequência os coreógrafos), com a aparência pendular de um quarto de círculo, que se prolonga pelo espaço na medida imposta pelo corpo do artista, mais a extensão da correia que o fixa à parede. Apenas o braço pode deslizar para lá desta *zona* desenhada de contenção, o que Brus planeou fazer «*nunca, uma vez ou frequentemente*», abrindo à possibilidade de fuga ao modelo original da ação. A conceção desta *zona* como diagrama incorporado, revela a complexidade deste dispositivo no desenho protocolar: concebe-o como um processo que amplia, mas também constrange e limita, o movimento pensado. Participa do próprio jogo da *performance* de submissão voluntária sobre o qual a obra de Brus se constrói. O corpo atuante deixa então de estar limitado pelos seus *habitus* e aptidões anatómicas (Gil, 2001, p. 167), para se inscrever num novo espaço onde o movimento se molda, e que é por ele moldado, como um dispositivo disciplinar que se expressa na linha desenhada. Como recurso gráfico, uma linha é sempre percebida como a experiência direta de um movimento, mas também como proibição: parafraseando Richard Serra, desenhar uma linha é fazer um corte. O diagrama-movimento não é, no entanto, o conjunto de traços pendulares que, no desenho de Brus, sugerem trajetórias inscritas no chão, percebidas por um olhar mais literal como marcações num palco. Não que o corpo não as possa seguir como linhas projetadas de uma instrução, ou sujeitar-se sem questionar aos espaços delimitados pela sua inscrição imaginária no papel. Mas a sua função é outra, que Eisenman identificou na sua estimulante reivindicação da performatividade do diagrama:

«[Os] traços sugerem relações potenciais, que tanto podem gerar como emergir de figuras prévias reprimidas e desarticuladas. Mas os traços em si mesmo não são generativos (...). É necessário um mecanismo diagramático que permita a preservação e suspensão, e que possa simultaneamente abrir a repressão à possibilidade de gerar figuras (...) alternativas, contidas nestes traços».

Há pois um momento, nos desenhos de *Ablauf einer Aktion*, onde o diagrama se transforma em *figura*. Como recorda Gombrich (1982, p. 139), a propensão do diagrama em combinar-se com outras instâncias pictóricas emana da necessidade de mostrar as coisas em relações temporais e semânticas, em vez de apenas espaciais. É pois enquanto figura que o diagrama corporiza o movimento como esforço de um corpo movendo-se num espaço gravitacional.

No vocabulário cénico onde o desenho de Günter Brus se filia, o termo ‘figura’ descreve simultaneamente uma aparência e um comportamento, sem especificar as características que a individualizam como personagem (a palavra alemã *figur* significa indistintamente silhueta, perfil e personagem). É uma representação vaga, percebida como uma massa homogénea e imprecisa, que adquire o seu significado pelo lugar que ocupa entre os outros protagonistas, como «a forma de uma função trágica» (Pravis, 1998, p. 150). No desenho de Brus, a *figura* é um tipo, que convoca a memória específica da análise do corpo como um assunto proibido e apetecido, e onde a economia linear do desenho parece ser o traço de uma ação performativa a realizar, numa filiação ao modernismo austríaco de Egon Schiele a Gustav Klimt.

Mas a *figura* é também uma função do desenho protocolar — um *actante* — que ativa e incorpora o movimento, não apenas na sua condição motora, mas como intenção de agir (mesmo quando, e sobretudo, a *performance* se baseia numa sequência de ações inconsistentes, sem uma relação lógica ou de sentido, como é o caso)⁸.

Assistimos então, em *Ablauf einer Aktion*, à reemergência de um modelo de representação onde a ação se enuncia de forma retórica. Este modelo é semelhante aos esquemas setecentistas de Kellom Tomlinson, que descrevem o movimento subordinando o diagrama coreográfico, o texto e a pauta musical, à imagem-espelho do corpo do *performer*⁹. Contudo, se no espírito barroco e cortesão de Tomlinson, a figura era uma estratégia para introduzir a expressão do olhar como movimento dançado — algo que as notações diagramáticas deixavam de fora — ela parece ser, na partitura performativa de Brus, uma forma de qualificar a ação como *esforço*.

Adaptando o termo da análise do movimento de Rudolf von Laban, a modelação do esforço (*effort-shape*) surge como uma estratégia conceptual para considerar as causas e os efeitos poéticos do movimento, e não apenas a sua disposição espacial. Em qualquer atividade da vida, Laban via o corpo, e por extensão a sua representação enquanto desenho, como uma espécie de partitura orgânica cujo princípio ordenador é o deslocamento do peso (queda vs. balanço). Os outros fatores seriam o fluxo (controlo vs. desprendimento), o espaço e o tempo¹⁰.

A figura de *Ablauf einer Aktion*, na sua representação transparente à maneira de Tomlinson, é também a instância que inscreve o corpo do artista no espaço, mediante variações dos dois movimentos fundamentais associados ao peso: a queda e o balanço (Louppe, 2012, p. 105). Erguer, rastejar, bater (com a cabeça), oscilar, esbarrar, repousar, apunhalar (um pacote): nesta litania de verbos, descrita no guião introdutório da partitura (cf. Tate, 1988), o movimento deixa de ser um ato para se assumir como gesto.

Ao mobilizar uma argumentação figural para conferir um sentido a estes movimentos, ao invés de uma notação puramente descritiva como um *mapa* ou um texto, o desenho protocolar ativa um espaço de informação partilhada entre percepção e ação. A hipótese deste espaço partilhado tem sido proposta desde várias disciplinas (Blakemor e Frith, 2005; Hurley, 2006), e pode resumir-se à seguinte ideia: observar, imaginar, projetar ou de qualquer outro meio representar uma ação, excita em certo grau os mesmos programas motores utilizados para executar essa mesma ação (Blakemor e Frith, 2005, p. 261).

Este espaço partilhado está na base dos processos de imitação comportamental, da antecipação das ações, mas também da capacidade em perceber os motivos do movimento, pelo que seriam as nossas motivações se estivéssemos na mesma situação. Sabe-se que esta *indução involuntária* (Hurley, 2006, p. 212), relacionada com a atividade dos neurónios-espelho no cérebro humano, ocorre não apenas quando observamos diretamente uma ação, mas também quando a imaginamos a partir de uma representação pictórica¹¹.

Pode ser esta a base fisiológica do jogo imagético, que o desenho da *performance* ativa na dialética do «*vendo-como*» e «*vendo-que*» (Goldschmidt, 1991)? Em qualquer caso, é neste jogo que o desenho protocolar se constitui como um

espaço de ensaio prévio — o lugar do esboço — onde o corpo pode testar os seus limites sem arriscar uma realização definitiva; sem que isso suponha um compromisso ou implique consequências.

5. Caso 2: *Aktionsskizze*, 1966-67.

É provavelmente no conjunto de desenhos realizados entre 1966 e 1967, e denominados genericamente como «*Esboços de Ação*», que a lógica protocolar do desenho de Brus se revela na sua singularidade. Nestes desenhos, a ação inscreve-se numa outra instância, comprometida ainda com a figura, mas ensaiada na transferência dos gestos das análises corporais para o desenho. Se *Ablauf einer Aktion* está conceptualmente ligado à promessa de uma *performance* não realizada, por meio de uma partitura semicoreográfica, *Aktionsskizze* é já um desenho autónomo, liberto de uma relação direta com a ação, embora paralelo e complementar à sua experiência.

O desenho já não representa a *figura* cénica com a qual se acede, com alguma transparência, aos dados visuais da ação. Em alternativa, o gesto que (des)figura o corpo no desenho torna-se a expressão direta da corporalidade analítica em torno da qual a atividade performativa de Günter Brus se desenvolve.

Transferencia e contágio motor

Hubert Klocker assinalou isto mesmo, ao considerar que «*nos 'Esboços de Ação' o instrumento do desenho torna-se um bisturi, e a realidade somática da ação é modelada no papel. Brus continua no desenho o que já não pode levar a cabo na ação. Nestes trabalhos, ele acaba por transportar o intenso carácter somático associado às ações para o papel, através da via direta das terminações nervosas do instrumento do desenho*» (1989, p. 107).

‘Esboço’ é, aqui, um nome paradoxal. Não designa o desenho como o domínio da irresolução, teatralização da dúvida ou, como sugere Molina (2007, p. 66), uma percepção equívoca que obriga a constantes mudanças de rumo.

Como um protocolo, este esboço trata de agenciar a ação que seria realizada no corpo, mas transferindo-a para os meios do desenho, constituindo-o como um espaço virtual de realização. É uma ação substituta de um gesto que o corpo já não pode, ou já não quer, realizar sobre si próprio: perfurar, cortar, apunhalar, arrastar, ferir.

Como sugere David Rosand, reivindicando a necessidade de uma nova crítica da imagem desenhada baseada nos atos do desenho, o gesto do desenho é, na sua essência, a projeção metonímica do corpo, e especialmente quando vemos um desenho de figura humana, somos inevitavelmente confrontados com isso (2002, p. 16). O que está, então, em jogo no esboço da ação? O projeto da *performance* ou a tentativa de evitar a sua realização efetiva? Não se trata mais de conformar coreograficamente o corpo ao espaço da *performance*, mas de explorar as suas transformações visuais nos meios, gestos e superfície do desenho.

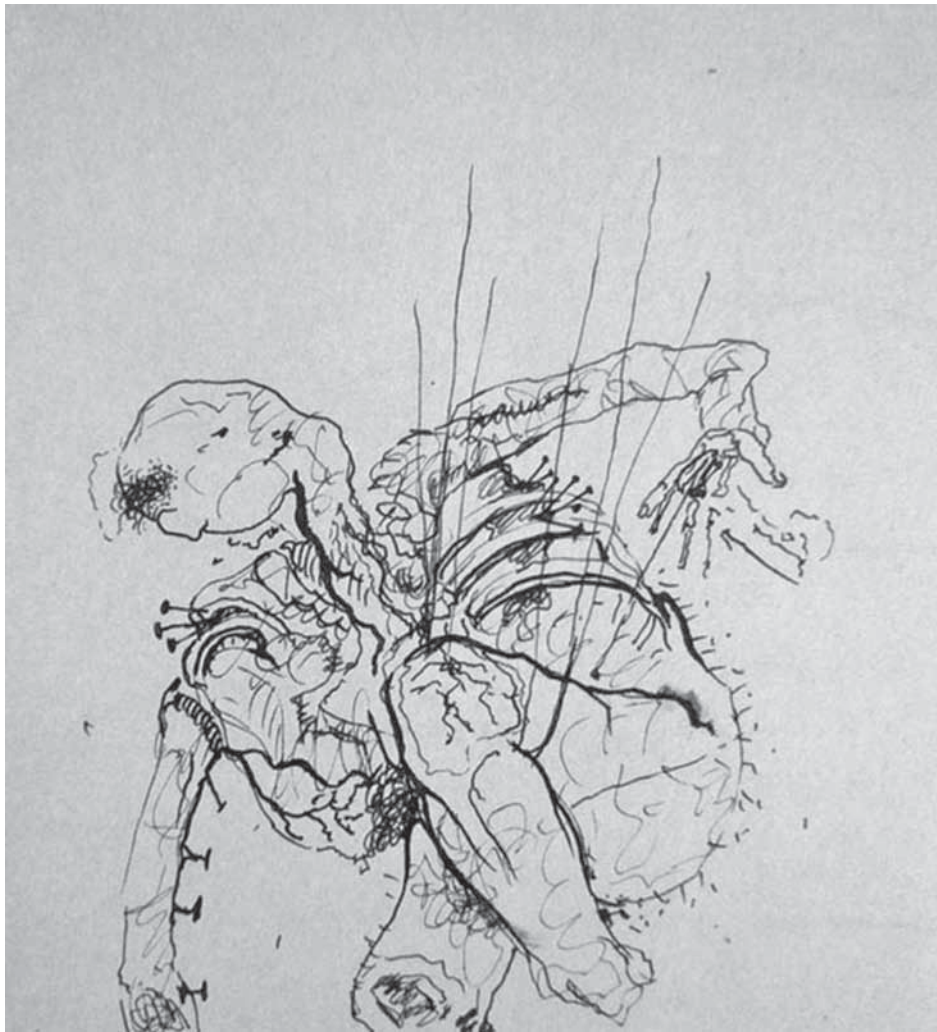


Fig. 5

Fig. 5.
Günter Brus,
Aktionsskizze, 1966-67.
Tinta sobre papel,
202 x 210 mm

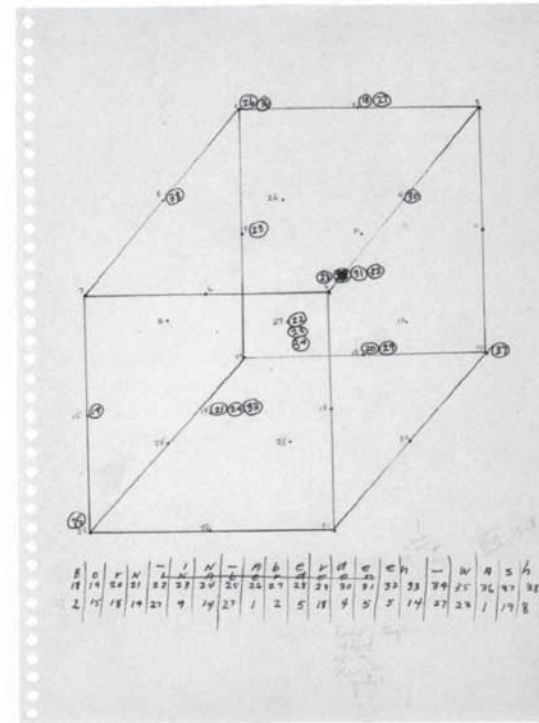


Fig. 6

Fig. 6.
Trisha Brown,
Untitled (Locus), 1975.
Tinta e grafite sobre papel,
476 x 394 mm



Fig. 7

Fig. 7.
Kellon Tomlinson,
Ground Plan With Figures, 1727.
Gravura de H. Fletcher,
in Tomlinson (1735),
The Art of Dancing,
Londres, British Library

Estes gestos, se os entendermos como atos protocolares onde a ação se ensaia sem consequências, são frequentemente determinados pela ação imaginada, fruto de um processo de *indução intencional*, como ocorre quando os adeptos desportivos ou espectadores num filme fazem os gestos que gostariam de ver realizados (Hurley, 2006, p. 212), mas noutro plano. Em certas circunstâncias, este deslocamento pode ocorrer em meios distintos da motivação original — como usar o nó de uma gravata para asfixiar alguém — já que a informações dos meios ou movimentos, e dos fins ou objetivos da ação, é percebida por diferentes áreas motoras do cérebro humano (Hurley, 2006, p. 217).

Este processo cognitivo forma uma unidade funcional entre percepção e ação, gesto e sentido, também no desenho: Chuck Close refere-se ao método de transcrever todo o espectro tonal da fotografia com impressões de toques digitais, nas suas *fingerpaintings*, «como se estivesse acariciando o rosto das pessoas que amava» (Close, 2000, p. 56); e Louise Bourgeois descreve certos desenhos como *malha* ou *tricot*, pela transferência do gesto de traçar e entrelaçar entre si as linhas desenhadas para formar padrões sobre o papel. Estas correspondências não se clarificam no plano da imagem; são geradas na correspondência mais profunda entre sensações somáticas, imagens cinéticas e atos de desenho.

Em qualquer caso, esta dramaturgia do gesto no desenho, percebida nos seus traços, aproxima-se de um contágio motor, um «processo de imitação interna da ação, que desencadeia uma representação dessa mesma ação, através da qual os objetivos e intenções subjacentes se podem inferir a partir do que os nossos objetivos e intenções seriam nas mesmas circunstâncias» (Blakemor e Frith, 2005, p. 265).

Na substância e no caráter irregular do traço, conseguimos reconhecer o corpo. Não o corpo visto ou idealizado para a lente fotográfica do *Decurso de uma Acção*, mas o corpo projetado, imaginado e sentido. Em *Aktionskizze*, o desenho é um processo parasitário de outro ato performativo, onde o corpo se analisa de forma radical, levado a cabo fora do quadro social, tecnológico e semiótico que tradicionalmente o define.

Um performativo infeliz

Na impossibilidade de se concretizarem como *performance*, ou porque o autor finge levar a cabo uma ação que não pretende realmente realizar, estes desenhos protocolares aproximam-se dos performativos infelizes de John L. Austin. Ao contrário de uma linguagem que constata ou descreve um estado de coisas — podendo ser verdadeira ou falsa — os enunciados performativos podem ser apenas felizes (quando se cumprem) ou infelizes, quando o seu propósito não se realiza.

Esta condição de incumprimento é o que muitas vezes permite, no desenho, arriscar sem o compromisso definitivo de uma decisão; ensaiar tudo sem o receio das consequências. Afinal, reconhecendo este espaço impertinente do desenho na construção dos modelos da ação, era isso que Günter Brus (1971) dizia à sua filha Diana: «podes desenhar tudo — é apenas um desenho».

9 de Março de 2012

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio, “Notes on Gesture”, *Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience*, [1978], London, Verso, 1993, pp. 133-140.
- ARNHEIM, Rudolf, “Space as an Image of Time”, *To the Rescue of Art. Twenty-six Essays*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 35-44.
- BIRTINGER, Johannes, “Thinking Images”, *Performance Art Journal*, vol. 30, nº 89, May 2008, pp. 17-37.
- BLAKEMORE, Sarah-Jayne; FRITH, Chris, “The role of motor contagion in the prediction of action”, In *Neuropsychologia*. 43, 2005, pp. 260-267.
- BROWN, Trisha, TEICHER, Hendel, “Dancing and Drawing, Trisha Brown, Hendel Teicher / Interview”, In DOUCET, Michèle, *Trisha Brown, Danse, Précis de Liberté*, (cat. exp.), Marseille, RMN, 1998, pp. 13-33.
- BRUS, Günter, *Günter Brus Handzeichnungen 1969-1971/Drawing 1969-1971*, Köln, New York, Gebr. König, 1971.
- CARLSON, Marvin, *Performance: a critical introduction*, New York, London, Routledge, 2004.
- CLOSE, Chuck, “Putting English on the Stroke: Chuck Close in conversation with Bice Curiger”, *Parkett*. Nº 60, 2000, pp. 56-63.
- EISENMAN, Peter, *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson, 1999.
- EVAMY, Michael, *World Without Words*, London, Laurence King Publishing, 2003.
- FABER, Monika, “Exceso pictórico: de la pintura de acción al body-art”, FABER, M.; Brus, G., *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*, (cat. exp.), MACBA, Barcelona, 2005.
- GIL, José, *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d’Água, 2001.
- GOEL, Vinod, *Sketches of Thought*, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 1995.
- GOLDSCHMIDT, Gabriela, “The Dialectics of Sketching”, *Creativity Research Journal*, vol. 4 (2), 1991, pp. 123-143.
- GOMBRICH, E.H., “Mirror and Map. Theories of Pictorial Representation”, *The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1982, pp. 172-214.
- GOODMAN, Nelson, “The Theory of Notation”, *The Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, (2ª ed.) Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976, pp. 127-173.
- HURLEY, Susan, “Active Perception and Perceiving Action: The Shared Circuits Model” In GENDLER, Tamar Szabó; HAWTHORNE, John (eds.), *Perceptual Experience*, Oxford, Clarendon Press, 2006, pp. 205-259.
- JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago, 1987.
- KLOCKER, Hubert, “Der Zertrümmerte Spiegel / The Shattered Mirror” In KLOCKER, H. (ed.), *Wiener Aktionismus 1960-1971 / Viennese Actionism 1960-1971*, Vol. 2, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989.
- KOSSLYN, Stephen et al., *The Case for Mental Imagery*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2006.
- LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- LOUPPE, L. (ed.), *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris, Editions Dis Voir, 1994.
- MASSIRONI, Manfredo, *The Psychology of Graphic Images: Seeing, Drawing, Communicating*, New Jersey, London, LEA, 2002.
- MOLLÁ, Catalina R.; MOLINA, J.J. Gómez, “El dibujo del coreógrafo” In MOLINA, J.J. G. (ed.), *La Representación de la Representación: danza, teatro, cine, música*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 89-138.
- MÜSSELER, Jochen; VAN DER HEIDJEN, A.H.C.; KERZEL, Dirk (eds.), *Visual Space Perception and Action*, Hove, Psychology Press, 2004, pp. 129-136.
- NICOLAU, Ricardo, “Erwin Wurm: Lisboa Photo 2005” In Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado (on-line), In <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/235> (consultado em 05.02.2012)
- NITSCH, Hermann, *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten aktionen 1960-1979*, Viena/Nápoles, Freibord/Studio Morra, 1979.
- PRESENTI, Allegra, “Like Shallow Breaths. Drawings by Rachel Whiteread” In *Rachel Whiteread Drawings*. University of California, Los Angeles, Hammer Museum, 2010, pp. 9-23.
- PHELAN, Peggy, “The Ontology of Performance: representation without reproduction” In *Unmarked: the politics of performance*, New York, Routledge, 1996, pp. 146-166.
- PRAVIS, Patrice, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- ROSAND, David, *Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 2002.
- SARDO, Delfim, “Atlas. Helena Almeida e o uso do desenho”, In *Atlas* (cat. exp.), Galeria Filomena Soares, Lisboa.

- SCHECHNER, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116.
- SOMOL, R. E., "Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture" In EISENMAN, P., *Diagram Diaries*, London, Thames & Hudson, 1999, pp. 6-25.
- SPERLINGER, Mike, "Order! Conceptual Art's Imperatives", In SPERLINGER, M. (ed.), *Afterthought: new writing on conceptual art*, London, Rachmaninoff's, 2005, pp. 1-26.
- *The Tate Gallery 1984-86. Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London, Tate Gallery. (1988).
- TUFTE, Edward R., "Explaining Magic. Pictorial Instructions and Disinformation Design" In *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire, Connecticut: Graphic Press, 1997, pp. 55-71.
- VIRILIO, Paul, "Gravitational Space: Interview with Laurence Louppe, Daniel Dobbels" In LOUPPE, L. (ed.) *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*, Paris: Editions Dis Voir, 1994.

NOTAS

- 1 Um exemplo são as instruções desenhadas de Sol LeWitt para os *Wall Drawings*, a propósito das quais Mike Sperlinger afirma: "A primeira reivindicação feita por uma instrução é decidirmos em que sentido seguimos os seus termos - sendo os extremos imaginários o protocolo, por um lado, a ser seguido à letra, e o puro jogo no outro (...)" (2005, p. 8).
- 2 Outro exemplo pode ser rastreado nos desenhos preparatórios *Dentro de Mim* (1998), de Helena Almeida, pensados como o espaço de onde emergem as razões para atuar. Sintomaticamente, Sardo nomeia-os como "um jogo de reconhecimento, uma possibilidade de gerar um protocolo de representação tão próximo quanto possível da transitoriedade (...) dos processos mentais" (Sardo, 2006).
- 3 Os desenhos instrutórios, que estão frequentemente na origem das *One Minute Sculptures*, de Erwin Wurm, são outro exemplo paradigmático do uso protocolar do desenho. Eles definem "uma moldura aparentemente rígida, assente num protocolo instrutório, que se percebe adiante admitir variáveis (...) e ser apenas um catalisador de inúmeras possibilidades" (Nicolau, 2005).
- 4 A expressão 'protocolo' é usada por Michael Evamy (2003) para se referir a uma comunicação baseada em imagens, como os desenhos utilizados como propaganda e arma psicológica, pela Divisão de Operações Psicológicas da CIA, durante a operação "Tempestade do Deserto", em 1991 (p. 94).
- 5 O termo protocolo é também recorrente como metodologia de análise do desenho no processo do Design (cf. Goel, 1995, p. 96).
- 6 Não só em contexto performativo, o impulso do desenho resulta frequentemente de um sentimento de frustração pela impossibilidade de conciliar o desejo com a realização (*performance*). A escultora Rachel Whiteread reconhece também este impulso quando admite que, durante as negociações especialmente penosas para o *Holocaust Memorial* em Viena, os desenhos surgiram como pura frustração, e porque eram eles "a única forma de o visualizar e fazê-lo acontecer" (cf. Pesenti, 2010, p. 10).
- 7 A descrição detalhada de cada uma das páginas que compõem esta série de desenhos pode ser encontrada em Tate (1988). A versão digital está disponível em "Gunter Brus: Run-Through of an Action 1966 - Catalogue Entry" in *Tate* (on-line), <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/brus-run-through-of-an-action-t03695/text-catalogue-entry>> (consultado em 02.03.2012)
- 8 Para Anthony Howell (1999), a inconsistência é, a par da repetição e da imobilidade, uma das ações primárias a partir das quais todo o espectro de possibilidades performativas pode ser ensaiado. Surge frequentemente associada à condensação de múltiplos objetivos na mesma ação, por vezes contraditórios entre si. No desenho de Brus, a inconsistência resulta da decomposição da ação em várias tarefas. Reconhecemos a mesma figura nas várias folhas da partitura, mas não o nexo de causalidade que as une. A percepção da causalidade na imagem desenhada está ancorada em processos mnemónicos que, numa sequência, relacionam uma cena com um estado prévio. Genericamente, a causalidade é ativada como resposta cognitiva quando uma estrutura homogénea, ou isotópica, contém algum elemento heterogéneo; mas porque a descontinuidade é apenas parcial, a sequência é ainda reconhecida como um todo, permitindo relacionar a cena presente no desenho, com um estado prévio que o desenho também enuncia (para um desenvolvimento da representação da causalidade na imagem desenhada, cf. Massironi, 2002, pp. 205-214).
- 9 Este aspeto inconsistente, que a partitura de Brus revela nas suas múltiplas folhas, é semelhante na intenção aos procedimentos coreográficos usados por Merce Cunningham para "desfazer a organicidade do corpo", criando sequências não coordenadas entre si, ou séries de movimentos desconectados que se desenrolam ao mesmo tempo no mesmo corpo (cf. Gil, 2001, p. 35).

- 10 O mesmo modelo de representação é ainda visível nas notações coreográficas de V. Nijinsky, no início do século XX, onde o desenho da figura é, no entanto substituído pela fotografia, e o espaço perspetivo de Tomlinson transformado em espaço-inventário (cf. Mollá; Molina, 2007, p. 122).
- 11 A relação entre estes fatores, peso, fluxo, espaço e tempo, gera uma indistinção conceptual entre evento e espaço na representação da ação. Esta indistinção, como tem sido proposto, tem fundamentos biológicos que resultam da necessidade vital de agir num ambiente dinâmico: a representação de um espaço não pode ser devidamente entendida sem informações relacionadas com a ação que fazemos ou estamos predispostos a fazer (Virilio, 1994, 36), e há evidências crescentes de uma unidade funcional entre percepção espacial-visual e ação, que atua não apenas da percepção para a ação, mas também da ação para a percepção, num circuito partilhado (Müsseler *et al.*, 2004, p. 131).
- 12 A recente proibição, por parte da UEFA, do uso de imagens de adeptos em poses ameaçadoras no corredor da equipa visitante do Estádio José Alvalde, do Sporting, é um pequeno exemplo do reconhecimento do carácter performativo que a representação pictórica comporta.

SEURAT, MULHER LENDO À LUZ DA LÂMPADA

Na sua breve mas incisiva obra, Georges Seurat centrou-se nas condições da visão como motivo para a formação das imagens. Os seus desenhos e pinturas refletiram parte significativa das preocupações do século XIX em torno da percepção fisiológica das cores e da luz, afirmando-se como experiências acerca do processo visual. As análises à obra gráfica de Seurat são unânimes em considerar a sua consonância com as investigações científicas da época em torno da visão e da percepção.

O famoso método pictórico de Seurat, designado por *divisionismo*, *chromo-luminismo*, ou, *pontilhismo* e por si designado por *peinture optique*¹ baseava-se na aplicação de pequenos pontos de cores formando um padrão em mosaico. Quando observados proximamente, é perceptível a presença das pequenas pinceladas mas quando observados à distância os pontos fundem-se formando cores compostas. Essa mistura de cores designa-se por *ótica* porque resulta justamente da fusão de cores produzida pelo olhar e por conseguinte, o método de Seurat, depende de uma diminuição de acuidade visual, associada à distância, mas também à visão periférica.

No sistema visual humano o centro da retina, chamado de fóvea, é formado por cones e possibilita uma elevada precisão visual. Porém, esse centro focado tem uma amplitude muito reduzida. Neste texto, a uma distância normal de leitura, o leitor poderá fixar cerca de duas letras. Em torno da fóvea, forma-se a restante superfície da retina onde os cones vão dando lugar aos bastonetes com a resultante perda de acuidade. A visão torna-se cada vez mais desfocada e nebulosa até a um limite periférico onde apenas se detetam movimentos.

A visão periférica é vocacionada para perceber movimentos e localizações ou variações de contraste. Para compensar a reduzida resolução visual, a visão periférica é mais rápida em relação à visão central, permitindo movimentos reflexos do olhar. A distância promove a visão periférica pela diminuição das condições de acuidade e aumenta a percepção global do campo visual.²

A distância é precisamente apontada como um fator chave na percepção de obras como *La Grande Jatte*, pintada por Seurat durante o ano de 1884. O espaço ideal relativamente à contemplação dos seus quadros foi hipoteticamente sugerida por Homer em cerca de dois metros para o caso de *La Grande Jatte*, a julgar pela maior luminosidade e vibração cromática sentida a essa distância.³ A dois metros, sublinha Homer, produz-se a melhor relação entre vibração luminosa da superfície e fusão significativa das partículas de cor. Se o espectador se afastar, aumenta a fusão de cores mas diminui a sua intensidade. Por sua vez, a proximidade sacrifica a vibração da superfície e, simultaneamente, a mistura de cores.

A redução da obra de Seurat a uma evidência ótica e experimentação científica tem sido amplamente referida e criticada, procurando-se nessa crítica não só preservar integridade estética e simbólica das pinturas e desenhos como um todo, realçando os aspetos sociais e políticos associados à representação de classe, à industrialização e até às questões de género.⁴ No entanto, propõe-se neste texto uma observação à obra gráfica de Seurat essencialmente formalista, pretendendo salientar aspetos processuais, ou seja: de que modo Seurat conduzia a produção dos seus desenhos, e qual o núcleo das suas preocupações na execução e, também, na iconografia?

Tratando-se de uma obra dedicada aos modos da percepção visual, certos desenhos de figura de Seurat versam exatamente a ideia de fixação ocular num objeto. Os desenhos “Bordado”, “Homem sentado no terraço” e “Mulher lendo a luz da lâmpada” ou “Aman Jean” mostram as suas figuras numa atenta observação: o jornal, uma assinatura, um livro ou um bordado. Esses desenhos foram realizados entre 1882 e 1884, correspondendo a um grupo de representações de figura em espaço doméstico envolvidos numa luz de penumbra. Erich Franz refere o período entre 81 e 83 como o da “interpenetração entre o corpo e o espaço”⁵, pela importância da figura, em relação permanente com o espaço de luz envolvente. Dividindo a sua produção entre desenho de paisagem e desenhos de figura, a peculiaridade destes retratos consiste no facto de em todos eles, a visão parecer ocupada com uma tarefa específica: ler, escrever, bordar, apanhar comida com um garfo.

“Mulher lendo à luz da lâmpada” [fig. 1] é um desenho datado de 1882-83 publicado no livro de Herbert de 2001, sem informações de medidas, pertencente à coleção de Dikran Kelekian.⁶ O título e o tema prolongam uma vasta tradição de representações de uma figura feminina lendo à luz de uma lâmpada, em plena pose de “absorção” como classificou Michael Fried a propósito das pinturas representando pessoas concentradas numa tarefa e alheadas do espetador.⁷ Trata-se provavelmente da própria mãe de Seurat, na meia-idade, com roupas antiquadas e sóbrias, num registo de cuidado mas distanciado realismo, que sugere sobretudo o efeito da observação do desenhador sobre a observação da figura representada. O tema é glosado por Seurat como exercício



Fig. 1

Fig. 1. Georges Seurat,
Mulher lendo à luz da lâmpada, 1881-83,
Coleção Dikran Kelekian



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 2.
Georges Seurat,
Retrato da mãe, 1882-83,
lápiz Conté sobre papel,
Museu J. Paul Getty

Fig. 3.
Gorges Seurat,
Bordado, (*retrato da mãe*),
1882-83, lápiz Conté sobre
papel, Metropolitan Museum,
Nova Iorque.

Fig. 4.
Georges Seurat,
Mulher lendo, 1882,
lápiz Conté sobre papel,
Coleção Steve Martin

Fig. 5.
Georges Seurat,
Homem sentado no terraço,
(*pai do artista*), 1884,
lápiz Conté sobre papel,
Coleção Steve Martin

de meta-observação, ou seja, observar a observação de outros, exercício sobre o ver: como se vê, como se dá a ver o motivo, quais as condições do olhar?

Em “Mulher lendo à luz da lâmpada” a figura encontra-se desenhada de perfil. Ao contrário dos outros desenhos, a forma é recortada, sobretudo na zona do rosto, podendo-se mesmo ver o fino aro dos óculos e a sua sombra projetada na pele. Este pormenor é incomum na obra gráfica de Seurat pela evocação de acuidade e precisão visual. A zona mais nítida do rosto corresponde também à área de maior luminosidade, tal como as mãos segurando o livro. Os motivos do livro e dos olhos são os pontos mais nítidos e luminosos da imagem. O nariz de perfil, bem recortado contra o fundo escuro, parece sublinhar a direção do olhar apontado ao livro como uma seta. O pormenor dos óculos e, sobretudo, a sua sombra projetada, atraem a atenção do espectador para a zona iluminada do rosto sob os olhos. Este detalhe é o mais preciso da obra gráfica de Seurat no seu período de maturidade. Representa e exige acuidade para o olhar de uma figura em estado de concentração, fazendo coincidir nessa zona da imagem, o modo de expressão detalhado, a necessidade de uma maior agudeza visual por parte do espectador e, a representação de um par de óculos auxiliando o olhar atento e focado sobre um livro. Toda essa informação convergindo na área mais iluminada e, portanto, mais estimulante para a visão central. Os motivos do livro, luz e óculos reúnem-se na representação de uma pessoa em estado de concentração visual, com os requisitos dessa mesma concentração: recortes nítidos e bem definidos, indicação de pormenores e precisão na indicação de aspetos lineares, tais como os aros e a respetiva sombra projetada. A singularidade de “A mulher lendo à luz da lâmpada” consiste exatamente nessa incidência sobre o detalhe e as condições de acuidade, no seio de uma obra tão marcada pela nebulosidade, obscuridade e desfocagem. Nos restantes desenhos desta série de retratos domésticos, as condições de observação e representação alteram-se para um ambiente difuso e sem nitidez.

No “Retrato da sua mãe” (1882-83) [fig. 2], Seurat preenche a quase totalidade do desenho com o seu característico sombreado, deixando apenas o centro do rosto (e do desenho) intocado pelo lápis *Conté*. Uma zona de luz e de maior definição dando gradualmente lugar à escuridão e desfocagem. Também o centro de “Bordado” (1882-83) [fig. 3] é parte mais luminosa do desenho, correspondendo a uma gola branca sob o queixo da figura. O rosto e as mãos segurando o bordado encontram-se tenuemente definidos e iluminados. Em “Mulher lendo” [fig. 4] e “Homem sentado no terraço” [fig. 5] a definição do rosto desaparece totalmente, dando lugar a formas nebulosas e produzidas por tons em contínua gradação.

Esta pequena série de “retratos” domésticos terá sido feita em casa dos seus pais, que serviram de modelo e, a julgar pelas condições de luz e pela própria iconografia, terão sido realizados à luz da lâmpada, portanto, em semiobscuridade. É um conjunto de desenhos relacionados com o tema da “absorção”, enquanto conteúdo iconográfico, onde as figuras se encontram concentradas na observação de uma tarefa e conseqüentemente, alheadas do mundo exterior. Esse tema, tão comum na pintura a partir de Vermeer, passando por Chardin, tornou-se recorrente na pintura impressionista e pós-impressionista. Representam pessoas absortas nas suas tarefas domésticas, ausentes em relação

a um hipotético observador. Porém, este conjunto de desenhos marca uma viragem na evolução da obra gráfica de Seurat, resolvendo alguma indeterminação expressiva dos desenhos anteriores. Herbert sugere que Seurat terá sido influenciado pela leitura de Thomas Couture, onde se propõe a representação de pessoas envolvidas em tarefas quotidianas, eventualmente mantendo poses imóveis ou repetitivas, dormindo em público, sentados em bancos de jardim. Outro aspeto decisivo prende-se com a ausência da representação facial, por um lado, despersonalizando a figura e, por outro, atribuindo-lhe um valor de tipo coletivo:

“His conception of the figure came principally from the nineteenth-century idea of *effet* (effect), in which anecdote and detail gave way to a poetic interpretation that the viewer takes in all at once, Couture also urged artists to draw and paint at twilight, building up masses and simple lines, rather than details in order to achieve ‘effect’ and ‘style’. Seurat’s drawings of rural landscapes recall Millet, another artist who favored twilight and who also worked in black conté crayon”.⁸

Até 1881, e após a sua formação académica⁹, Seurat ensaiou um estilo de desenho tonal baseado na formação de uma mancha por acumulação de traços rápidos. Estes desenhos ou esboços foram inicialmente realizados com linhas oblíquas, como meio relativamente ligeiro de manchar. A execução dos desenhos evoluiu para uma forma mais característica de movimentos circulares formando sombras e silhuetas. Seurat terá definido os pressupostos essenciais do seu desenho nesta fase: utilização do lápis *Conté* em superfícies granuladas, formação da sombra pelo adensar dos traços e linhas, regulação do tom pela textura e, ainda, reduzida modelação em benefício de silhuetas e planos de luz e sombra. Como resultado, os desenhos de Seurat surgem esboçados e desfocados, tematizando um mundo de luz e sombra onde os corpos parecem apenas ajustar a sua presença no nosso olhar pela sua relação de opacidade e reflexão em relação à luz. Todavia, algo subsiste como inconclusivo nestes desenhos, como se Seurat ainda não tivesse fundamentado a sua intuição. Para além de um sombreado ainda não plenamente estrutural, Seurat define aspetos da forma com traços e contornos, sem sistematicidade. Também por essa razão, o claro-escuro não é integral, limitando-se por vezes a preencher a forma já resolvida.

A partir de 1881, e considerando a datação indicada em pares de anos, Seurat começa a desenvolver um estilo inteiramente tonal,¹⁰ no qual as formas são desenhadas e percebidas apenas pela mudança de tom, oferecendo uma representação do mundo como jogo de luz e sombra. Seurat propõe um sistema de representação ótico, baseado em intensidades de luz refletida e sentida pelo olhar, sem consideração pela experiência tátil e pré concebida das formas. Como habitualmente se refere, o papel da fotografia como técnica emergente terá seduzido e desafiado os pintores da sua época para as características da relação entre luz e impressão. Neste caso, a impressão luminosa seria marcada na retina e desejavelmente transposta para a tela ou para o desenho.

Seurat teria como referências na obra de Millet, na sua extensa exploração de efeitos tonais, as paisagens crepusculares e a aplicação saturada de sombra

e escuridão. Os desenhos datados a partir de 1882 radicalizam o processo tonal, na mesma medida em que definem um pensamento sobre a representação gráfica, relativamente à qual, estabelece paralelos com a representação pictórica, sendo-lhe no entanto, autónomo. Nos desenhos realizados depois de 1881, as formas sucedem-se por transições muito suaves de sombra e luz, num processo designado por “irradiação”¹¹ significando, na prática, limites desfocados e ausência de recortes definidos pelo efeito do contraste entre duas áreas. Como a sua pintura torna evidente, Seurat não se ocupa apenas da dimensão ótica - geometria da luz - aprofundando a produção da imagem para simular a sensação retineana. Tal como foi demonstrado por Homer, a utilização da mistura ótica ou a aplicação de contrastes simultâneos reflete as teorias de Ogden Rood, David Sutter e Michel Eugène Chevreul, bem como o problema das distorções e condições próprias da observação produzidas pela retina. Com efeito, Rood indicou a importância da “mistura de luz com cores diferentes”¹², Chevreul desenvolveu a teoria das cores complementares propondo os contrastes simultâneos de cor, particularmente estimulantes¹³ e Sutter, por sua vez, retomou uma atenção dada por Leonardo da Vinci à intensificação do contraste entre duas áreas de luz ou cor. Nesse limite, Sutter refere a irradiação como a ilusão visual de uma linha clara na superfície mais luminosa, criando uma espécie de linha espectral esbatendo os contornos.¹⁴ Todos estes fenómenos são de ordem fisiológica, enquanto reação da retina a estímulos de luz ou cor, geralmente descrita como uma reação de fadiga e compensação. Parte destas teorias foram assimiladas por Seurat a partir da obra de Charles Blanc *Grammaire des Arts du Dessin* (1867)¹⁵, permitindo uma aplicação mais imediata e devidamente integrada num discurso sobre a pintura.

Julga-se, assim, que a preocupação central de Seurat seriam as condições de observação e os diferentes fenómenos produzidos em situações peculiares de luz. O conjunto de retratos domésticos realizados entre 1882 e 1884 terão sido provavelmente o laboratório para a definição estilística e formal de Seurat, no que diz respeito aos recursos gráficos de representação do claro-escuro. Durante esse período a linha de contorno dá lugar a uma superfície homogénea na difusão da luminosidade entre os extremos de claridade e sombra, sem evidência dos limites e da separação. Seurat abandona a nitidez conferindo às imagens a continuidade tonal permanente. Nos desenhos posteriores a 1881, Seurat usa a produção de claro-escuro e do *sfumato*, pela simultânea aplicação da densidade de linhas com a regulação do tom através da textura do papel. As transições são suaves e evocam a condição da visão periférica, desfocada, imprecisa e difusa.

Não se conhecem evidências de que Seurat considerasse a diferença entre visão periférica e central como um conteúdo explícito da sua obra à semelhança do que acontecia com os contrastes simultâneos, a irradiação e a mistura ótica.¹⁶ A identidade expressiva dos desenhos de Seurat com as condições da visão periférica é apenas aparente, aguardando uma analogia especulativa. Porém, Seurat terá deixado um número suficientemente de pistas para sustentar essa hipótese, tanto pela natureza das suas influências, como pelo conteúdo das suas próprias imagens.

A propósito da periferia visual, Anthea Callen chama a atenção para a importância das margens irregulares nos desenhos de Seurat,¹⁷ como uma cons-

ciência sobre o limite, esbatendo a fronteira entre representação e realidade. A importância dos limites, já amplamente comentada a propósito das molduras pintadas por Seurat, revela de facto, uma preocupação com a interferência do ambiente adjacente à imagem, enquanto consideração da visão periférica. Ainda de forma mais substancial e considerando a dicotomia desenho/pintura, sabe-se que Seurat dedicou ao desenho um importante papel na sua obra, não só como método auxiliar, mas também como uma linguagem de direito próprio. Numa ordem de oposições e complementaridades, onde na pintura Seurat situava a cor, no desenho encontrava o preto e branco, portanto, uma estrutura tonal de claro-escuro. Prosseguindo a ordem das dicotomias, Seurat identificava a pintura com a cor e, com a luz. Nessa ordem de oposição o desenho adquire uma qualidade noturna, crepuscular, marcada por sombras e baixos contrastes. Relativamente à sensação de luz, o divisionismo preservava o máximo de luminosidade pela aplicação da cor pura cuja vibração provocada pela mistura ótica e pelo contraste das cores complementares, funcionava como uma excitação nervosa (sabe-se hoje) que pode ser sentida como intensidade de luz. Em oposição, Seurat identificaria o desenho com a ausência de cor e portanto com a sombra, inibidora da visão central. Como refere Herbert, Seurat segue uma moda de desenho de sombras dos anos 80 do século XIX, na linha de Millet, Fantin La Tour ou Whistler. Nessa tendência surgem desenhos noturnos, luares, poentes e espaços em penumbra resultando em imagens negras e sombrias onde apenas se vislumbram silhuetas. Portanto, se a pintura é um espaço solar do dia, da cor e da intensidade de luz, o desenho será o lugar da sombra, da noite e da obscuridade. Nesse sentido pode-se supor que Seurat associaria a luz e a cor à visão central, e o desenho e a sombra à visão periférica. Numa outra ordem de oposições, a pintura é um jogo de atelier e de reconstituições, de onde se destacam os estudos feitos para *La Baignade* ou *La Grande Jatte*. O desenho seria, por sua vez, o espaço de observação direta, não preparada nem ensaiada, portanto, o exercício de uma experiência não mediada por outras imagens. Propõe-se assim que Seurat teria um entendimento do desenho enquanto experiência visual específica - tonal, acromática, difusa, incompleta.

Daí que o conjunto de retratos domésticos onde se incluem “Mulher lendo à luz da lâmpada”, “Homem no terraço”, “Bordado”, “Mulher Lendo”, “Homem Jantando” possam contribuir para desvendar o tema do olhar na relação com as suas tarefas. Em “Bordado” o desenho é granuloso e representa uma mulher (sua mãe) a fixar as duas mãos a bordar. Que tipo de olhar é esse? Terá de ser fixo e focado? É um olhar que tem de fixar as mãos mas não necessariamente as forma e os detalhes, pela possibilidade de desempenhar a tarefa manual em que as mãos podem fazer os movimentos autonomamente dos da visão, mecanicamente. Em, o “Homem jantando” (1882-84) [Fig. 6] a imagem é difusa e os movimentos gestuais formam o desenho, acumulando traços rápidos numa aparente analogia com o próprio movimento do talher procurando comida no prato. Os traços do lápis, bem como, os movimentos da mão sugerem varrimentos do olhar, procurando elementos na visão periférica. Por outro lado, é flagrante o contraste entre a silhueta relativamente recortada da garrafa em primeiro plano e o carácter difuso da figura em segundo plano. Esse contraste realça a solidez tangível da garrafa em oposição à qualidade vaporosa e quase



Fig. 6

Fig. 6. Georges Seurat, *Homem jantando, (pai do artista)*, 1883-84, lápis Conté sobre papel, Coleção privada, Paris

fantasmagórica da figura. Nestas imagens Seurat parece ter ultrapassado a barreira da percepção na categorização atualmente definida pela neurofisiologia onde se distingue o “perceptual”, do “visuo-motor”.

Enquanto a dimensão perceptual dirá respeito ao resultado de observações fixas e dependentes da visão central oferecendo conteúdos formais - configuração, cor, contorno, tonalidade - a designação “visuo-motor” diz respeito à detecção de movimentos, dependendo essencialmente da visão periférica.¹⁸ Na sua observação de tarefas, Seurat prolonga mais uma vez a temática de Millet, representando camponeses nas suas ações características de cavar, lavrar, colher. A “percepção visuo-motora” (desconte-se a expressão algo forçada) tem também como objeto a observação de movimentos. No aprofundamento do estágio fisiológico dos desenhos de Seurat, Paul Smith esboça uma teoria da visão periférica, ainda que não se lhe refira explicitamente. Segundo Smith, em Seurat a desfocagem favorece a percepção de movimento, combinada com um sentido estático de composição:

“Seurat uses several clues to convey stasis, but what makes his work distinctive is that, alongside these, he deploys forms and textures that suggest kinds of movement that are either slight or displaced - in the sense that movements does not quite belong to objects in the normal way”.¹⁹

Nessa relação com o movimento a percepção orienta-se para uma dinâmica “visuo-motora” associada não só às ações, mas ao equilíbrio, à orientação espacial e a uma detecção de movimentos ou marcas na periferia visual. Assim, essa informação é processada num circuito diferente da percepção da forma, designado por “sistema dorsal”, em oposição ao “sistema ventral”. Smith conclui, sem no entanto referir explicitamente a visão periférica:

“At least insofar as motion perception is ‘vision for action’ (as opposed to the more familiar ‘vision for perception’), it is performed largely at the ‘dorsal’ (as opposed to ventral) stream of the brain, using simple ‘egocentric’ data supplied by a few corresponding points in the visual array (as opposed to ‘allocentric’ or object based information). This information is processed ‘blindly’, without being made consciously, so that we can respond to movement quickly and appropriately.”²⁰ Smith, 2009, 208.

No entanto, na referida série de retratos domésticos fixa-se não apenas nas ações da figura mas, sobretudo, também no olhar do retratado face à sua própria ação. Nesse sentido, estes desenhos são em certa medida metalinguísticos procurando estabelecer um paralelo entre o modo de representação oferecido ao espetador pelo desenho, com o olhar ou disposição visual do retratado. O tema do desenho “Mulher Lendo à Luz da Lâmpada” segue uma tradição de quadros, especialmente holandeses, sobre pessoas lendo cartas e, tal como afirma Svetlana Alpers, o tema destes quadros é a atenção visual.²¹

Outros desenhos como “Mulher lendo” (1882) “Homem sentado no terraço” (1884) parecem contrariar esta convergência de olhares. As figuras estão a ler, implicando uma visão atenta e focada. Porém, tal como acontece com os restantes desenhos, a zona central da imagem é ocupada por uma forma branca, “em reserva numa inversão da relação figura-fundo”,²² chamando a si a zona de luz. Seurat oferece à visão central esse espaço de luz e a definição a partir do qual as formas e os corpos se diluem em zonas de penumbra e desfocagem. Gradualmente, parece afirmar-se uma estética da visão periférica, apagando pormenores, feições, expressões.

Se a generalidade dos retratos de Seurat, na verdade, são desenhos de pessoas sem face e expressão, em “Mulher lendo à Luz da Lâmpada”, bem como em “Aman Jean”, ou mais tarde no retrato de Paul Alexis, Seurat fixa as feições do rosto exigindo um olhar atento e localizado, habitualmente num ato de leitura ou escrita, enquanto tarefas visuais inequivocamente dependentes da visão central. Nesses desenhos, os próprios retratados encontram-se em estado de concentração visual, lendo ou escrevendo.

Assim, a série de retratos domésticos de Seurat, entre o período de 1882 a 84, sugere uma reflexão sobre o tema do olhar e dos modos associados à concentração visual ou à desfocagem, com o desenvolvimento estilístico de imagens evocativas desses mesmos modos. Pela natureza das próprias imagens, na sua maioria desfocadas, propõe-se que Seurat considerou o desenho como um regime de representação sob o signo percetual da visão periférica.

Novembro 2012

NOTAS

- 1 GAGE, John, “The Technique of Seurat, A Reappraisal”, *The Art Bulletin*, Vol. 69, n. 3, Sep. 1987, p. 451.
- 2 O tema da visão periférica pode ser estudado em qualquer livro de divulgação sobre a visão e a percepção, mas recomenda-se Solso, Robert L., *Cognition and the Visual Arts*, MIT Press, 1999, p. 21. Ou também pelo aprofundamento da relação entre visão periférica e Impressionismo, Livingstone, Margaret, *Vision and Art*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, 2002, p. 68. No contexto dessa relação, o tema da visão periférica e o desenho de Seurat foi abordado em Almeida, P.F., *Mancha Directa*, Universidade do Minho, 2008 (Tese de doutoramento).
- 3 HOMER, William Innes, *Seurat and the Science of Art*, Nova Iorque, Hacker Art Books, 1985, p. 173 (1ª Edição, 1964).
- 4 No estudo de Paul Smith dedicado à bibliografia sobre Seurat dá-se conta das abordagens científicas e também sociológicas à obra de Seurat. Smith, Paul, Smith (Ed.) *Seurat Re-viewed*, The Pennsylvania State University Park, 2009, p. 6. Gage contrapõe a essas críticas o propósito ótico da obra de Seurat. Segundo este autor, a experimentação ótica era uma intenção declarada na obra de Seurat, pelo que será indissociável da sua interpretação, Gage, J., *Op.cit.*, p. 448.
- 5 FRANZ, Erich, “La Proximité Dérobée” in FRANZ, Erich e GROWE, Bernd, *Seurat, Dessins*, Paris, Hermann, 1988, p. 63.
- 6 HERBERT, Robert, *Seurat, Drawings and Paintings*, New Haven & London, Yale University Press, 2001, p. 56.
- 7 FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality*, Chicago University Press, 1980.
- 8 HERBERT, *Op.cit.*, 2001, p. 20.
- 9 HERBERT, R., “Seurat Drawings” in Rich, Daniel C. (Ed.), *Seurat, Paintings and Drawings*, The Art Institute of Chicago, 1958, p. 22.
- 10 Herbert considera que Seurat terá definido inteiramente o seu estilo tonal em 1882: “By 1882 Seurat had created his unique style of drawing in which individual lines have disappeared in favor of large shadowy masses”, HERBERT, *Op.cit.*, 1958, p. 22.
- 11 HERBERT, R., *Op.cit.*, p. 23.
- 12 HOMER, *Op.cit.*, 1964, p. 36. Essa ideia pode ser exemplificada pela sucessão cinemática de duas cores alternadamente, produzindo uma terceira.
- 13 HOMER, *Op.cit.*, p. 20.
- 14 HOMER, *Op.cit.*, 1964, p. 43.
- 15 KEMP, Martin, *The Science of Art*, New Haven, Yale University Press, 1990, p. 315.
- 16 Jonathan Crary refere a divulgação da divisão entre visão periférica e central a partir da obra de Hermann Von Helmholtz (entre 1856 e 67) e, também, a diferença proposta por Wilhelm Wundt (1880) entre *Blickfeld* (campo visual) e *Blickpunkt* (ponto focal). Crary estabelece a relevância entre esta divisão da visão central e periférica a propósito da obra de Cézanne. CRARY, J., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA, Londres, The MIT Press, 1999, p. 291.
- 17 CALLEN, Anthea, “Hors-d’oeuvre: Edges, Boundaries, and Marginality with Particular Reference to Seurat’s Drawings” in SMITH, P. (Ed.) *Seurat Re-viewed, Op.cit.*, “Working right up to the paper edge means that the art encroaches on the outer world (or vice versa), blurring these distinctions; there is no longer a neutral space of white paper to separate the two”, (p. 37). Numa perspetiva de género e como simples curiosidade, Anthea Callen refere ainda a dicotomia entre o desenho como feminino e a pintura como masculino (p. 18).
- 18 A conceção da mente dividida em dois hemisférios e duas funções paralelas tem várias versões e designações. A versão “sistema ventral em oposição a sistema dorsal” deve-se a Ungerleider e Mishkin em 1982. Sobre este tema recomenda-se a leitura de JACOB, Pierre e JEANNEROD, Marc, *Ways of Seeing*, Oxford University Press, 2003, p. 57.
- 19 SMITH, P., “Souls of Glass” in Smith (Ed.) *Seurat Re-viewed, Op.cit.*, p. 207.
- 20 SMITH, *Op.cit.*, 208.
- 21 ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, University Chicago Press, 1983, p. 197.
- 22 FRANZ, Erich, *op.cit.*, p. 67.



ENTRE VILHELM HAMMERSHØI E ADOLF LOOS. UMA COINCIDENTE CONDIÇÃO DE MODERNIDADE

Ao confrontar Vilhelm Hammershøi com Adolf Loos, pretende-se retomar a memória das obras do pintor dinamarquês e do arquitecto austríaco, provocando o encontro de duas personagens que discretamente ajudam a contar a história da cultura do século xx, por contribuírem de um modo coincidente para a construção do conceito de *Modernidade*, nos moldes em que se foi consolidando ao longo do século passado.

Ao cruzar duas disciplinas (duas áreas disciplinares), Pintura e Arquitectura, ou simplesmente a expressão artística de Hammershøi e Loos, procurar-se-á interpretar a sensibilidade *Moderna* dos interiores domésticos, assumida por ambos, na construção da imagem de um espaço domesticado, que acima de tudo se entende como espaço sensorial que constrói um imaginário *Moderno*.

Dos dois herdámos um particular modo de compreender e habitar uma contemporaneidade que partilharam, ainda que inconscientemente.¹ Apesar das muitas viagens que fizeram ao longo das suas vidas, os universos de Hammershøi (1864-1916) e de Loos (1870-1933) não se interceptaram efectivamente, embora se pretenda mostrar que partilharam de pontos de vista comuns, numa interpretação das suas realidades contemporâneas, ainda que distintas, mas que se reflectiram de modo semelhante nos seus officios.

Em Hammershøi interessa-nos realçar o modo como se procura nos espaços da casa, ou melhor, da sua casa, o objecto essencial da sua pintura, do seu ofício. E, acima de tudo, importa aqui interpretar o facto de não se tratar simplesmente do retratar a banalidade do dia-a-dia mas, pelo contrário, o modo como se procura no quotidiano, na rotina silenciosa dos espaços que conformam esse mesmo quotidiano, enfatizar uma dimensão invisível que consolida o próprio conceito de casa. E, por sua vez, interessa-nos mostrar como esse mesmo conceito vai ao encontro das ideias que estruturam a obra arquitectónica de Loos, por, precisamente, o partilharem.

É neste *olhar* de pintor, que procura na simplicidade dos espaços, elogiar a grandeza do quotidiano, da vida simples e recatada, realçando a calma do lar, do seu lar, do lugar que o acolhe e o conforta – e que, por isso, se enche de valor, introduzindo elementos essenciais que são escolhidos meticulosamente, que o identifica e onde se entretém a detalhar –, que se acomoda o tema principal, e quase único, do trabalho de uma vida.

No seu percurso persistente e talvez obsessivo, também por reiterar os mesmos temas e uma mesma técnica, Hammershøi acabou por viver longe do estrelato e do reconhecimento, apesar de ter sido considerado prematuramente «*muito talentoso*», tendo usufruído de uma privilegiada educação com os grandes Mestres de referência da *Royal Danish Academy*. Na sua formação, sabe-se que procurou afinidades em poucos autores que, no entanto, o fascinaram e o tornaram mais convicto da sua postura e atitude, nomeadamente perante as suas escolhas temáticas. Em Vermeer, por exemplo, encantou-o a obsessão pelas personagens perto da janela: a introspecção nos seus actos, na leitura, na costura, nos afazeres quotidianos discretos e domésticos. De James Whistler, que descobre numa das suas várias estadias em Londres, mais precisamente com *Whistler's Mother* (1871) – onde em 1886 se inspira para fazer o retrato da sua própria mãe Frederikke – Hammershøi vai absorver os tons acinzentados, quiçá melancólicos, bem como o depurar dos elementos que conformam o cenário, que se acredita doméstico, onde para além da energia que se centra na expressão facial da *mãe*, a atenção se dispersa na subtileza do desenho que textura os cortinados e na pintura esbatida dos quadros pendurados na parede lisa. Ao casar com Ida Ilsted em 1891, usufrui da proximidade do seu cunhado, o pintor Peter Ilsted que goza de reputado sucesso nacional, e com quem também mantém uma relação de partilha de valores e intenções.

Strandgade 30, foi a sua morada entre 1898-1909, ao lado de Ida. Foi neste apartamento que Hammershøi desenvolveu grande parte do seu trabalho definindo-o como cenário preferencial das suas pinturas. Nele identificam-se a representação de seis espaços distintos. Escolhe preferencialmente dois lugares sobre os quais decide debruçar-se exaustivamente, procurando pretextos para os aprofundar, chegando a adulterar efectivamente a sua realidade, como, por exemplo, quando decide omitir determinados elementos que se encontram fixos nesses espaços (Lugar 1).

Neste ambiente reina um insinuado silêncio e uma copiosa singeleza, conferida não só pelas posturas e gestos que assumem as personagens, que vivem aqueles espaços, mas também pela escolha discriminada de cada objecto que confere ao ambiente uma dignidade vinculada a uma evidente apologia da



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 1.
Open doors, 1905.
The David Collection,
Copenhagen

Fig. 2.
Interior. Strandgade 30, 1905.
Ateneum Art Museum, Finnish
National Gallery, Helsinki

Fig. 3.
Interior, 1899.
Tate, London

Fig. 4.
Interior. Strandgade 30, 1908.
ARoS Aarhus Kunstmuseum

Fig. 5.
*Interior with woman putting
twigs in a glass. Strandgade 30*,
1900. The Ambassador John L.
Loeb Jr. Danish Art Collection

simplicidade. Trata-se de um registro deliberado, onde cada detalhe é intencional, como se confirma nas suas próprias palavras, quando em 1909 Hammershøi afirmou na revista dinamarquesa *Hjemmet*: «Se ao menos as pessoas abrissem os olhos para o facto de que poucas coisas boas, num quarto, lhe dá maior beleza e qualidade do que muitas coisas medíocres.»²

Nos objectos que escolhe para compor o ambiente, a sua mensagem é evidente. Procura purgar a ideia de «*casa vazia*» como representação absoluta do «*terror burguês*», acolhendo a crítica de Walter Benjamin, em torno das casas burguesas do virar do século XIX, onde «*não há um único canto em que o seu morador não tenha já deixado as suas marcas: nos bibelots das cornijas, nos naperons com monogramas dos sofás, nos quadros transparentes em frente das janelas, no guarda-fogo diante da lareira. (...) Viver nesses aposentos aveludados mais não era do que deixar atrás de si vestígios produzidos pelos hábitos. (...) Marcas deixadas por ela [pela vida] em almofadas e sofás, pelos parentes em fotografias, pelos objectos possuídos em capas e estojos, e que faziam aquelas salas parecer tão atravancadas como um columbário.*»³

Por isso, os móveis são escassos, singelos e antigos. A mesa, por vezes, tem ainda a toalha branca e lisa, com louça deixada propositadamente, retomando o tema da domesticidade, da vida quotidiana de um lar. Curiosamente, também, ao fazer o elogio do antigo, quando reconhece «*eu, pessoalmente, prefiro o antigo; edifícios antigos, móveis antigos, a atmosfera única e distinta que tais coisas possuem*»,⁴ evita a ruptura com o passado, «*com o antigo*», encontrando a *Moderidade* a partir da continuidade.

Mas se «*os elementos da arquitectura são a luz e a sombra, a parede e o espaço*»⁵ como nos disse Le Corbusier, então, curiosamente, aquilo que Hammershøi procura representar repetidamente prende-se designadamente com os elementos arquitectónicos que o configuram. Recorrentemente, Hammershøi desenha um mesmo espaço (Lugar 2), pelo menos uma meia dúzia de vezes, onde os elementos desenhados são unicamente estes. Ao debruçar-se maioritariamente na representação da luz que trespassa a janela, ao pintar as sombras que desenha no chão, ao valorizar a intensidade da luz que enche o espaço, faz-nos parar para vermos simplesmente uma porta, uma janela, paredes que se encontram e encaixam a um canto, desenhando um espaço domesticado, posicionando-nos, parados, à sua frente, à espera que algo aconteça. Nada nos mostra para além da sua espacialidade. O que a janela mira, é-nos vedado numa opacidade que impede a devassa. E quando coloca uma personagem, senta-a pacientemente, por vezes virada de costas, a ler, a coser, indiferente ao que se passa no seu exterior. À noite, o tema é igualmente a intensidade da luz das velas que se reflecte no vidro da janela que esconde a escuridão do exterior. Nada interessa para além daquelas paredes que resguardam o interior.

Na verdade, os seus interesses centram-se na representação arquitectónica daquele espaço e a sua espacialidade é garantida através da escala e do desenho das portas e janelas, bem como através dos jogos de luz que ocupam e definem esses espaços, admitindo: «*Sempre achei que há uma tal beleza num espaço daqueles, embora não tenha pessoas, talvez precisamente quando não as tem.*»⁶

A própria grelha formal da imagem, a estrutura geométrica que a sustenta, concentra-se numa «*postura arquitectónica*» assumida, reconhecendo: «*O que*



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 6.
Sunshine. Dust notes dancing in the sunbeams, 1900.
Ordrupgaard, Copenhagen

Fig. 7.
Interior. Strandgade 30, 1906.
Tate, London

Fig. 8.
Interior from Strandgade with sunlight on the floor, 1901.
Statens Museum for Kunst

Fig. 9.
Interior with woman reading. Sunlight on the floor, 1900.
Private Collection

Fig. 10.
The coin Collector, 1904.
The Museum of Art, Architecture and Design, Oslo

me faz escolher um motivo são as linhas, o que gosto de chamar a postura arquitectónica de uma imagem. E depois há luz, claro. Obviamente que é também muito importante, mas acho que são as linhas que têm mais significado para mim. A cor é naturalmente importante. Não sou realmente indiferente ao modo como a cor resulta. Eu trabalho duramente para torná-la harmoniosa. Mas quando escolho um motivo, penso primeiro e acima de tudo nas linhas.»⁷

A cor, que segundo o pintor é naturalmente importante, apresenta-se obsessivamente numa paleta de tons acinzentados, esbatidos, evidenciando superfícies monocromáticas que revestem as paredes, pontuadas por quadros pendurados que pretende desfocados, desviando o olhar para o centro da imagem, que na sua grande maioria não foca o objecto principal a ser representado, nem a personagem que pinta, quase sempre a sua mulher Ida, que aparece de costas numa assumida introspecção, em gestos melancólicos e rotineiros.

Provavelmente o tratamento que dá à cor, a partir da redução, num registro repetido e aperfeiçoado, é uma estratégia que visa aumentar a sua intensidade e intencionalidade, enquanto modo de controlar e dominar a própria técnica. E, talvez, neste gesto se possa considerar *Moderno*.

E talvez se possa considerar *Moderno* pela insistência convicta das suas intenções e acções, desprendidas daqueles que o rodeavam e criticavam. Mas, também, julga-se *Moderno* nas inúmeras variações sobre os mesmos elementos, sobre os mesmos temas, os mesmos lugares, aquele olhar diferente sobre o «mesmo de sempre», focando o «quase nada», que se revela muito, exaltando o silêncio que aconchega a solidão, numa euforia tranquila que abafa a atenção dada à quietude, à tranquilidade. A mesma tranquilidade de que nos fala Agustina Bessa-Luís quando refere que «quase vazias, (...) as casas serão um dia santuário da perfeita solidão, (...) a solidão apaziguada e fértil, terna e obscura vivência dos dias que não ameaçam, não exilam, não desprezam o inventário da consciência.»⁸ É poesia o que se lê nos seus quadros que enaltecem o lar e a domesticidade, afinal contemporânea e Moderna. Não por acaso, «*Vilhelm Hammershøi: A Poesia do Silêncio*» (*Vilhelm Hammershøi: The poetry of Silence*), foi o título escolhido para a exposição exibida na Royal Academy of Arts de Londres, em 2008.

Já sobre as casas que Adolf Loos projectou, Aldo Rossi escreve: «A composição é perfeita porque não é invólucro mas antes expressão do interior; por isso, possui no exterior a interioridade de um mundo privado, assim como a marca pessoal do que é habitado. Nisto reside o segredo da duração das suas construções.»⁹

Nelas, a janela «olha» para dentro e a vista exterior depende primeiro da vista interior, pois segundo Loos «um homem culto não olha pela janela; a janela é um vidro despolido; está lá para deixar entrar a luz, não para se contemplar através dela.»¹⁰ Neste sentido, pode admitir-se que também para Loos a luz era - acima de tudo - um elemento «plástico», que usa a favor da sublimação da espacialidade dos espaços que projecta. Loos pretende que os olhos vagueiem preferencialmente pelo espaço interior, onde a casa deve dizer pouco ao exterior e, pelo contrário, toda a sua riqueza deve manifestar-se no seu interior assumindo que «os projectos deviam produzir-se de dentro para fora.»¹¹

Nos interiores de uma casa de Loos, a cultura do quotidiano desempenha o papel fundamental. O interior privado, concedido ao seu habitante, acaba por ser o mote do seu trabalho, escrevendo: «A casa tem de ser do agrado de todos. Esta

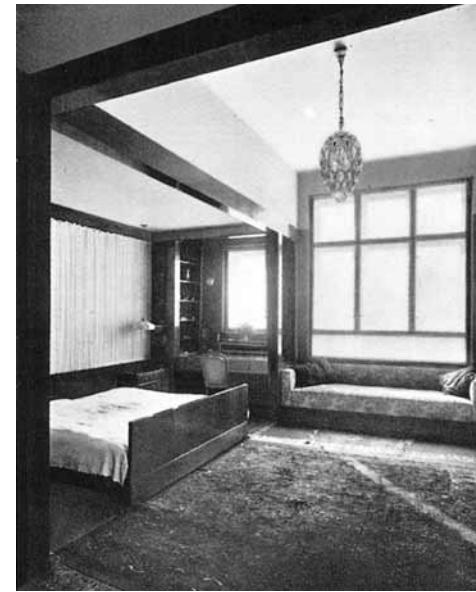


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 11. Apartamento Bummel, quarto de dormir, 1930 in Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l'Œuvre de Adolf Loos*. Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1982, p. 435

Fig. 12. Apartamento Weiss, canto da sala, 1904 in Bukhardt Rukschio, Roland Schachel, *La Vie et l'Œuvre de Adolf Loos*. Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1982, p. 444

Fig. 13. Casa Müller, Praga, 1930 in Kurt Lustenberger, *Adolf Loos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1998, p. 155

Fig. 14. Casa Moller, Viena, 1928 in August Sarnitz, *Adolf Loos 1870-1933. Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*. Taschen GmbH, 2007, p. 70

é a diferença de uma obra de arte, que não tem de agradar a ninguém. A obra de arte é um assunto privado do artista. A casa não é. A obra de arte introduz-se no mundo sem que exista necessidade para isso. A casa cumpre uma necessidade. A obra de arte não deve dar contas a ninguém, a casa a qualquer um. A obra de arte quer arrancar as pessoas da sua comodidade. A casa tem de servir a comodidade. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte ensina novos caminhos à humanidade e pensa no futuro. A casa pensa no presente. As pessoas adoram tudo o que contribua para as suas comodidades. Odeiam tudo o que lhes queira arrancar das suas posições acostumadas e seguras e lhes inquiete. (...) A arquitectura desperta sentimentos no homem. Por isso, o dever do arquitecto é precisar esse sentimento. O quarto deve parecer confortável, a casa habitável.»¹²

Também Loos quis legitimar a sua arquitectura no contexto de uma continuidade histórica, defendendo: «Não temas que te apelidem de 'não moderno'. Só se permite alterações na antiga maneira de construir se representar uma melhoria, se não, fica-te pela antiga. Pois a verdade, ainda que tenha cem anos, está mais intimamente ligada a nós do que a mentira que caminha ao nosso lado.»¹³ E acrescenta: «Basta de génios originais! Repitamos continuamente, inclusivamente copiamo-nos a nós próprios! Que uma casa se pareça com a outra!»¹⁴

De facto, as referências de Loos, a sua «paleta», radicam-se na beleza sincera dos materiais naturais, não necessariamente madeiras ou mármore raros, não mais no trabalhar da fantasia artística que exigia o supérfluo e o laborioso. No ensaio que escreveu em 1908, *Ornamento e Delito*, remete para a apologia do que é simples, oportuno e coerente, recusando tudo o que é transitório e criticando o uso abusivo da ornamentação. Assim, a sua arquitectura fica resumida à severidade da obra e à autoridade irrepreensível que o define como um dos pais do *Movimento Moderno*, num repensar do ofício do Arquitecto e da própria Arquitectura.

Antes de mais, estamos conscientes de que a sua arquitectura doméstica se sustentou nos seus próprios pensamentos e ideias que perseguiu e que - à época - pareciam insurgir-se contra quase tudo e quase todos, mas que se foram consolidando ao longo da sua vida pessoal e profissional.

Assim retemos:

- *A repetição*: ambos concentram-se numa certa constância que consubstancia o aprofundar do conhecimento e da técnica e, conseqüentemente, o seu aperfeiçoamento. De facto, a renúncia à forma gratuita ou à experimentação espontânea, conduziu-os à persistente proposta de técnicas e elementos já testados, acabando por consolidar a coerência das suas obras.
- *O intimismo*: ao acreditarem que o interior das casas, o lar, o lugar do habitar quotidiano é pertença do indivíduo, uma concha que protege, na intimidade, a natureza de quem a habita, o interior da casa é, deste modo, simplesmente conservador. Nesta dissociação teorizada entre a privacidade do espaço interior e a neutralização da fachada exterior, que deve limitar-se a

reflectir a técnica impessoal da época (segundo Loos), ambos percebem a necessidade de proteger e valorizar a esfera do privado perante a devassa e a moral pública.

- *A linguagem dos materiais*: ambos constróem a imagem de um ambiente domesticado numa economia *formal*, consumada pela utilização da qualidade intrínseca dos materiais e dos elementos que conformam os espaços, bem como dos móveis que o ocupam, eliminando exageros, na perfeita adequação das suas qualidades.
- *A (in)actualidade*: ao contrariarem, ainda que inadvertidamente, a linguagem da própria época, a tal negação do «estilo da época» por contágio ou simples conformismo, alimentando uma assumida carência de «estilo», do princípio que se opõe à ideologia do «novo», em nome da necessidade do «melhor», encontraram a *Modernidade* e uma surpreendente actualidade.

Julga-se que o cepticismo que caracterizou a acção, e conseqüentemente, a obra de ambos, nessa crítica essencial e premonitória dos sistemas de valores, essa particular postura perante as suas sociedades - impregnadas numa coincidente cultura ocidental - contribuiu para a confirmação dessa *Modernidade*, lida não a partir da ruptura, mas antes da continuidade. Ao reflectir sobre as suas obras, acreditamos que Vilhelm Hammershøi e Adolf Loos partilharam dos mesmos intuitos, a partir de um instinto que os tornou ágeis e, quiçá, até intemporais.

Porto, 20 de novembro de 2012

NOTAS

- 1 Não há registos que se tenham conhecido, pelo menos que se tenha conhecimento.
- 2 Vilhelm Hammershøi cit. por Bonett, Helena, *Vilhelm Hammershøi. The poetry of silence. An Introduction to the Exhibition for Teachers and Students*, Education Department, Royal Academy of Arts, London, 2008, p.8.
- 3 BENJAMIN, Walter, "Sombras curtas II", *Imagens de pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 247-248.
- 4 Vilhelm Hammershøi in Bonett, H., *Op.cit.*, p.22.
- 5 Le Corbusier, *Por uma arquitectura*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1998, p. XXXI.
- 6 Vilhelm Hammershøi cit. por Bonett, H., *Op.cit.*, p.22.
- 7 Vilhelm Hammershøi, cit. *ibidem*, p.8.
- 8 BESSA-LUÍS, Agustina, "As casas", in *Alegria do Mundo II*, Lisboa, Guimarães Editores, p. 76.
- 9 Rossi, Aldo, *Para uma arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, pp. 63-64.
- 10 COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (MA), Londres, The MIT Press, 1996, p. 234.
- 11 Acrescenta: «Deveríamos construir num estilo que nos isole do mundo exterior: que a casa parece discreta por fora, e que revele toda a sua riqueza por dentro. (...)», Loos, Adolf, "Mi escuela de construcción", in *Escritos II. 1910/1932*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 76.
- 12 Loos, A., "Arquitectura", *Op.cit.*, p. 32-33.
- 13 Loos, A., "Reglas para quem construya en las montañas", *Op.cit.*, p.78.
- 14 Loos, A., "Arte vernáculo", *Op.cit.*, p.68-69.

FERMENTAÇÕES I

QUAL É A EXISTÊNCIA DO DESENHO?

DEBATES SOBRE O DESENHO, COM JOAQUIM PINTO VIEIRA, PAULO FREIRE DE ALMEIDA, VÍTOR SILVA, SETEMBRO, DEZEMBRO DE 2010

1.1 / Vítor Silva

Texto promotor

A existência do desenho, a sua existência enquanto «género» e prática, quer artística quer pedagógica, tem assistido nos últimos tempos a um «renascimento» inesperado. No âmbito específico da produção artística e da investigação científica tem-se registado um renovado interesse no desenho. Este interesse tem acompanhado um número crescente de publicações e de exposições dedicadas ao desenho, bem como uma oferta cada vez maior de cursos e de mestrados neste domínio específico.

Nas páginas dos jornais ou nos semanários culturais, a crónica dos tempos modernos e a reportagem da vida contemporânea parecem ter encontrado no desenho um caso de estudo de tipos de experiência social e de comportamentos expressivos. A procura da notícia e da informação parece ter descoberto o desenho lançando-o para fora da privacidade ou do secretismo dos processos e «ideias» artísticas, colocando-o agora na esfera da partilha colectiva, pública e social. O desenho parece, finalmente, ter encontrado o espaço da comunicação e da curiosidade social. Por princípio, a notícia integra o facto e produz a sua zona de integração: o desenho surge como um tipo de imagem que rivaliza (hipoteticamente) com o mundo pobremente ilustrado da notícia ou com os efeitos críticos do quotidiano. O desenho não constituindo um debate público como outros, e.g. a Arquitectura, configura através desta nova dimensão e promoção, um insólito lugar de destaque. Na internet surgem *blogs* e páginas de

inúmeros desenhadores ansiosos por mostrarem os seus resultados. A divulgação exponencial do desenho é equivalente ao enredo ficcional e narrativo que o acompanha de novo. O que é que se está a passar?

Resumindo: importa começar pelo princípio. O que é o desenho hoje? O que significa no âmbito da esfera pública, das exposições e da investigação universitária o desenho? O que é que a comunidade, a sociedade, espera do desenho? Como, para quê e porquê o desenho?

1.1 / J. Pinto Vieira Comentário

Ressalto os períodos: «O desenho parece finalmente ter encontrado o espaço da comunicação e da curiosidade social. Por princípio, a notícia integra o facto e produz a sua zona de integração: o desenho surge como um tipo de imagem que rivaliza, (hipoteticamente) com o mundo pobremente ilustrado da notícia ou com os efeitos críticos do quotidiano. O desenho não constituindo um debate público como outros, e.g. a Arquitectura».

O poder não passa pelo desenho, por isso ele inventou a pintura. Mas passa pela arquitectura.

O desenho é a correspondente gráfica da poesia. Pode ter o mesmo poder evocativo mas não é tão cultivado na vertente semântica, mais sim na vertente plástica que é morfológica. A poesia que ganha espaço público e, assim, um certo poder, é a dos conteúdos fortes da vida social. Com o jazz passa-se algo parecido. Muita animação mas nenhum poder. Só prazer

Podemos esperar alguma *ideia nova* deste movimento? É um movimento de gente inteligente ou de mediócras a tentar aproveitar uma onda para sobreviver? Poderemos de facto, por exemplo, encarar o desenho na perspectiva do poder, da necessidade, da profissão-função e da sua natureza. Voltaremos a isso.

Qual a diferença entre desenho como *imagem* e como *objecto*, que julgo ser a mais importante sobre a sua natureza. Os excelentes desenhos do Providência no *Jornal de Notícias* e os meus *desenhar sem pensar* ilustram bem isso. O que se ganhou com a ideologia modernista do desenho como objecto? Os *performistas* estão aí, ainda. Pousão desenhava bem para quê? Só fazia pinturas que eram a possibilidade de ter algum poder. Como Delacroix, por exemplo, o desenho sempre se serviu da pintura e da escultura ou da montagem, como em Rodin ou Christo, para exercer o poder.

Como vemos o futuro ou como podemos encarar o exercício desta actividade a partir destes *tempos de crise* que não é só financeira mas cultural, no sentido profundo de modelos e modos? O que sabemos verdadeiramente sobre o desenho como fenómeno imagético e plástico?

Que aspectos ou dimensões *somos capazes de enunciar* como *desejos de conhecimento*?

1.1 / Paulo F. Almeida Comentário

O renascimento do desenho poderá exprimir a *reação* perante a dimensão sintética, maquinal e super-produzida que a cultura contemporânea revela nos seus objectos, até pela sua relação mediada com os meios de produção. A vulgarização das imagens artificiais e a sua qualidade resolvida (geralmente sob a alçada de uma lógica publicitária) convidam à *imperfeição do desenho*, ao seu carácter único, imediato, frágil, e acessível mas, ao mesmo tempo, reservado. A facilidade com que os computadores oferecem aos seus utilizadores apresentações quase profissionais, deixa ao desenho uma oportunidade de *incorrecção consentida*. Os meios de divulgação referidos – *blogs*, espaços virtuais – exibem desenhos que abrem um espaço *aurático* no oceano de informação.

Porém, será plausível avançar com uma outra razão para esse regresso: o desenho permite o contacto mais directo possível com a experiência da percepção e da execução manual, portanto, a *experiência do próprio corpo*. Nesse contacto, preserva a actualidade e renovação próprias de uma experiência não mediada, um pouco como certas práticas físicas, designadamente nadar, caminhar, correr. A experiência da percepção que consiste em redescobrir o mundo através do desenho, afigura-se simultaneamente como simples, acessível e complexa. Quem desenha do natural compreende que todos os problemas anteriores se colocam renovados, em cada tentativa de representação. A experiência anterior possibilita resolver algumas dessas dificuldades mas permite, sobretudo, reconsiderar a nova formulação do problema. Desenhar de observação, mas também de imaginação, oferece a possibilidade de construir a dimensão individual face à globalização colectiva das imagens, como um gesto de inscrição primordial, não só num processo de conhecimento do mundo, como também, num processo de *auto-conhecimento*.

1.2 / Vítor Silva Retoma do debate

Hipótese: a antiga circunscrição prática e teórica do desenho, ou seja, o tumulto da sua «origem» e da sua história, sobrevive hoje sob a forma da pedagogia. É ela que dá impulso ao desenho e à fundamentação colectiva e individual do seu «jogo» social e cultural. No essencial, muito para além do artístico ou do estético, a cultura *desenhativa* comporta uma pedagogia, uma aprendizagem. Não importa se o processo é a oficina ou a academia ou se o seu impulso é inato, genial. Este lado residual (a pedagogia) mantém, válida e legítima, a sua «autoridade» e o seu «poder». Este é o elo de transmissão da *relação do real* que desde sempre o desenho soube produzir. O nexa da sua actual presença na Universidade confirma isso mesmo. Como pensar e ensinar o desenho? Porquê pensar e ensinar o desenho, para quê?

Hoje, a reação ao mundo das imagens providas de máximo «acabamento» e finalidade, permite pensar, por outro lado, processos sem fim, dinâmicas vitalistas e terapêuticas. O auto-conhecimento, exigência pedagógica por exce-

lência, exprime a esperança num hipotético humanismo, contaminado de *psicologismo* e de romantismo, isto é de salvação e de remissão das emoções, de idealismo, etc. Falta-nos compreender que o programa das artes e da distribuição do sensível, i.e. o *desenho para todos*, opera um ponto de contacto possível com as ideias. Será que o desenho permite agitar as ideias? Desenhar pessoas anónimas nos metropolitanos toca alguma ideia? Verter o que pulsa repetida e sintomaticamente do inconsciente aponta para uma ideia? O mais imperfeito gesto do desenho vislumbra alguma ideia?

Não creio que haja naturalidade da percepção: a natureza há muito que é uma mera imagem. Os estudos do desenho infantil, a inscrição psicológica e psíquica do desenho (e das imagens) dão-nos conta disso mesmo. O poder do desenho é a sua potência, a sua capacidade para poder e não poder. Todos podem e alguns são capazes de perceber (*perceptio*, de acepção, concepção, decepção, etc. agarrar, arrastar, puxar para si) A questão já foi ética mas agora por via da estética é política. Trata-se, talvez, de desenhar não qualquer ideia mas com as ideias. Porque outra coisa é o destino do conceito ou do *design*; sim, lógicas mercantis, manter o negócio, a bondade da «democracia» ocidental, a nossa protecção e segurança, no limite o prazer, o corpo pelo corpo, os jogos da linguagem, a retórica, etc.

As práticas do desenho, que durante muito tempo existiram diferidas sob o efeito do *underdrawing*, mitigado pela ideia de projecto, do operativo, do conceptual, etc, surgem agora à superfície por causa da crítica da representação operada pelo e com o modernismo. A autonomia estética do desenho deriva paradoxalmente desta condição. Já não se renega o passado próximo; agora inclui-se a vasta temporalidade das suas transformações no presente. A pedagogia do desenho é, a meu ver, o seu «poder» discreto, a sua força. O resto são usos e abusos. Uma história para esquecer. Terapêutica, expressão, gestos, «liberdades e garantias», etc.. A pedagogia do desenho coloca não a questão do público ou da exibição pública do corpo ou da linguagem, os ornamentos do indivíduo, mas o problema da colectividade, do comum, dos outros.

1.2 / J. Pinto Vieira

Comentário

As coisas começam a ficar mais complicadas. A questão inicial é, o “renascimento do desenho”, (porque não sem aspas?) e o que significa esta produção de iniciativas, de cursos, de publicações. Ideias fortes saídas do debate. O desenho liberta-nos do mundo digital; somos mais homens. O desenho como processo ou como meio de outro ser não tem futuro disciplinar e tem pouco poder. Os produtos daí decorrentes têm atractivos sem concorrência com os produtos das máquinas. A pedagogia do desenho é em si mesma um fim. Matéria de estudo para quem ensina e exercício social e psicológico; terapia e modo de estar para quem aprende e faz. *Fazer* desenhos é estar vivo de forma especial, como cantar: não é para vender. Será que o desenho permite agitar as ideias? Ser uma forma de se incluir na construção da cultura para além dessa sua dimensão passiva, já vista, de modo de estar que, em si, já é cultura?

Ou é essa dimensão anti-mercado ou anti-negócio que constitui a sua maior possibilidade de expansão e consolidação disciplinar? A reflexão disciplinar, conceptual e técnica, dessa actividade gráfica básica ou elementar a que chamamos desenho – menos essas variantes multidisciplinares que exigem aparatos e condições materiais mais ou menos complicadas – deve ser uma condição muito importante do processo, “o que desenhar”? Para mim o desenho e o seu sucedâneo natural a pintura é, cada vez mais, a possibilidade importante de gestão emocional, de exploração mitológica, de relação sentimental, de sentença moral, de pulsão afectiva, de delírio icónico e figural, de afirmação paisagística, de repúdio criminal. Também tem esteticamente interesse !

Mas o renascimento que sentimos à nossa volta terá a consistência, não digo, intencionalizada, mas latente que se possa configurar. (?) Eu acho que não. Talvez haja atracção por algo que se anuncia.

1.2 / Paulo F. Almeida

Comentário

A naturalidade da percepção poderá ser a evidência do mal feito, da (*im*)*percepção*, da dificuldade em discernir, que se deixa registar nas imagens, nos desenhos. Essa tradição ou repertório de imagens que falham o encontro com modelos e outras imagens bem sucedidas reflecte a perplexidade do observador perante a sua própria incapacidade. De facto, contra essa incapacidade erguem-se os discursos regeneradores da pedagogia, ou, as possibilidades algo evasivas da expressão e do indivíduo. Essas estratégias de democratização do desenho dirigem-se ora em nome da divulgação artística, ora da renovação das linguagens. Mas, relativamente às múltiplas e diversas acepções sociais que se expandem em torno do desenho, deve recuperar-se a seguinte pergunta: No fim das aprendizagens, dos convívios adjacentes à pedagogia-*workshops*, exposições, etc - qual o uso que cada um dá ao desenho? Esse uso passa por uma forma de capacidade, de relação com uma determinada prática reconhecida e sedimentada. Esse poder, que pode não ser percebido pelos outros como tal (mas para o próprio, que importa?) de se relacionar com a sua imaginação ou percepção. Antes dos usos públicos, esses usos que permitem a experiência de um poder, são face a face com a imagem que se forma. É nesse sentido que desenhar do natural, com todas as variantes que integram as dúvidas sobre a questão do estilo, da forma educada e da solução, permite a experiência do próprio tempo como desenho – imagem que se vai formando. A actualidade do desenho afirma-se pela relação com o tempo através da execução, experimentada como impasse, dúvida, solução, frustração, sucesso. Nessa acepção, a recente popularização do desenho, que promete a acessibilidade e um uso livre ou descondicionado, desvia o desenho do pólo da experiência individual – desse jogo de impasses e sucessos – para a convivialidade, ou um fluxo comunicacional, de onde provavelmente só sobram imagens, objectos, registos de presença.

1.3 / Vítor Silva

Retoma do debate

A existência da pedagogia do desenho considera não apenas um lugar de «poder» mas também o campo convergente da sua actualidade, disseminação e renascimento. A pedagogia instaura um colectivo. Esta é a sua condição operativa. Não significa que o colectivo esteja primeiro, mas o desenho, a sua existência real, prepara as condições para que haja um colectivo. Há questões ou emoções e obtêm-se formas ou respostas. É o que faz o desenho. As questões: modos de preparar a resposta. As emoções: modos de integrar as formas. E vice-versa. Seja a sua origem a mente ou o real. Maneira de dizer a mesma coisa. O que se constrói através do desenho não é a espontaneidade ou a reposição da experiência onírica ou mimética, a coisa e a sua ideia, ou o projecto, mas o sentido de comunidade. Os desenhadores e o mundo, as possibilidades. O desenho é uma experiência “local”, um ponto de apoio, que permite relacionar, montar, desmontar, ensaiar de novo. Porque existe diante de alguém ou de alguma coisa; de uma ideia comum e de uma memória colectiva; porque dá “forma a um mundo” que até então não tinha forma. Não se pretende aplicar a acepção canónica e representativa da Escola e dos Mestres que nos ensinam, ou os liberais *workshops*, mas sim de implicar a singularidade do comum, de todos aqueles que se sentem capazes de compreender as possibilidades do desenhar e do pensar conjuntamente. O que estamos aqui a fazer? O que queremos fazer? Como, para quê? Continuemos pois a desenhar se a actividade traz proveito! Para quem é o desenho, para quê? A minha hipótese é a de que o desenho age. Importa saber sob condições podemos afirmar que ele age e como actua no espaço de todos. Será que é isto o que se está a passar? A visibilidade do desenho, a actualidade da sua experiência individual e artística, parece ser um sintoma da difícil e inoperante legibilidade das imagens do mundo. Um reflexo isolado face à frágil “totalidade” das imagens e dos seus saberes. A condição *fazer desenhos* opera no seio das imagens e existe, talvez, como forma de *desimplicação*, em confronto o seu próprio isolamento e enquadramento, com o seu contexto e razão de existir, com a sua natureza e imaginário, com o seu próprio tempo e história. A imperfeição como ideia, como *ligante* das restantes imperfeições imagéticas, privadas, públicas e sociais, é uma ideia que condiz com a actual popularidade do desenho? É uma boa hipótese. Uma hipótese que mostra o carácter ensaístico do desenho, a condição de abertura do seu fazer e das suas consequências. Mas será que o desenho actua reactivamente diante daquilo que nos promete a ideia de perfeição e de geometria? Creio que o desenho permite a perfeição e a imperfeição, mantendo em aberto o carácter dos processos e o sentido possível da sua experimentação, da sua vocação (imaginação, seria mais justo) expressiva.

1.3 / Paulo F. Almeida

Comentário

A pedagogia do desenho é o seu ser colectivo, é de facto essa a sua condição. Mas a colectividade do desenho, que se acompanha também da comunicabilidade, declina na vontade de passar as imagens a palavras, explicações, esclarecimentos. Explicar um desenho, ou uma aparência, ou uma ideia, ‘como se vê’, como se deve fazer, como se deve ver - faz parte da comunicação colectiva do desenho - que em parte reúne os aspectos comuns da percepção e do gosto, mas também, educa e forma. A dificuldade em compreender quais as virtudes e defeitos da pedagogia reside na relação entre regra e transgressão, que se coloca como nova e mal compreendida. O traço característico da nova pedagogia e da nova convivência colectiva - que na maior parte dos casos se apresenta como uma extensão da escola - reside no facto de se pretender integrar os códigos de transgressão na própria prática escolar. O que em si mesmo poderá não ser um problema para a escola e para as suas ramificações, é um problema para a ideia de transgressão. O espaço da pedagogia asfixia não apenas a procura do novo, mas especialmente, o da sua detecção. Por isso, quando se mostra algum cepticismo perante o renascimento do desenho - “*Mas o renascimento que sentimos à nossa volta terá a consistência, não digo, intencionalizada, mas latente que se possa configurar. (?) Eu acho que não.*” (JPV) - resulta provavelmente da compreensão que o desenho que nasce de uma vontade genuinamente individual, não cabe imediatamente no fluxo da convivialidade, do consenso e da disponibilidade. Por vezes, desaparece inexoravelmente, sem deixar rasto. O que se destina à fruição colectiva nasce como assimilação de consensos, de onde a escola é o espaço de eleição. Esse espaço deve ser reforçado na sua natureza e contido na sua tarefa. Quando se estende à prática cultural, redundando no que habitualmente se designa por Academismo, ainda que sob a forma complacente e suave associada à divulgação, ao tornar acessível, em suma - colectivo.

1.3 / J. Pinto Vieira

Comentário

Por vezes vasculho nos livros de BD que vão saindo. Aí o desenho, como eu o entendo mais directamente, não pára. Está sempre a sair e eu sei que só vejo uma diminuta parte do que se faz. Estamos longe de diversas formas do exercício do desenho como receio de imperfeição que o desenho do natural parece incluir como anátema. Banda Desenhada, desenho de imaginação ou memória, é uma necessidade narrativa que não é satisfeita pela palavra e que se faz com os meios perfeitos para essa função. A imperfeição não existe. Os que desenham do natural, nas viagens, etc., têm que nos atrair pelo que reconhecemos como existente, como verdadeiro, como visto. Há os que desenham para que a expressão plástica se cumpra como coisa em si. A imperfeição ou a *impercepção* existe mas não é decisiva ou relevante para várias modalidades do desenho, como atrás refiro. É curioso que sob este aspecto o desenho é mais complexo ou variado do que a música ou a poesia. Diz-se polissémico? No de-

senho, a ingenuidade ou o infantilismo - o mal feito - é considerado um valor mas na poesia ou na música não. Atrás de todas essas modalidades está uma promessa de poder mais ou menos camuflada ou latente ou será um sentimento de comunidade, de comunhão, de pertença? Não sei se somos capazes de discernir. Mas podemos estar atentos. Se houvesse hoje crítica sobre o desenho que valores ela defenderia? Como sabemos, hoje não há crítica de arte e do desenho - na escola, na pedagogia orientada que fazemos, a crítica existe, mas cá fora não. Havia crítica há 50 anos. Havia a convicção de que se lutava por um processo colectivo salvador. Hoje não há valores. Mas haverá “valor”, como dizem os financeiros? Será “valor” essa força do que age? Como age o desenho? Há quem cante no coro, assim agindo, sem que daí tire proveito a não ser o de cantar, o que é bom. Dantes o desenho e a cultura agiam como partilha, permanência e eternidade; hoje agem como devaneio, efemeridade e fugacidade. Mas, podemos querer ter outro nível de acção? Sabemos, porém, que daí, desse fazer alienado e pessoal irrompe por vezes a força de um “valor” que as leiloeiras nos demonstram. Mas nós sabemos que isso não é Obra, mas notícias. Sabemos todos? Será o desenho um instrumento ou um meio para a convivialidade. Sim, se admitirmos que qualquer acção não violenta o é. Mas o exercício do desenho é solitário, como o é o da poesia. A sua convivialidade depende de quê? O que exige ou partilha? Aí procuram aqueles a quem o desenho deve transfigurar-se através de outros corpos e acções. Não vou por aí. Fico melhor só.

Vítor Silva Comentário Final

É possível considerar duas vertentes para o culminar de uma mesma questão. O renascimento do desenho comporta contradições e conflitos que parecem apegados à sua inscrição primitiva e «original». O que hoje configura a sua existência pública transporta o âmago da sua experiência e memória expressiva. O ciclo do renascimento parece decidir não apenas um “retorno” ao passado, para ver *aquilo que foi*, mas uma atenção relativamente ao presente para compreender *aquilo que pode ser*.

Perante o mundo das imagens e da violência que elas mesmas revelam ou escondem, diante da história e da memória que diferentemente lembramos e esquecemos, face às acções, conscientes e inconscientes, que reactivam os nossos impulsos e rotinas, desenhar permite dar forma àquilo que não tem forma, isto é, permite dar forma às emoções que trespassam a nossa convivência social e cultural. A polaridade existente entre práticas e “teorias”; a ambiguidade entre as implicações emotivas e as explicações formais; o jogo entre o solipsismo criativo e a reflexão social; a relação entre terapêutica e pedagogia continuam a circunscrever o campo das possibilidades do desenho.

Aparentemente não há nada de novo, apesar da “novidade” integrar tudo de diferentes formas. A “novidade” continua a ser uma exigência do presente, uma atenção diante do momento, diante da acção, diante da necessidade e da vontade de desenhar (ou não desenhar!).

Pensar a actual existência do desenho significa, pelo menos, pressentir a popularidade ou a comunidade de um meio de expressão até há pouco tempo esquecido ou relegado para segundo plano. Não será, agora, o tempo de indagar exactamente este segundo plano? O plano da pedagogia e o plano da finalidade do projecto artístico ou qualquer outro? O plano de um mundo de imagens que se declina e se pensa em imagens e através de imagens?

Perante estas questões não se trata apenas de reivindicar para o presente a pedagogia do desenho ou o exercício de liberdade artística individual, mas de antepor, face à sua condição formal e expressiva, o sentido da sua existência, do seu *fazer*. Não será o *fazer* do desenho, no confronto com as restantes imagens “perfeitas”, uma maneira de declarar e de prescrever uma posição sobre os processos imaginativos que o constituem? Uma maneira de agir e de interrogar as imagens?

Arlindo Silva (Figueira da Foz, 1974), pintor, licenciado em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutorando em Estudos Artísticos na Universidade de Vigo. Docente na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa - Porto.

Pedro Maia, artista plástico, mestre em Pintura (UMASS, 1990) e doutorado em desenho (FBAUP, 2010). Atualmente coordena o projeto *Atlas & Vocabulário de Desenho* e é investigador do Núcleo de Desenho do I2ADS. Desenvolve a sua investigação na área do desenho e fotografia, tendo participado como artista em exposições nacionais e internacionais.

Vítor Silva, licenciado em artes plásticas e doutorado em desenho (FAUP, 2000). É docente da FAUP desde 1987 e desenvolve a sua investigação no âmbito do desenho e da imagem (NID/I2ADS). Publicou *Ética e Política do Desenho* (2004) e *Henrique Pousão, Infância, Experiência e História do Desenho* (2011). É ainda editor, com João F. Figueira e Marta Mestre, da coleção *Imago*.

José Maria Lopes, licenciado em escultura pela FBAUP, Mestre em Teoria da Arte pela FBAUL e Doutor pela FAUP e investigador no Núcleo de Desenho do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. É docente de Desenho da FAUP e dedica-se ao estudo do desenho do século XVIII em Portugal.

Mário Bismarck, pintor, Professor Associado com agregação pela FBAUP. Docente de Desenho da FBAUP e director do Curso de Mestrado, Desenho e Técnicas de Impressão. Tem realizado inúmeras exposições individuais.

Manuel Botelho, n. 1950, é licenciado em arquitectura pela ESBAL, pintor e Doutor pela FBAUL, onde é docente desde 1995. Foi bolseiro da FCG na Byam Shaw School of Art (1983-87). Tem realizado inúmeras exposições individuais das quais se destacam: Fundação Calouste Gulbenkian (1986 e 1994), Museu Nacional de Arte Antiga (2000), Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (2005), Museu de Arte Contemporânea de Elvas (2008), Fundação PLMJ (2012). Em 2007, publica o livro *Guston em Contexto: até ao regresso da figura*.

Artur Ramos, Pintor, Mestre em Estética e Filosofia da Arte (FLUL) e Doutor pela FBAUL. É docente de Desenho da FBAUL. Publicou em 2011 *O retrato: o desenho da presença*. Tem mantido uma constante investigação em torno do retrato, do auto-retrato e, paralelamente, da paisagem no âmbito da arqueologia.

Luís Fortunato Lima, licenciado em Pintura e Mestrado em Práticas e Teorias do Desenho, pela FBAUP. Desde 2002, tem realizado diversas exposições de desenho e de pintura. É, desde 2006, assistente de Desenho na FAUP. No domínio da investigação teórica,

debruçou-se, até 2009, sobre questões do «Desenho como substituto do objecto», sendo a sua dissertação de mestrado produzida nesse âmbito, assim como algumas publicações e comunicações que se seguiram. Actualmente desenvolve uma tema de doutoramento centrado nos Detalhes de Naturezas-Mortas dos Primitivos Portugueses.

Miguel Bandeira Duarte, Designer de Comunicação, Mestre em Desenho pela FBAUP. É Doutorando da FBAUL, onde desenvolve a investigação no âmbito do desenho sobre o tema do Esquisso. É docente de desenho na EAUM. Bolseiro da FCT, colabora com o CIEBA, o I2ADS e é membro do ESTÚDIO UM - Difusão e Investigação em Desenho.

Paulo Luís Almeida é docente da FBAUP e investigador no Núcleo de Desenho do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Licenciado em Artes Plásticas - Pintura pela FBAUP e doutorado pela Universidad del País Basco. Tem desenvolvido a sua actividade artística e de investigação nas interferências entre práticas do desenho e processos performativos.

Paulo Freire de Almeida, nasceu em 1968. Licenciado em Pintura pela ESBAP em 1993. É professor da área de Desenho na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho desde 1997, onde se doutorou em 2008.

Ana Luísa Rodrigues, licenciada em Arquitectura (1994) e Mestre (2000) pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Obteve o grau Doutor na Escola de Arquitectura da Universidade do Minho com a tese *A habitabilidade do espaço doméstico. O cliente, o arquitecto, o habitante e a casa* (2009). Inicia a prática profissional em 1994; entre 1996 e 2003 integra, a sociedade João Figueira e Associados, Lda., com vista à elaboração do Plano e Projectos de Execução da Nova Aldeia da Luz. Actualmente é Professora Auxiliar, Presidente do Conselho Pedagógico e Vice-Presidente da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, onde lecciona desde 1999.

Joaquim Pinto Vieira, n.1946, é Professor Catedrático aposentado da FAUP onde ensinou Desenho de 1974 a 2009. Dirigiu as disciplinas de Desenho do Curso de Arquitectura da Universidade do Minho (1997 a 2006) e dois cursos de Mestrado em Design Industrial na Universidade do Porto (1990 a 1993). Realizou estudos sobre a Fotografia em Portugal, tendo textos em diversas publicações como a revista *Colóquio-Artes*. Desenvolveu atividade como cenógrafo e designer gráfico nos anos 60/70/80. Tem diversos textos sobre desenho e imagem em publicações nacionais e estrangeiras. Co-dirigiu a revista *PSIAX*. Está representado em colecções particulares e no Museu de Serralves. Edita regularmente os blogs: pintovieiradesenho.blogspot.com; pintovieira_ensinodesenho.blogspot.com; drawingdesenhodibujo.blogspot.com.