



IV Colóquio Expressão Múltipla

teoria e prática do Desenho

Atas das conferências

Coordenação: Artur Ramos

$\frac{b}{a}$

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Colóquio

EXPRESSÃO MÚLTIPLA IV

Teoria e prática do desenho

Atas das conferências

2020

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Atas das Conferências: Expressão Múltipla IV

Teoria e Prática do Desenho

Coordenação: Artur Ramos – Universidade de Lisboa

Comissão Científica: Artur Ramos – Universidade de Lisboa; Américo Marcelino – Universidade de Lisboa; António Trindade – Universidade de Lisboa; Henrique Costa – Universidade de Lisboa; Armando Jorge Caseirão – Universidade de Lisboa; António Costa Valente – Universidade do Algarve; José Maria da Silva Lopes – Universidade do Porto; Mário Bismarck – Universidade do Porto; Ricardo Leite – Universidade do Porto; Luís Herberto – Universidade da Beira Interior; Miguel Bandeira Duarte – Universidade do Minho; Daniel Bilbao Peña – Universidade de Sevilha; Miguel Ángel Bastante Recuerda – Universidade de Sevilha; Simón Arrebola-Parras – Universidade de Sevilha; Alexandre Guedes – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro UFRRJ; Rita Carvalho – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Natacha Antão Moutinho – Universidade do Minho; Aline Basso – Universidade Federal do Ceará UFC; Luís Fortunato Lima – Universidade do Porto

Comissão Organizadora: Artur Ramos – Universidade de Lisboa; Américo Marcelino – Universidade de Lisboa; Henrique Costa – Universidade de Lisboa; Domingos Rego – Universidade de Lisboa; Beatriz Manteigas – Universidade de Lisboa

Composição gráfica e paginação: Beatriz Manteigas

Capa: Aline Basso, Desenho da série não-objeto, *im[per]manências*, Tinta-da-china, ecoline e bordado sobre papel, 2019.

ISBN: 978-989-8944-39-9

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).
Lisboa, Maio 2021.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO Artur Ramos	6
CRAYON, SANGUÍNEA E CARVÃO - TÉCNICAS DO DESENHO NA COLEÇÃO DE LITOGRAFIA ANTIGA DA FBAUL Alberto Faria	8
IM[PER]MANÊNCIAS: ESTUDOS SOBRE DESENHO À LUZ DOS MANUAIS DE PINTURA CHINESES. UMA BREVE SÍNTESE Aline Teresinha Basso	19
O DESENHO COMO ATO DE NOMEAÇÃO Ana Rita Gaspar Vieira	29
A VERGONHA DE SER LUCRÉCIA Armando Jorge Caseirão	41
O DESENHO CONTEMPORÂNEO NA PINTURA FIGURATIVA HOJE: UMA PERSPETIVA REALISTA E PÓS-MODERNA Beatriz Manteigas	51
DESENHO CORPO OU CORPO DESENHO Camila Rodrigues Moreira Cruz	65
INSCRIÇÃO DO DESEJO: A MARCA INDIZÍVEL DA DOR Cristina Robalo	72
THE LONG MINUTE: SEIS FILMES DE WILLIAM KENTRIDGE Dilar Pereira	79
DESENHO DE RETRATO POR LUÍS FILIPE DE ABREU Filipe de Abreu	89
DESENHO ANATÓMICO - PASSADO, PRESENTE E FUTURO - NA ARTE E NO ENSINO ARTÍSTICO Frederico Elias	102
PAULA REGO – UM OLHAR SOBRE A FIGURA HUMANA Gabriela Torres	113

O DESENHO EM ISOLAMENTO COMO CONTEMPLAÇÃO DA ALMA Grazielle Bruscato Portella	124
DESENHO FEITO PALAVRA – JOHN RUSKIN, KIMON NICOLAÏDES & BETTY EDWARDS. TRÊS MOMENTOS ESSENCIAIS DO DESENHO Hugo António Bernardo Santa Bárbara Passarinho	137
O DESENHO EM CONTEXTO: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA E A EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM Jorge Leal	148
REFLEXÕES SOBRE O CURRÍCULO DE DESENHO, DA REPRESENTAÇÃO À IDEACÃO Leonardo Springer e Fátima Caiado	159
O ESPIRITUAL NO DESENHO - A LEPRA E A PURIFICAÇÃO Mário Linhares	165
LINHA FUNDA Nuno Miguel de Sousa Vieira	183
CARTAZES DE PROMOÇÃO COMERCIAL NO INÍCIO SÉC.XX EM PORTUGAL - COLECÇÃO PARTICULAR Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira	194
O IMPACTO OCIDENTAL NA CULTURA POPULAR JAPONESA Rita Meireles Alfaiate	205
O RASTO E O AGORA - WIP: ANIMAÇÃO A CARVÃO SOBRE PAPEL Sandra Ramos	219
INVESTIGANDO PELO DESENHO # DISSIMULAR O ESPAÇO COM TEXTURAS: RISCAS E FORMAS Sara Antunes Prata Dias da Costa	228

Apresentação

A quarta edição do Colóquio Expressão Múltipla - teoria e prática do desenho decorreu nos dias 15 e 16 de dezembro de 2020. Devido à situação pandémica o colóquio decorreu no modo *online*. Os níveis de audiência foram muito elevados em todas as sessões ultrapassando os outros colóquios anteriores e presenciais. A contrariedade do colóquio não presencial foi compensada também pela presença de um público distante e internacional.

A comissão científica que avaliou os resumos das comunicações sob processo double blind peer review tem sido ano a ano ajustada para garantir maior especialidade na área científica de Belas-Artes - Desenho.

Com a finalidade de promover e divulgar a investigação em torno do desenho no seio de doutorandos, doutorados, mestrados e investigadores da área do Desenho, o colóquio presenciou uma alargada temática pautada pela reflexão teórica e prática do desenho.

A diversidade das áreas, dos temas e das abordagens das comunicações cobriram um vasto leque de conceções sobre o Desenho permitindo a partilha, a discussão e o confronto de ideias fundamentais para um estudo vivo, atual e ativo do Desenho.

De facto, os temas abordados inserem-se na investigação artística, na investigação académica ao nível do doutoramento e pós-doutoramento efetuada pelos seus autores. Neste leque de temas a área do ensino do desenho está presente em comunicações que estudam: o papel da cópia de litografias na antiga Academia / Escola de Belas Artes de Lisboa com uma análise cuidada das técnicas do desenho a crayon, a sanguínea e a carvão; a reinterpretação dos cânones anatómicos na arte contemporânea; o sentido e o valor do desenho anatómico no ensino e na própria arte dos nossos dias; a vertente didática e prática do desenho, na sua dimensão artística, nos seus métodos, pensamentos e abordagens; os livros de artista no âmbito do ensino-aprendizagem.

Outros temas pertencem a áreas mais específicas do desenho e refletem sobre: as mensagens políticas no desenho de antigos cartazes do dobrar do século XX e tendo como exemplos cartazes pertencentes à Nova Companhia Nacional de Moagem e à empresa Eduardo Conceição Silva & Irmão (Fábrica de bolachas e biscoitos, Lisboa); o desenho contemporâneo enquanto linguagem que marca hoje a pintura figurativa, associando-o a conceitos realistas e pós-modernos que transformam a perceção de real e referente; a influência e o impacto da II Guerra Mundial, incluindo a explosão das bombas

nucleares, no Japão como se refletiu na realização de conteúdos de entretenimento nomeadamente na banda desenhada e na animação; a construção do espaço no desenho através da mudança de texturas visuais, luz, sombra e reflexos; o desenho e a paisagem em contexto de residência artística; o desenho e o retrato; o desenho e o confinamento.

Outros artigos integram-se num grupo de investigação de carácter mais filosófico, especulativo e artístico onde procuram: interrogar a autonomia e o sentido do desenho na atualidade recorrendo a teorias sobre a estética e filosofia da arte de autores contemporâneos como George Didi-Huberman, Jean Claude Nancy; o contributo do desenho para um estado contemplativo que permita compreender a beleza que há dentro e fora de nós; a reflexão sobre o desejo e o desenho, como devaneio e fluxo conciliador; pensar o desenho como acto de nomeação; a possibilidade de atingir através de imagens que não sejam interpretações literais a presença do espiritual; uma abordagem contemporânea do desenho enquanto ensaio subordinado a temas complexos como o do conceito de vergonha, de auto mutilação e suicídio onde a imagem e o texto se apoiam e se reforçam mutuamente; debater, aprofundar e expandir o conceito de linha através da investigação artística; a estreita correlação entre conceitos orientais e as nossas próprias conceções em torno do desenho.

Como tende a ser habitual em textos académicos sobre o desenho as comunicações são acompanhadas muitas vezes por desenhos dos próprios autores que ao ilustrar, enquadrar, esclarecer, acompanhar e reforçar as ideias apresentadas e defendidas enriquecem o artigo em si. Assim, publicamos sob o formato de atas das conferências o terceiro Colóquio Expressão Múltipla para apoio à investigação em desenho que se pretende acessível e gratuita para todos.

Artur Ramos

Lisboa, abril de 2021.

CRAYON, SANGUÍNEA E CARVÃO

TÉCNICAS DO DESENHO NA COLEÇÃO DE LITOGRAFIA ANTIGA DA FBAUL

Alberto Faria

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal | Bolseiro de doutoramento FCT: SFRH / BD / 135664 / 2018

Resumo

Esta comunicação apresenta o estudo da reprodução das técnicas do desenho na Litografia, através da análise da técnica do crayon, da sanguínea e do carvão, em obras da coleção de litografia antiga da FBAUL (1836-1911). Seleccionámos obras segundo desenhos de François-Gédéon Reverdin (1772-1828) para a “maneira do crayon” – *à la manière du crayon* -; de Charles Bargue (1826-1883) para a sanguínea e fototipias de desenhos de Auguste Allongé (1833-1898) para a técnica do carvão. Reconhece-se o contributo das litografias destes artistas dos séculos XVIII e XIX, como modelos para o ensino e aprendizagem das técnicas do desenho na antiga Academia / Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Palavras chave: Carvão; Crayon; Desenho; Litografia; Sanguínea

Abstract

This paper presents a study on the drawing techniques of crayon, red chalk, and charcoal reproduced in Lithography based on works from the old FBAUL lithography collection (1836-1911). Works after François-Gédéon Reverdin (1772-1828) for the crayon manner - *à la manière du crayon* -; by Charles Bargue (1826-1883) for red chalk works, and phototypes of drawings by Auguste Allongé (1833-1898) for the charcoal technique, are analyzed. The role of these lithographs by artists of the 18th and 19th centuries are recognized as models for teaching and learning drawing techniques in the former Academy / School of Fine-Arts of Lisbon.

Keywords: Charcoal; Crayon; Drawing; Lithography; Red chalk

*Agradecemos à Prof^a Doutora Luísa Arruda a apresentação da nossa comunicação, em virtude da nossa impossibilidade por motivos de força maior.

Introdução

Este estudo tem como objetivo reconhecer a “maneira do desenho” na Litografia, através da reprodução das técnicas do desenho, a partir da análise de exemplares da coleção de litografia antiga da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). As obras seleccionadas derivam de manuais de ensino do desenho da autoria de artistas dos séculos XVIII e XIX - François-Gédéon Reverdin (1772-

1828), Charles Bargue (1826-1883) e Auguste Allongé (1833-1898). É uma investigação em curso no âmbito do nosso doutoramento em Ciências da Arte na FBAUL, orientado pela Prof^a. Doutora Luísa Arruda (FBAUL) e coorientado pelo Prof. Doutor Fernando António Baptista Pereira (FBAUL) e o Prof. Doutor João Brigola (Universidade de Évora).

A Litografia foi inventada na Alemanha, em 1798, por Aloys Senefelder (1771-1834) (Porzio, 1983). É um processo de gravura plana (planográfico) por oposição à calcografia (gravura em metal), que produz relevo no suporte (papel) após ser impresso. A sua designação deriva do grego - *lithos* (pedra) + *graphein* (escrita) - uma vez que a matriz de gravação onde é fixado o desenho ou a pintura é uma pedra (calcária) (Jorge & Gabriel, 2000, pp. 127-134). Considerada uma das técnicas de produção de gravuras da era moderna, foi amplamente utilizada na imprensa e em publicações com fins comerciais. Impressores e artistas foram atraídos por este novo processo pelo facto do desenho na pedra ser idêntico ao de um desenho numa folha de papel, o que levou à criação de estilos de litografia idênticos às técnicas do desenho: carvão, crayon, sanguínea, aguarela, pena e tinta (Gascoine, 2004, p.19a; Kemp, pp. 358-360). Em Portugal, o primeiro artista a dedicar-se à arte da litografia foi o pintor Domingos António de Sequeira (1768-1837) (Costa, 1925; Soares, vol. I, 1971; Markl, vol. 1º, 2013, p. 203). As academias de arte viram nesta nova técnica um meio privilegiado para a reprodução de manuais e litografias avulsas para o ensino do desenho (Bordes, 2003, pp. 28-44). É o caso da Academia de Belas-Artes de Lisboa, que através do Professor da Aula de Desenho Histórico, Joaquim Rafael (1783-1864), desenhou e deu à estampa *Elementos do Desenho Coligidos e adoptados pela Academia das Bellas Artes de Lisboa para o uso dos seus discípulos* (1840) - método de aprender o desenho, que é parte da coleção de litografia em estudo (Arruda, 2012, 2016).

A coleção de litografia antiga é parte integrante das coleções artísticas da FBAUL, que se relacionam, na sua maioria, com a prática e os métodos de ensino das Belas-Artes (Pereira, 2014, p. 165). Datada entre 1836 e 1911, é composta por mais de cinco mil obras, entre exemplares únicos e múltiplos, do qual fazem parte pormenores de reproduções de pinturas de Mestres italianos - Rafael Sanzio (1483-1520) e Pompeo Batoni (1708-1787) -; Cursos de desenho de artistas dos séculos XVIII e XIX, como é o caso de Reverdin, Bargue e Allongé; lições de desenho da autoria de professores da antiga Academia de Belas-Artes de Lisboa (fundada em 1836), como Joaquim Rafael, José da Costa Sequeira (1800-1872), Tomás da Anunciação (1821-1879) e José Luís Monteiro (1848-1942). Reúne os modelos adotados no ensino do desenho a partir da cópia de estampa (Faria, 2018, 2019), cuja aquisição se iniciara em finais da década de 30 e inícios de 40 do século XIX pela Academia (Lisboa, 2007, p.278). As técnicas do desenho, na literatura artística, foram abordadas ao longo de tratados, e dicionários de arte, escritos na sua maioria por artistas: *Libro de'Il Arte* redigido por Cennino Cennini (c.1370 - c.1440) entre finais do século XIV e a primeira metade do século XV (Cennini, 1988); Leonardo da Vinci (1452-

1519) - *Trattado della Pittura* (Vinci, 1651); Giorgio Vasari (1511-1574) – *Le vite...*(Vasari, 1550, 1568); Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) - *Trattato dell'arte della pittura...*(Lomazzo, 1584); Filippo Baldinucci (1625-1696) - *Vocabolario Toscano dell' arte del disegno...*(Baldinucci,1681); Charles A. Jombert (1712-1784) – *Méthode por apprendre le Dessin...* (Jombert, 1764); Charles Blanc (1813-1882) - *Grammaire des Arts du Dessin...*(Blanc, 1867); entre nós, refira-se o caso das obras de Francisco de Holanda (1517/18 – 1584) – *Da Pintura Antigua* (Holanda, 1918, 1984, 2019), Joaquim Machado de Castro (1731-1822) – *Dicionário de Escultura* (Castro, 1937) e de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) - *Diccionario Technico Histórico...*(Rodrigues, 1875).

1. À la manière du Crayon

No contexto do desenho o termo «Crayon» é habitualmente utilizado na língua francesa para se referir ao giz preto de origem sintética (Meder, 1978, p. 88). Em finais do século XVIII, o engenheiro Nicolas-Jacques Conté (1755-1805) inventou uma mina que combinava a grafite com uma argila negra ferruginosa, que resultou no que atualmente designamos por lápis/crayon Conté (Bussagli, 2006, p. 268).

A maneira do crayon – *à la manière du crayon* – é uma técnica de gravura inventada em 1757 pelo gravador francês Jean Charles François (1717-1769), com o objetivo de reproduzir desenhos executados segundo a técnica do crayon, através do uso da *roulette* (Goldman, 2006, pp. 27-28), utensílio de metal formado por uma roda dentada [Figura 1].



Figura 1 – Pormenor de uma roleta / roulette.
Foto: Alberto Faria

A *roulette* ou roleta, utilizado na calcografia, produzia na superfície da chapa metálica e consequentemente na impressão, uma textura que se aproximava ao de um desenho a lápis crayon. É de Arthur Ponde (1705-1758) a primeira gravura à maneira do crayon que reproduziu um desenho do francês Jean-Antoine Watteau (1684-1721). Esta técnica de gravura foi substituída com o aparecimento da litografia, uma vez que a textura do lápis litográfico se assemelhava à do crayon (Blanc, 1867, p. 693; Jorge & Gabriel, 2000, p.66; Gascoine, 2004, pp. 14a, 14b).

François-Gédéon Reverdin (1772-1828), artista suíço, discípulo de Jacques-Louis David (1748-1825) é o autor do *Cours complet d'études pour la figure d'après les plus beaux modèles de l'Antiquité et les plus beaux tableaux de grands maîtres* (1805-1828) cujas gravuras a água-forte foram executadas à *la manière du crayon* (Garcia-Julliard, 2008).

A FBAUL possui na sua coleção de litografia antiga «lições» a partir do curso de Reverdin, do qual fazem parte cabeças de estátuas clássicas e pormenores do rosto (nariz e boca). Os modelos litografados a partir de gravuras do artista suíço, serviram como suporte ao estudo do desenho do Antigo a partir da cópia de estampa, e constituem uma referência para a análise da técnica do crayon na litografia, de que é exemplo *Cabeça de Ares/Mars Borghese* FBAUL/41/LA [Figura 2]. Observando em pormenor as zonas de sombra da cabeça da estátua verificamos, que a textura do lápis litográfico reproduzida é semelhante à do lápis crayon, proximidade que tinha vantagens para a cópia do modelo em desenho [Figura 3].

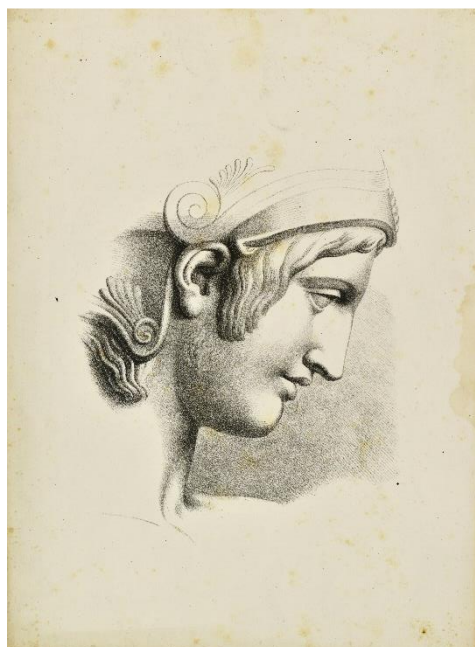


Figura 2 - Desconhecido, *Cabeça de Ares / Mars Borghese* (a partir de François-Gédéon Reverdin), 52,1 x 37,5 cm, maneira de crayon, tinta litográfica s/ papel, c.1840 (?), FBAUL/41/LA. Foto: Alberto Faria

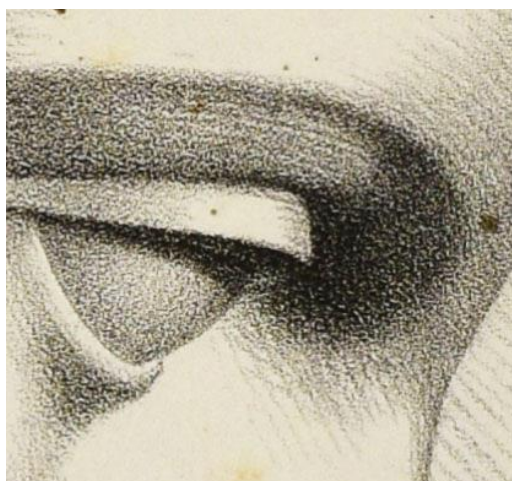


Figura 3 – Pormenor da textura do lápis litográfico

2. Técnica da Sanguínea

A sanguínea, também conhecida como giz vermelho (red chalk), é composta por argila e óxido de ferro. Na história do desenho, o seu aparecimento situa-se cerca de 1500, e Leonardo da Vinci é apontado como o primeiro artista que terá usado esta técnica em desenhos que realizou em finais do século XV. Em França, a partir de finais do século XVII, a técnica da sanguínea atinge o seu auge com o pintor Jean-Antoine Watteau, célebre pela técnica *aux trois crayons*, que combinou a sanguínea com lápis negro e giz branco (técnica dos três lápis), mas também François Boucher (1703-1770) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (Hutter, 1968, pp. 132-133; Teissig, 1983, p.94; Rudel, 1992, pp.70-71; Keele, 2013, p. 160). Por comparação com a grafite e o carvão, que poderiam ser facilmente eliminadas com recurso a uma borracha ou miolo de pão, respetivamente; a sanguínea, mesmo depois de apagada deixava vestígios no suporte. Assim a técnica da sanguínea estava reservada aos mais expeditos (Bussagli, 2012, p. 272). Entre nós, Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) é o artista que desenvolveu e deu primazia a esta técnica do desenho (Arruda, 1999, p. 94; 2000, p. 67).

A técnica da sanguínea é exemplificada na coleção através da obra com o inventário FBAUL/121/LA, que deriva do *Cours de Dessin* (1866-1871(?), desenhado e litografado por Jean-Léon Gérôme (1824-1904) e Charles Bargue (1826-1883). Este Curso criado no século XIX, foi organizado para servir como manual de aprendizagem do desenho para os alunos franceses de artes industriais (Ackerman, 2003). A litografia da coleção diz respeito à estampa n.º XXII do *Cours de Dessin*, que se baseia na pintura *Jeune Femme embrassant son enfant* (c.1861/1871(?), de Auguste Toulmouche (1829-1890) [Figuras 4 e 5]. Supomos que a litografia foi utilizada, em primeiro lugar, para servir o estudo do panejamento; em segundo, como exemplo para a aprendizagem da técnica do desenho a sanguínea, reproduzida nesta obra segundo uma expressão contida que regista rigorosamente os contornos das figuras, linhas principais do panejamento e os efeitos de luz e sombra.



Figura 4 – Auguste Toulmouche, *Jeune Femme embrassant son enfant*, 73 x 59,5 cm, óleo s/tela, c.1861/ 1871(?)
Fonte: <https://www.skinnerinc.com/auctions/2517B/lots/329>



Figura 5 - Charles Bargue, *Jeune Femme embrassant son enfant*, 58,5 x 44 cm, litografia, 1866-71.
FBAUL/121/LA. Foto: Alberto Faria

3. Técnica do Carvão

O carvão (vegetal) está entre os materiais gráficos mais antigos utilizados por artistas, sobretudo na elaboração de esboços e desenhos preparatórios. Produzido a partir de varetas ou galhos calcinados, o modo de preparação era determinante para garantir a sua qualidade, como explicaram Cennini e Baldinucci (Hutter, 1968, pp. 130-131; Meder, 1978, pp.80-83; Teissig, 1983, p. 89; Rudel, 1992, p. 20; Mayer, 1999, p. 49; Bussagli, 2012, p.280). O uso do carvão pode ser reconhecido através do aspeto seco das linhas ou das manchas, que poderiam ser facilmente apagadas com uma borracha ou miolo de pão (Ellis, 1995, p.84). A partir de meados do século XVI, a solução de embeber o carvão em óleo de linhaça, veio conferir-lhe uma textura gordurosa, o que melhorou a sua aderência ao suporte, assim como reforçou a intensidade dos negros (Goldman, 2006, p. 20). Os desenhos a carvão da Academia Francesa dos séculos XVIII e XIX, constituem um modelo de grande primor técnico, de que são exemplo as académias (desenho de modelo-vivo) do francês Pierre-Paul Proud'hon (1758-1823). Executadas em carvão, giz branco e esfuminho sobre papel, as académias de Proud'hon destacam-se pelo seu elevado grau de acabamento e modelação dos valores do claro-escuro, afirmando-se como obras autónomas, ou *presentation académies*, como referiu Deanna Peterbridge (2011, pp.58, 140-141). A técnica do desenho a carvão foi utilizada na Academia de Belas-Artes de Lisboa desde os primeiros exercícios em desenho (cópia de estampa, ornamento, estátua e modelo-vivo) como é possível observar em exemplares da coleção de desenho antigo da FBAUL (Faria, 2011). Esta técnica do desenho encontra-se representada na coleção de litografia através da reprodução de desenhos do francês Auguste Allongé, desenhador, gravador, pintor e autor do tratado sobre a técnica do carvão – *Le Fusain* (Allongé,

1873). São obras que no passado tinham sido identificadas como litografias, mas que investigações recentes demonstraram tratar-se de fototipias - Fototipia (1855) - processo fotomecânico de impressão de matriz fotográfica, utilizado para reproduzir com detalhe fotografias e obras com meios tons, nomeadamente desenhos (Faria, 2019). A obra *Paisagem*, FBAUL/139/LA [Figura 6], é um exemplo que evidencia as subtilezas da técnica do carvão no registo dos valores de claro-escuro e representação do efeito de profundidade [Figura 7].



Figura 6 - Auguste Allongé (a partir de), *Paisagem*, 27,5 x 43,3 cm, fototipia, s/data. FBAUL/139/LA. Foto: Alberto Faria



Figura 7 – Pormenor da obra *Paisagem*, FBAUL/139/LA

As fototipias de desenhos de Allongé deram acesso aos alunos da instituição de Lisboa a exemplos do artista francês, que sistematizou a técnica do desenho a carvão. A par dos trabalhos enviados, a partir da década de 70 de Oitocentos, pelos artistas da escola de Lisboa como pensionistas em Paris, cujos trabalhos eram posteriormente expostos na instituição (Faria, 2011, p. 296), o exercício de copiar estas fototipias veio contribuir para o aperfeiçoamento da técnica do desenho a carvão, que se fez notar, por exemplo, nos exercícios de desenho de modelo-vivo [Figura 8].



Figura 8 – Luciano Freire (1864-1934), *academia de nu masculino*, 58 x 42,7cm, carvão e esfuminho s/papel, 1882. FBAUL/299/DA. Foto: Alberto Faria

Conclusão

A “maneira do desenho” é reconhecida na Litografia, através reprodução das técnicas do desenho. O exercício da cópia a partir de estampas (incluindo litografias) compreendia os primeiros níveis de ensino do Desenho. As litografias cumpriam a função de constituírem modelos de estudo bidimensionais, para serem copiados, nas classes de desenho de arquitetura, ornamento, estátua, paisagem e figura, mas também servirem como exemplos para a aprendizagem das técnicas do desenho. A cópia de obras de artistas dos séculos XVIII e XIX, reconhecidos a nível europeu, permitiu aos alunos da Academia/Escola de Lisboa aceder a exemplos de apurada execução técnica, no plano do desenho do crayon, da sanguínea e do carvão.

Referências

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

Allongé, A. (1873). *Le Fusain, par Allongé*. Paris: G. Meusnier.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30012323j>

Arruda, L. (1999). *Francisco Vieira Lusitano (1699-1783): uma época de desenho*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/15999>

Arruda, L.; Carvalho, J.A. S., Coord (2000). *Vieira Lusitano, 1699-1783, o desenho*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Arruda, L. (2012). Imagens do corpo na Academia de Belas-Artes: método de aprender o desenho. In C.A. Tavares, (org.), *Representações do corpo na ciência e na arte* (pp. 139-151). Fim de Século. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6486>

Arruda, L. (2016). A colecção de Litografia da Academia das Belas-Artes de Lisboa e o ensino do desenho. In M. Malta, M.J. Neto (Coord.), *III Colóquio internacional - Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX. As academias de belas-artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836: ensino, artistas, mecenas e coleções* (pp. 345-353). Caleidoscópio.

Baldinucci, F. (1681). *Vocabolario toscano dell'arte del disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fundamento il disegno : con la notizia de' nomi e qualità delle gioie, metalli, pietre dure, marmi, pietre tenere, sassi, legnami, colori, strumenti, ed ogn'altra materia, che servir possa, tanto alla costruzione di edificj e loro ornato, quanto alla stessa pittura e scultura*. Firenze. <https://archive.org/details/vocabolariosca00bald>

Blanc, C. (1867). *Grammaire des arts du dessin architecture, sculpture, peinture*. Paris : Jules Renouard. https://archive.org/details/bub_gb_S7oPhYxzrvIC/mode/2up

Bordes, J. (2003). *Historia de las teorías de Figuras Humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía*. Madrid : Cátedra.

Bussagli, M. (2012). *Comment regarder le dessin*. Paris : Hazan.

Castro, J. M. de (1937). *Dicionário de Escultura: Inéditos de História da Arte*. Lisboa : Livraria Coelho. <https://purl.pt/778>

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

Ellis, M. H. (1995). *The Care of Prints and Drawings*. Walnut Creek : Altamira Press.

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

Faria, A. (2019). A coleção de litografia antiga da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1840- 1911). Dois métodos da cópia de estampas. *Colóquio Expressão múltipla II: teoria e prática do desenho, Lisboa*, pp. 6-15. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/40630>

Faria, A. (2020). Lições da Técnica a Carvão - Fototipias de desenhos de Auguste Allongé na Coleção de litografia antiga da FBAUL. *Colóquio Expressão múltipla III: teoria e prática do desenho, Lisboa*, pp. 7-15. <http://hdl.handle.net/10451/44025>

Garcia-Julliard, M., Ed. (2008). *Gravures néoclassiques d'après François-Gédéon Reverdin : Quand la copie devient modèle*. Zurich : JRP Ringier.

Gascoine, Bamber (2004). *How to Identify Prints. A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet*. London : Thames&Hudson.

Goldman, P. (2006). *Looking at prints, drawings and watercolours: a guide to technical terms*. London : British Museum Press : J. Paul Getty Museum.

Holanda, F. de; Vasconcellos. J. de. (1918). *Da Pintura Antigua: Tratado de Francisco De Hollanda comentada por Joaquim De Vasconcellos*. 1.^a edição, Porto : Renascença Portuguesa.

Holanda, F. de; García, Á.G.(Ed.lit). (1984a). *Da Pintura Antiga*. Lisboa : Livros Horizonte.

Holanda, F. de; Monteiro, P. e Serrão, V. (Coord.). (2019). *Da Pintura Antiga. Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa. Primeiros tratados de pintura*. [S.l.] : Círculo de Leitores.

Hutter, H. [1968]. *Drawing: history and technique*. London : Thames and Hudson.

Jombert, C. A. (1764). *Méthode pour apprendre le dessin : ou l'on donne les regles générales de ce grand art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectionner en peu de tems : enrichie de cent planches représentant différentes parties du corps humain d'après Raphael & les autres grands maîtres, plusieurs figures académiques dessinées d'après nature par M. Cochin, les proportions & les mesures des plus beaux antiques qui se voient en Italie, & quelques études d'animaux & de paysage*. Paris. https://archive.org/details/gri_33125008513083

Jorge, A. e Gabriel, M.(2000). *Técnicas de gravura : xilogravura, calcografia, litografia*. Lisboa : Livros Horizonte.

Keele, K. D.; Roberts, J. (2013). *Leonardo da Vinci: Anatomical Drawings from the Royal Library, Windsor Castle*. New York : Metropolitan Museum of Art. <https://archive.org/details/LeonardodaVinciAnatomicalDrawingsfromtheRoyalLibraryWindsorCastle>

Kemp, M., Coord. (2006). *História da arte no ocidente*. Lisboa : Verbo.

Lisboa, M. H. (2007). *As Academias e Escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836-1910)*. Lisboa : Edições Colibri.

Lomazzo, G. P. (1584). *Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore : diuiso in sette libri, ne' qvali si discorre de la proportione, de' moti, de' colori, de' lumi, de la prospettiua, de la prattica de la pittura, et finalmente de le istorie d'essa pittura : con vna tauola de'nomi de tutti li pittori, scoltori, architetti, & matematici antichi & moderni*. Milano : Per Paolo Gottardo Pontio ..., a instantia di Pietro Tini. <https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t0wq0mt5q>

Mayer, R. (1999). *Manual do artista*. São Paulo : Martins Fontes.

Markl, A. R. G. (2013). *A obra gráfica de Domingos António de Sequeira no contexto da produção europeia do seu tempo*. [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11981>

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

Pereira, F. A. B. (2011). O património artístico da Faculdade de Belas-Artes: o edifício e as suas memórias, as colecções, o arquivo, os legados, um projecto de museu». In M. Lourenço, Marta, M.J. Neto (coord.). *Património da Universidade de Lisboa: ciência e arte* (pp. 157-172). Tinta-da-China

Petherbridge, D. (2011). *The Primacy of Drawing: histories and theories of practice*. New Haven : Yale University Press.

Pignatti, T. (1992). *O Desenho: de Altamira a Picasso*. São Paulo : Abril S. A.

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

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

Rodrigues, F. de A. (1875). *Diccionario Technico e Histórico: de pintura, escultura e gravura*. Lisboa : Imprensa Nacional. <http://purl.pt/977>

Rudel, J. (1992). *Technique du Dessin*. Paris : Presses Universitaires de France.

Teissig, K.(1983). *Drawing Techniques*. London : Octopus.

Vasari, G. (1550). *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri , descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari,... Con una sua utile... introduzzione a le arti loro*. [Firenze]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123255q>

Vasari, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, In Fiorenza Appresso i Giunti. <https://archive.org/details/ARes19324/page/n7/mode/2up>

Vinci, L. da (1651). *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*. In Parigi, Appresso Giacomo Langlois. https://archive.org/details/gri_33125008484301

IM[PER]MANÊNCIAS: ESTUDOS SOBRE DESENHO À LUZ DOS MANUAIS DE PINTURA CHINESES. UMA BREVE SÍNTESE.

Aline Teresinha Basso
Instituto de Cultura e Arte / Universidade Federal do Ceará

Resumo

Neste artigo apresentamos uma síntese da nossa investigação de doutoramento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, defendida em julho de 2020. O objetivo foi realizar uma investigação teórica e artística sobre o desenho, cujo tema foi o conceito budista de Impermanência. O ponto de partida, que também conduziu todo o processo, foram dois textos clássicos da literatura pictórica chinesa, que estruturam-se nas filosofias taoista, confucionista e budista e apontam regras bastante específicas para o fazer artístico. Esta síntese, escrita originalmente para a apresentação da tese, aponta os principais fios condutores da discussão, bem como os principais resultados alcançados.

Palavras-chave: Desenho; Impermanência; Manuais de pintura chineses.

Abstract

This paper presents a synthesis of our doctoral research by the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, defended in July 2020. The objective was to carry out a theoretical and artistic research on drawing, whose theme was the Buddhist concept of Impermanence. The starting point, which also guided the whole process, were two classic texts from Chinese pictorial literature, which are structured in the Taoist, Confucian and Buddhist philosophies and point out very specific rules for artistic making. This synthesis, originally written for the presentation of the thesis, points out the main threads of the discussion, as well as the main results achieved.

Keywords: Drawing; Impermanence; Chinese manuals of painting.

Im[per]manências

Nas linhas a seguir apresento uma breve síntese do percurso da investigação que resultou em minha tese de doutoramento pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Como síntese, busco condensar os principais pontos da investigação que ocorreu entre os anos de 2016 e 2020. A investigação deu-se no âmbito do desenho e teve caráter teórico-prático. A proposta foi realizar uma investigação teórica e artística sobre o desenho, tendo como ponto de partida dois textos da literatura pictórica chinesa, bem como as filosofias estruturantes da arte oriental. Ao final do percurso apresentei uma exposição com 33 desenhos e 2 cadernos, bem como a tese teórica, com todo o corpo de estudos que permearam o desenvolvimento dos desenhos. Optei pela narrativa em primeira pessoa, pois o texto a seguir diz respeito a um processo pessoal de pesquisa, experimentação, descoberta e exploração do sensível.

“Por vezes, basta uma palavra para descobrir uma nova visão do mundo, para impelir a mente para uma viagem interior”. Esta citação, do autor da teoria do fluxo Mihali Csikszentmihalyi (2002, p.180), descreve de forma bastante clara e sucinta o processo de construção da tese. A jornada teve início na palavra Impermanência, e no desejo de compreendê-la através do desenho – ou de compreender o desenho através dela. Durante toda a investigação, o conceito foi adquirindo mais e mais clareza. Além de ponto de partida, tornou-se a amálgama de todas as informações, processos e descobertas, bem como uma espécie de conclusão. Começarei esta síntese, portanto, com ela.

Lei universal que sujeita ao seu domínio todas as coisas que existem, todos os fenômenos. Assim pode ser definida a Impermanência. Seria uma verdade absoluta? Sugiro que sim. Tudo o que existe está fadado a desaparecer. Partindo da dimensão humana – que é o que nos cabe – tudo é finito. Nossos corpos envelhecem e morrem, e isso se dá com tudo o que é vivo. E mesmo as coisas construídas, estão todas destinadas a, mais cedo ou mais tarde, desintegrarem-se. Ainda que isso leve centenas de anos. Ou poucos dias, como é a vida de uma borboleta. Ou mesmo incontáveis anos, como a vida de uma estrela. E mesmo aquilo que normalmente não pensamos que possa desaparecer – o nosso universo, por exemplo – um dia irá desaparecer. Mas o mais importante é que, no trajeto entre aparecer e desaparecer, temos uma variedade imensa de durações, cuja única certeza é a da impermanência.

Para os budistas, a impermanência é um conceito central, fundamental para se compreender a existência humana (Rinpoche, 2007; Silva & Romenko, 1993; Trungpa, 2013). A vida é uma sucessão impermanente de momentos e um dos desafios humanos é compreender que nós só existimos no presente. Manter a consciência neste momento – o único que temos e que pode ser o último momento de nossas vidas –, é uma das práticas mais importantes. Ao contrário de uma desvalorização da vida, compreender a inevitabilidade da mudança nos torna mais conscientes da própria vida. Nos induz a valorizar mais e mais cada segundo deste algo tão precioso que possuímos.

Para estudar o desenho a partir deste conceito foi necessário compreender o desenho, ele próprio, como impermanente. Ou seja, desenhar é captar momentos sucessivos dentro do continuum impermanente e transitório da vida. Cada desenho é um recorte fragmentado deste continuum impresso no suporte. Por isso, um desenho nunca é o objeto referenciado, mas uma coleção de momentos da sua existência.

Para John Berger (2017), desenhar é conhecer com a mão e, portanto, a atividade mais profunda de todas. James Elkins (apud Berger, 2017) defende que o desenho é um encontro que suscita infinitas possibilidades. Juan Jose Gomes Molina (2003) sugere a ideia de processo, em que o desenho corresponde a pensar. Jean Luc-Nancy (2013) aponta para o desenho como ideia, como força formativa, e afirma que discuti-lo apenas como conhecimento e reprodução do real é muito redutor. Além disso, Nancy também sugere o desenho como uma abertura da forma. David Rosand (2002), similarmente,

define o desenho como uma estrutura aberta, cuja natureza é a transformação. John Berger (2017) ainda enfatiza a ideia de que a materialidade do desenho não pode ser confundida com o real, com aquilo que é representado. E isso corresponde com a proposição de Rosand (2002), em que o desenho não apenas representa algo, mas também se representa a si mesmo em seu próprio processo de construção.

Daí temos que desenho é tanto um objeto quanto um processo. Não pode ser reduzido a um ou ao outro. E envolve sempre três elementos: o artista, o próprio desenho e algum referencial que será desenhado. Como processo, o princípio do desenho é o olhar. Não apenas para o que é visível, mas também para o que é invisível. Ver, como afirmou Didi-Huberman (2010), é uma operação de sujeito. Nunca é um ato passivo. E na oscilação entre aquele que vê e o que é visto (e que também nos olha), há um espaço sutil e profundo – ou um ‘entre’ – que deve ser alcançado para que ocorra o encontro. E para alcançá-lo, investiga-se. Questiona-se aquilo que é visto para que o desenho constitua-se como uma abertura deste espaço ‘entre’. Assim, através da sua força formativa, o real é convertido em um mundo criado e paralelo, autônomo em sua existência e que já agora independe de qualquer outra coisa. Um microcosmo. Afinal, se “um gesto gesta”, como afirmou Elida Tessler (apud Salles, 2013, p.19), então o desenho inevitavelmente é aquela pulsão de trazer a ideia ao mundo das formas. É uma potência, ao tempo em que é também latência. Ou seja, uma imanência: um campo aberto para a conversão do real.

É interessante destacar que a proposta da investigação foi estudar o desenho à luz dos manuais de pintura chineses. Para ver, é imprescindível que exista luz. E este foi precisamente o papel dos manuais ao longo da investigação: trazer luz e indicar uma direção, tal qual um farol. Para tanto, dentro da miríade de expressões pictóricas existentes na China, foram escolhidos dois manuais cujo enfoque é a pintura tradicional de paisagem. Baseados em regras bastante rígidas, os manuais mesclam de forma eloquente a técnica e a espiritualidade, especialmente através do taoísmo e do budismo.

O primeiro manual, as Anotações sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga (Ryckmans, 2010), foi escrito pelo monge Shitao e sua primeira publicação data do ano 1710. Consiste de um texto relativamente curto e poético, com instruções relacionadas ao manuseio do pincel e da tinta, aos elementos da paisagem e à sua composição, bem como à relação da pintura com a caligrafia. Mas mais importante que isso, trata da espiritualidade do pintor e delinea uma filosofia do ato baseada nos princípios taoístas. É considerado o principal escrito sobre pintura produzido na China. Estrutura-se em torno do conceito de Único Traço de Pincel, que se desenvolve nas dimensões técnica, estética e filosófica, cujo intuito é o de transmitir o espírito. A teoria é permeada pelo conceito de vazio que, longe de indicar mediocridade, indica a grandeza daquele que o alcança (Tzu & Tzu, 2014; Tsé, 2013), e é o elemento estruturante de toda a teoria. O pintor deve esvaziar-se completamente antes de pintar, ou seja, livrar-se daquilo que sobrecarrega o coração, a mente e o punho. Dessa maneira, ao seguir as regras e

realizar o Único Traço de Pincel, o artista vence a dualidade e abre-se para a manifestação do absoluto. Para Shitao, a criação pictórica é autônoma. Nunca uma reprodução do mundo, mas uma realidade paralela que se manifesta para aqueles que estiverem preparados.

O segundo manual, *The Mustard Seed Garden – manual of painting* (Sze, 1963), tem autoria atribuída a Wang An-chieh e foi um dos textos mais utilizados na China. Sua primeira publicação data do ano 1679. Mais técnico do que o outro manual, baseia-se em séculos de tradição pictórica e escritos de artistas, e é ricamente ilustrado. Há uma breve e profunda introdução filosófica que abarca os principais pontos do pensamento pictórico, seguida de um compêndio extenso de técnicas relacionadas ao fazer artístico. As explicações detêm-se isoladamente e de maneira bastante minuciosa nos elementos da composição: de árvores a rochas, animais e humanos, diversas plantas e insetos, penas e peles, além de apontamentos sobre a preparação das cores.

Apesar das diferenças entre os dois manuais, o sinólogo François Cheng (2016) conclui que os dois autores concordam em um ponto bastante fundamental ao pensamento pictórico: o de que o aprendizado das regras é apenas um passo no desenvolvimento do artista. Após dominá-las – o que muitas vezes demanda toda uma vida de dedicação e prática –, ele deve superá-las e desenvolver seu próprio estilo. E o objetivo de tudo é encontrar a espontaneidade: um estado de consciência e criatividade em que ele consegue criar obras que transmitam o espírito.

Na perspectiva de tê-los como faróis, seja na teoria ou na prática artística, eles não só lançaram luz à minha compreensão do que seja o desenho, mas também iluminaram questões relativas à sua dimensão processual. E foi a partir desta abordagem do processo que foi estabelecido aquilo que seria tratado na discussão da tese. Dessa maneira, para compreender a outra dimensão do desenho, a material, foi necessário passar pelas questões sobre o fazer e, efetivamente fazer. Experimentar na prática o que estava sendo estudado. Neste sentido, contemplação, gesto e materialidade foram as etapas do caminho até chegar à Impermanência. A cada novo desenho, um novo processo. Conceitos como atenção plena, presença, vazio, espontaneidade, não-intenção, não-ação, fluxo e matéria nortearam todo o processo artístico. Surgiram simultaneamente em teoria e em desenho. E foram compreendidos através da unidade entre os dois. Dessa maneira, as três séries de desenhos desenvolvidas – a saber: Não-objeto, Outro-objeto e Eu-objeto – construíram-se alicerçadas nestes conhecimentos que são, essencialmente, conhecimentos de mundo. Afinal, desenhamos também para conhecer o mundo à nossa volta.

É importante destacar que o objetivo de estudar os manuais nunca foi o de aprender a pintar paisagens, mas de compreender o processo com que se pinta. Foi perceber de que forma o processo e as técnicas ensinadas neles podem ser convertidas para o desenho e, possivelmente também para outras linguagens. Ao longo das reflexões foi possível compreender a importância do olhar para a arte chinesa. Importância que também existe na tradição pictórica do ocidente. São abordagens distintas, mas cujos

objetivos convergem. Se desenhar é ver, o olhar em desenho deve ser um continuum. Portanto, aprender a ver é também compreender quais as relações que nós, como artistas, estabelecemos com o real. De que formas nós o referenciamos. Afinal, a relação que estabelecemos com o real deriva, também e sobretudo, da nossa capacidade de olhar esse real e interpretá-lo de alguma maneira. Partindo dessa questão, estabeleci o conceito de Níveis de Referenciação do Real, que auxiliou a analisar e compreender mais profundamente o processo do desenho em sua relação com o real.

Considerando a afirmação de que o desenho é uma abertura – ou seja, um mundo único, novo e autônomo –, foi preciso compreender de que forma ele se relaciona com o real – ou, de que forma o real é referenciado no desenho. Tal como na pintura chinesa, acredito que o desenho não é a mera representação do mundo, mas, como afirmou Pierre Ryckmans (2010), é uma realidade paralela ao mundo. Ele é sempre uma interpretação que fazemos do real: ou seja, é uma ficção. E é possível compreender essa ficção através da compreensão dos diferentes níveis de referenciação do real de um desenho, que situam-se sempre em sua dimensão processual.

Os níveis estabelecem que tipo de relação forma-conteúdo o desenho terá. Ou seja, quando a forma baseia-se no conteúdo (a exemplo de um retrato), pode-se dizer que o nível de referenciação é alto, pois a forma depende diretamente da existência de um referencial real. Já em um nível de referenciação baixo, o conteúdo é que baseia-se na forma (a exemplo do desenho geométrico). Neste caso, a forma independe de um referencial do real e será ela própria o conteúdo da obra. Isso aponta que, quanto mais alto for o nível de referenciação do real, maior é a necessidade de uma investigação mais profunda desse real, ou de uma contemplação mais atenta. Como processo, o que vai determinar os níveis é o modo de contato que se estabelece com o real, que pode ser: direto (quando o objeto está lá), indireto (através de um elemento mediador, como a fotografia), de contato (através da manipulação da própria matéria-prima) ou de invenção (feito a partir de memória e criação).

Na série Não-objeto, o desenho baseia-se em si mesmo, em seu próprio processo. Através de manchas, linhas e bordados, ele inventa-se. Eu, como artista, aplico apenas o que me cabe: uma intencionalidade sem intenção (a mesma de que fala Jean Luc-Nancy). Há intenção, mas não controle. As coisas seguem seu fluxo, na abertura que o artista oferece através do desenho. Assim, a necessidade de experimentar mais a fundo os materiais levou à criação de alguns desenhos (Figura 1) e dois cadernos de percurso (Figuras 2 e 3), os quais denominei de Diários da Impermanência.



Figura 1 – Desenho da série Não-objeto. Tam. 30x40cm. Tinta da china, ecoline e bordado sobre papel. 2019.



Figura 2 – Página do caderno de manchas (Diários da Impermanência). Tam. A4. Tinta da china. 2019.

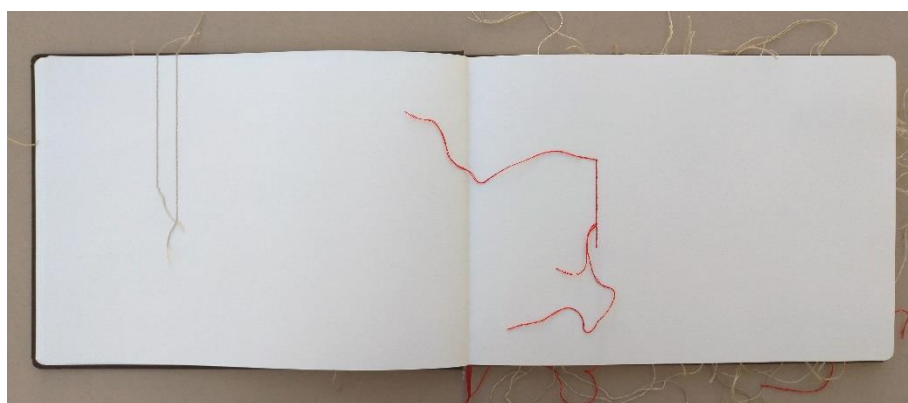


Figura 3 – Página do caderno de bordados (Diários da Impermanência). Tam. A4. Bordado. 2019.

Nesta série, o processo tornou-se o objetivo. Não houve um objeto de referência que não aqueles elementos que surgiam no papel. Houve apenas a referência ao repertório gráfico visual e sensorial que já existia na minha memória, que materializou-se a partir da invenção compositiva e do contato com o material. Ou seja, o desenho foi acima de tudo experimental.

A segunda série, o Outro-objeto, foi estruturada a partir do ‘desenho de modelo’ como encontro com o outro. Através do desenho eu vejo, eu percebo. Houve o contato direto com o real e também com os invisíveis que o permeiam, ou seja, com a subjetividade do modelo. Nestes desenhos, o olhar investiga, explora, mapeia aquilo que vê, transpondo suas impressões para o papel (Figura 4).



Figura 4 – Desenho da série Outro-objeto. Tam. 50x70cm. Tinta da china, grafite e bordado sobre papel. 2019.

E através do desenho do olhar, desnudavam-se os invisíveis. A ênfase nos pormenores culminou nos desenhos de retrato (Figura 5). Tudo tornou-se retrato, pois importava encontrar a presença que deles emana, aquele ‘entre’ de que falei. São desenhos de encontros. Neste sentido, observar profundamente, partindo de uma contemplação silenciosa e despreocupada com o tempo, foi fundamental para esvaziar o espaço em que o desenho aconteceria. Ali eu percebi que desenhar é um processo baseado no encontro.

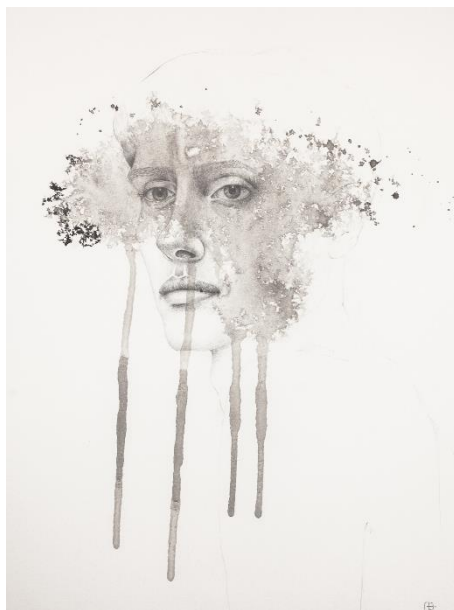


Figura 5 - Desenho da série Outro-objeto. Tam. 30x40cm. Tinta da china e grafite sobre papel. 2019.

Mas, como toda investigação de mundo é essencialmente uma investigação de si mesmo, os desenhos acabaram por resultar no autorretrato, e a partir daí surgiu a terceira série do trabalho, o Eu-objeto (Figuras 6 e 7). Continuamos aqui no âmbito do contato direto com o real, porém agora, mediado por um espelho. Mas afinal, o que exatamente eu desenharia? Minha estrutura material? Minha própria presença? Minha impermanência que subjaz em uma ‘aparente inércia’? Ou mesmo um não-eu? Parafraseando John Berger (2017), eu teria que desenhar para descobrir. Olhar para converter-me naquilo que olho. Mas como converter-me naquilo que olho, quando olho para mim mesma? Ou então, o que realmente eu vejo quando olho para mim? Aquele encontro que ocorre no desenho, agora se estabelece em mim, e não fora. O “entre” é um encontro íntimo cujo pré-requisito é o esvaziamento de qualquer referencial anterior que eu tenha a meu respeito e que exigiu de mim uma dupla presença. A de quem desenha e a de quem se dá a desenhar.



Figuras 6 e 7 – Autorretratos da série Eu-objeto. Tam. 30x40cm. Tinta da china e grafite sobre papel. 2020.

Os manuais de pintura enfatizam que o pintor deve estar, antes de tudo, em unidade com o movimento do mundo, com a impermanência das coisas. Ele deve ter a consciência da importância de contemplar a sucessão de momentos de uma paisagem ou de uma flor, para poder compreendê-las em sua essência. E só então terá capacidade para pintá-las.

Por fim, concluo esta síntese com um trecho do livro *The Tao of Painting*, de Mai-Mai Sze (1956), que ilustra de forma bastante poética a importância, para o artista, de perceber a impermanência de todas as coisas. Ela diz:

Ao observar o modo como um botão se abre em plena flor, eventualmente para lançar suas pétalas, e as condições sob as quais esse processo ocorre, o pintor está explorando um aspecto do Tao. Ele é capaz de compreender o Tao quando está completamente familiarizado com cada estágio do processo, pode vê-lo em cada estágio e como um todo, como análogo a outras manifestações do modo da natureza ao seu redor, incluindo ele mesmo, e pode através de seu coração e mente se tornar consciente do mesmo padrão de movimento e mudança além de seu próprio horizonte limitado, na escala de toda a terra e, ainda além, de todo o universo. Ao aprender sobre o crescimento de uma flor, ele está explorando um caminho da natureza e, quando consegue transmitir sua compreensão para o papel, está explicando um segredo da natureza da mesma forma que o conteúdo do I Ching (Livro tradução de Sze, 1956, p.41).

Referências Bibliográficas

- Berger, J. (2017). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cheng, F.(2016). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Csikszentmihalyi, M. (2002). *Fluir. A psicologia da experiência ótima*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Molina, J. J. G.(coord.). (2003). *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Nancy, J-L. (2013). *The pleasure in drawing*. New York: Fordham University Press.
- Rinpoche, P. (2007). *O caminho da grande perfeição*. (Borges, P. & Lopo, R. Trad.). Lisboa: Ésquilo Edições e Multimédia LDA.
- Rosand, D. (2002). *Drawing acts: studies in graphic expression and representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryckmans, P. (2010). *Anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Salles, C. A. (2013). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios.
- Silva, G. & Romenko, R. (1993). *Budismo: Psicologia do autoconhecimento*. São Paulo: Ed. Pensamento.
- Sze, M.-M. (trad.). (1963). *The Mustard Seed Garden: Manual of Painting*. New York: Bollingen Foundation. Princeton: Princeton University Press.
- Sze, M.-M. (1956). *The Tao fo Painting: a study of the ritual disposition of chinese painting, with a translation of the "Chieh Tzû Yüan Hua Chuan", or Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*. New York: Pantheon Books, Bollingen Series XLIX.
- Trungpa, C. (2013). *As 4 nobres verdades do budismo e o caminho da libertação*. São Paulo: Cultrix.
- Tsé, L. (2013). *Tao Te Ching. O livro que revela Deus*. Rohden, H. (trad. e notas). São Paulo: Martin Claret.
- Tzu, C. & Tzu, L. (2014). *A borboleta voando no vazio: um encontro com as raízes do taoísmo*. (Palma, J. M. Trad). Lisboa: Dinalivro.

O DESENHO COMO ATO DE NOMEAÇÃO

Ana Rita Gaspar Vieira
Techn&Art, Instituto Politécnico de Tomar
Campus de Tomar, 2300-313 Tomar, Portugal
Instituto Politécnico de Tomar

Resumo

Nesta comunicação o desenho é problematizado como ato de nomeação, na medida em que, sendo uma inscrição visual e tátil, identifica e representa o acontecimento e o assunto, podendo considerar-se que os nomeia. A investigação decorre da minha práxis, na qual o desenho surge como nomeação ‘em verdadeira grandeza’. Cada obra ‘sujeitifica’ signos para lhes ampliar o significado. A nomeação não é o título, mas uma relação entre significantes e significados capaz de objetivar, unificando as diferentes etapas do desenho. Este constitui uma menção própria com raiz familiar tutelada por uma sensibilidade interior de gestos e procedimentos, que desdobram tempo, espaço e imagens e, desse modo, signos e conceitos.

Palavras-chave: nomeação; ‘sujeitificação’, família, desdobramento.

Abstract

In this paper, the drawing is problematized as a naming act, insofar as, being a visual and tactile inscription, it identifies and represents the event and the subject, and somehow names them. The investigation arises from my practice, in which the drawing appears as nomination 'in true greatness'. Each work 'subjectifies' signs to expand their meaning. The nomination is not the title, but the relationship between signifiers and meanings, capable of objectifying, merging the different stages of drawing. It constitutes a mention with a family root, led by an inner sensitivity, of gestures and procedures that unfold time, space and images and, thus, signs and concepts.

Keywords: nomination, ‘subjectification’, family, unfolding.

O desenho parece acompanhar o Homem desde as suas remotas origens, servindo para marcar a sua presença nos lugares, inscrevendo neles crenças, sonhos, desejos e até medos ou anseios. Identificar o observado e apreendido e comunicá-los ao grupo parecem ter sido sempre ações muito relevantes. A par com a oralidade e, mais tarde, com o registo escrito veiculado pela palavra, o desenho tem vindo a constituir uma plataforma de aproximação e de conhecimento, que permite ver e dar a ver, possibilitando o conhecimento. E, porque conhecer é também tocar e cheirar, o desenho surge ainda nesta equação acrescentando a fisicalidade do corpo do desenhador e eventualmente do objeto/instrumento com que ele desenha, a par com a da superfície desenhada. Os sulcos que definem

pontos, linhas e manchas, mas também histórias de sonho e de verdade, aprendida ou construída no dia-a-dia, constituem possibilidades concretas de nomeação de cada acontecimento e de cada aprendizagem.

Enquanto escrita visual e tátil o desenho é, neste contexto, problematizado como ato de nomeação, na medida em que, sendo uma inscrição referencia, identifica e representa o acontecimento e o assunto, atribuindo-lhes qualidades, podendo considerar-se que os nomeia. Nomeação que, no meu trabalho, está indexada ao ato do fazer, à determinação da escolha da ação a realizar e do lugar e material nela empregues, que serão definidores e estruturantes na referida atribuição de qualidades, de estatuto e de dignidade. Ela surge, por isso, nas obras para além da própria atribuição de título.

Investiguei esta possibilidade na minha práxis, na qual o desenho surge como uma nomeação ‘em verdadeira grandeza’. Cada obra designa um toque na matéria, no acontecimento e no assunto tratados. Desse modo, o desenho ‘sujeitifica’ signos relacionando cada imagem como significante com o conceito como significado, para lhes ampliar o seu campo de leitura. Considero aqui o sentido que em G. Didi-Huberman (1999) refere que a impressão desdobra. Ou seja, no meu trabalho, por contacto ou impressão de matrizes é produzida semelhança nos desenhos, mas também novos sentidos. Os vários desenhos produzidos a partir de uma mesma matriz são todos diferentes porque constituem projeções diversas de qualidades dessa mesma fonte, pelo que, neles há uma multiplicação dos sentidos de entendimento apontados em cada matriz.

No projeto *Com a mão cheia de pó*, que destaco neste contexto de estudo, é o próprio conceito de desenho que surge ampliado pelas nomeações realizadas, que operam desdobramentos de sentido do vocábulo. Cada obra propõe uma aproximação no espaço e no tempo, ao ato do fazer do desenho, tomando-o como o acontecimento nomeado. Ou seja, o desenho é neste projeto a ‘sujeitificação’ de objetos e superfícies definidores de espaços que podem associar-se à sua produção, tais como o ateliê ou uma fábrica de materiais riscadores, comumente usados no desenho, neste caso particular, a *Viarco* - Fábrica Portuguesa de Lápis. Este projeto artístico vincula e amplia qualidades conceptuais e formais de elementos associados ao ato de desenhar olhando para o suporte papel – aqui manufaturado sobre superfícies simbolicamente relevantes ou o próprio objeto lápis. O papel de algodão manufaturado surge no projeto como lugar de encontro, deposição e acumulação de resíduos de gestos que referenciam um tempo e um espaço particulares. Cada desenho ao nomear institui uma ordem, construindo/edificando significados para conceitos que informam a imagem apresentada. É por aproximação como ato humano, que pode considerar-se que o desenho (como o conjunto do ver e do fazer), nomeia ‘sujeitificando’. O signo proposto pelo desenho torna-o comparável ao sujeito da ação relativa ao verbo nomear

(*nominare*)¹, no seu uso diário na comunicação. Neste uso quotidiano do verbo, consideramos pessoas. Ele requer sempre um complemento, o sujeito nomeado. Nessa perspetiva, o nome está para a pessoa como o desenho está para o acontecimento. Face a essa ligação, tal como o nome foi sofrendo ajustes no seu uso diário, também o desenho tem evoluído no modo como é pensado. O desenho designa/nomeia, porque constitui uma ação conjunta entre ver, perceber, pensar e registar, que se traduz no encontro de um signo (Roland Barthes, 1997) que possa representar o representado. Como refere Roland Barthes, o signo é o total associativo entre o significante e o significado², logo no desenho nomeamos factos como signos capazes de traduzir essa relação (desse significado com o significante) no âmbito dos conceitos. O desenho reclama o seu complemento ao instituir-se como uma ‘sujeitificação’ do signo e, por isso, do próprio registo (imagem acústica do próprio significante). Relacionar o desenho com o acontecimento pode ser, por isso, compará-lo à atribuição de nome.

Esta especulação teórica surge justificada pelo carácter essencial do desenho, que lhe define a economia de recursos na sua realização e o torna intrínseco às rotinas quotidianas, nomeadamente em atividades como a compreensão e nomeação do que foi observado e percebido (Molina, 2006). Inscrevendo o tempo presente, embora delimitado pela identidade e circunstância privada do que desenha (Ortega y Gasset, 1989), a intensidade do gesto e o olhar do desenho são equivalentes ou proporcionais à do acontecimento representado. Tal como no uso diário dos nomes, face a uma dialética na associação a memórias pessoais ou coletivas, o desenho como nomeação não supõe uma essência comum a todos os desenhos, mas é por proximidade que surge a nomeação, considerando o que Wittgenstein intitulou de ‘semelhança de famílias’³, para pensar a natureza da linguagem. Penso o desenho como uma nomeação que confere dignidade associando ao registo qualidades e que, enquanto nome atribuído, descende sempre de outro a que se assemelha⁴. Cada desenho surge na esteira da experiência herdada do outro anterior e do que a esse lhe antecede, consecutivamente.

¹O verbo nomear, que é transitivo (do latim *nominare*), refere-se ao ato de chamar pelo nome, citar, referir alguém, mencionar, designar (um a um diversas pessoas, por exemplo), fazer referência, instituir, indigitar, conferir dignidade, atribuir qualidades ou simplesmente dizer o seu nome – chamar-se.

Cf. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/nomear> [consultado em 23-01-2020].

² Ao definir o signo, Roland Barthes refere, no cinema, exemplos como o das franjas que surgem frequentemente como a etiqueta da Romanidade e o suor como signo da moralidade, ao indicar a luta interior de cada personagem. Cf. Roland Barthes, *Mitologias*, Lisboa: Ed.70, Lda., 1997, pp. 22 a 24 e pp. 183 a 188.

³ Carmo D’Orey, *A exemplificação na Arte. Um estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ministério da Ciência e da Tecnologia), 1999, pp. 194-195.

⁴ Se analisarmos textos gramaticais, excertos das obras dos *grammatici latini*, podemos perceber essa mesma derivação do ato da nomeação face à vida diária e a irregularidade que continua a pautar o quotidiano e as estruturas de comunicação usadas. A estrutura onomástica esteve em mutação desde cedo, na sociedade romana, bem como na



Fig. 1 - *Com a mão cheia de pó – mesa / Com a mão cheia de pó – quase mesa*, 2018
Papel de algodão manufacturado sobre uma mesa de trabalho da Fábrica de Lápis Viarco e suportes torneados em madeira de câmbala,
160 x 115 x 3 cm / 140 x 115 x 3 cm, @eduardosousaribeiro

Considerando as obras *Com a mão cheia de pó – mesa* e *Com a mão cheia de pó – quase mesa* (Fig.1), o observador recupera o gesto iniciático do desenho e do olhar que elegeu aquela mesa de trabalho da *Viarco*, fábrica portuguesa de lápis como assunto e matéria de trabalho. Contudo, a aproximação que lhe é proposta tem uma temperatura e intensidade próprias, que apresentam não a referida mesa, mas as novas entidades ou desenhos que representam respetivamente cada acontecimento que lhes deu origem. *Com a mão cheia de pó – mesa* é um desenho distinto do que se lhe aproxima por título e como nomeação nesta lógica de pensamento (*Com a mão cheia de pó – quase-mesa*). Eles apresentam um parentesco onomástico, mas também temático, cromático, formal e métrico (as dimensões e formas dos desenhos aproximam-se na largura, diferindo no cumprimento e recorte das

Antiguidade Tardia. No contexto dessa evolução, quanto ao *nomen* é ponto comum a prevalência da sua ligação à família. Conceito que era entendido num sentido que transcendia os laços genéticos – *familia* e *gens* – porque lhes associava valores como a partilha de espaço ou de cargos importantes na estrutura social, política e religiosa da cidade. Neste contexto, é ainda de salientar que ao nível da evolução da frase onomástica se verificou um desajuste entre os esquemas teóricos que eram aprendidos e ensinados e o seu uso comum quotidiano, que conduziu a um esforço progressivo de adequação desses esquemas ao uso real. Contudo, interessa-me destacar que no uso dos esquemas nominativos, atravessando fases distintas na sua evolução, parece ter sido dominante a preocupação de neles estarem implicados diversos elementos que garantiam uma identificação completa do sujeito, não só relativa à sua filiação familiar, mas também ao seu papel no todo social e cultural.

Cf. Catarina Gaspar, “Algumas notas sobre onomástica romana nos gramáticos latinos”, *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* 8, 2010, p.177.

formas). *Com a mão cheia de pó – quase-mesa*, convoca para o seu âmbito um acerto, relativo ao que estará ainda por fazer ou por acontecer, que associa ao desenho a dúvida. Esta é uma entidade ‘com’ ou ‘em’ dúvida. Essa é também a sua valência, a sua identidade. Por outro lado, *Com a mão cheia de pó – mesa* é o signo do pleno, do fazer, que implica sujar a mão (como significante) e da contemplação do labor (como significado), contemplando o ‘encontro’ social, familiar, laboral... que, na nossa estrutura social, tantas vezes, ocorre à mesa.



Fig. 2 - *Com a mão cheia de pó – apoio*, 2018
Papel de algodão manufaturado sobre uma mesa/apoio da Fábrica de Lápis Viarco e suportes em MDF,
(7) 101 x 65 cm, @eduardosousaribeiro

Adensando o conhecimento desta família, veja-se a série *Com a mão cheia de pó – apoio* (Fig.2), sete obras de dimensões e formatos semelhantes, que propõem uma repetição do gesto que enche a mão de pó de grafite para, repetidamente, cobrir com essa matéria uma mesma superfície – a matriz destes desenhos, preenchendo-a a negro, para a tornar visível. Nestes desenhos, um mesmo gesto repetido sublinha a pluralidade de significados e de signos construídos, ao desdobrar-se em diferentes imagens com uma filiação comum. Retomando a ideia de que nos esquemas nominativos está implicado um sentido de familiaridade alargado, que inclui o papel do nomeado no todo social, cultural e político, é possível entender as diferentes tonalidades de negros que distinguem os desenhos como testemunhos da singularidade de cada signo e da alternância e a impossibilidade de repetição do gesto manual, do qual resultam estes desenhos. A sucessão e número destas obras facilmente referenciam uma semana, que no âmbito da fábrica que lhes deu origem, é um período maioritariamente de trabalho. A informação

relativa à fábrica surge na ficha técnica das obras, que se segue ao título, no qual a palavra – apoio - estabelece uma cisão com as duas obras que inicialmente referi – mesa e quase-mesa. *Com a mão cheia de pó – apoio* é um conjunto de desenhos, também eles imagens-contacto⁵, que se autonomizam como diferentes membranas que respiram, transpiram e se movimentam de modo próprio e individual, refletindo a diferença que nomeia cada uma delas como uma entidade particular, apesar de ser parte integrante de um mesmo todo. Trata-se de uma mesma função político-social de valorização do gesto único do trabalho manual, mesmo no contexto fabril/industrial e não da aparente aproximação entre os que partilham um mesmo nome/são nomeados do mesmo modo. E, mais uma vez, o nome não é aqui o título, mas uma relação próxima entre significantes e significados (implicados em cada signo).

Com a mão cheia de pó nomeia vários e diferentes desenhos, que partilham o poder de seduzir e animar o olho, para logo o aproximarem da mão, valorizando o acontecimento do fazer através do da visão e da descoberta nela aqui implicada. É a partir da familiaridade e do reconhecimento produzido pelos registos apresentados, que cada observador pode entender o desenho como substantivo para o ato de nomeação operado sobre os registos. O que conseguimos reconhecer e nomear conforta a nossa existência podendo, por proximidade, ser parte da nossa ‘família adotiva’.

Em cada ato de nomeação, verifica-se por isso, uma antítese entre o particular (o olhar singular do que desenha) e o coletivo (o sentido comum de leitura dos signos) e, tal como acontece com o uso diário que fazemos dos nomes, esta dialética também resulta da associação a memórias pessoais ou coletivas, mas a nomeação nunca supõe uma essência comum a todos os desenhos, que os faria assumirem-se como atos de nomeação. Não existe nada que seja comum a todos os desenhos, que permita associá-los como atos de nomeação. Pelo contrário, como referi antes, considerando a teoria de Wittgenstein, é por proximidade que nesta ‘família’ surge a nomeação. Além disso, o tempo implicado nas memórias não obedece a um sentido linear, pelo que cada desenho pode nomear o passado, o presente e o futuro em simultâneo. O movimento entre esses tempos aparece como um sintoma que é próprio de cada desenho e, conseqüentemente, de cada nomeação, conforme a noção de anacronismo teorizada por Didi-Huberman para pensar relações entre imagem e história⁶. O desenho como ato de nomeação neste projeto é, por isso mesmo, anacrónico.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Contact Images*, Los Angeles, California: Tympanum, *Journal of Comparative Literary Studies*, University of Southern California, Issue 3, 1999.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, pp.27-51.



Fig. 3 - *Anacrónica*, 2020

Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho coberta de grafite e réplica em papel de algodão manufacturado de um filtro da Fábrica de Lápiz Viarco,
83 x 60 x 60 cm, @eduardosousaribeiro



Fig. 3/4 – *Anacrónica/Anacrónicas*, 2020, @eduardosousaribeiro

Anacrónica (Fig.3) e *Anacrónicas* (Fig.4) são precisamente os títulos de duas obras nas quais, no projeto que venho a referir, o desenho se desenvolve tridimensionalmente no espaço. A nomeação

nelas operada como desenho é relativa a um percurso no tempo, que se faz simultaneamente, em sentidos opostos, para o passado e o futuro, aqui relacionados com a ordem formal destas duas mesas vitrines, que se desenvolvem do nível do tampo para baixo, em direção ao solo. Os registos que ambas dão a ver colocam no nosso nível de atenção – no agora, uma soma de ações passadas no tempo, tal como o nível métrico definido pela altura dos tampos que não têm, é uma ação que motiva o olhar na referida direção do chão.



Fig. 4 - *Anacrónicas*, 2020

Vidro acrílico, mesa de madeira de pinho, papel de algodão manufacturado sobre tampos de mesas do ateliê da artista e lápis da Fábrica de Lápis Viarco, 83 x 60 x 60 cm, @eduardosousaribeiro

Para terminar, destaco ainda *Mina* (Fig.5), que encerra em si todas as questões anteriormente enunciadas, porque nomeia um lugar iniciático para o desenho e para a própria realização do lápis de grafite. A mina é o lugar onde é recolhida matéria prima para transformar na fábrica de lápis e, nesta estrutura fabril, a mina é o espaço de trabalho onde operam a mistura de grafite com diferentes substâncias como a argila, para afinar as durezas das minas dos lápis ali produzidos.



Fig. 5 - *Mina*, 2019

Papel de algodão manufacturado s/ suporte de trabalho da Fábrica de Lápiz Viarco e lápis de grafite encontrados na mesma, 50 x 29 x 15 cm, @eduardosousaribeiro

O desenho *Mina* implica no seu âmbito todas estas memórias (de diferentes tempos e acontecimentos), desdobrando-lhes os sentidos de leitura e receção, porque ele constitui uma nomeação delas, que sai ainda reforçada pelo próprio título, que a reafirma. A peça integra um papel de algodão, manufacturado sobre um dos suportes de madeira usados no referido espaço da fábrica de lápis e três

lápiz nela produzidos. Estes lápis, que nunca serviram para inscrever registos no papel, acolhem, suportam e modelam um movimento de torção no espaço, da referida folha de papel de algodão. Na obra *Mina* estão plasmados forma, cor, texturas e marcas daquele lugar e das repetidas jornadas de trabalho que aí têm vindo a ser desenvolvidas ao longo do tempo. A nomeação operada pelo desenho é aqui a síntese dos movimentos que enchem no tempo e no espaço a mão de pó para desenhar e agora fazem esta folha voar.

Por tudo isto, neste estudo, a elucidação do sentido em que o termo nomear surge aplicado ao universo do desenho é identificada com a do seu uso diário. Deste modo, cada desenho é uma nomeação que confere dignidade ao associar ao registo qualidades e enquanto atribuição das mesmas, ele descende sempre de outro a que se assemelha.

Nomeando pontos, linhas, manchas, marcas, entre outras características, cada desenho constitui uma representação ou uma narrativa de uma aproximação por semelhança, que é também um encontro e um contato. Trata-se de incluir no âmbito do nome: o gesto e a identidade de quem desenha, o tempo, a memória, a sua própria superfície e dos lugares nele evocados. Além disso, é neste lugar de contacto que se efetiva cada diálogo entre a descoberta (de novidade nos elementos visados) e o pré-conceito, considerando o modo como cada desenho surge perante o observador. Resta considerar que todo o processo de nomeação surge logo no momento em que a decisão de fazer o desenho reclama um determinado suporte para a referida inscrição, implicando uma escolha da matéria a usar e das suas características e medidas. Em suma, a nomeação objetiva porque unifica todas as etapas do desenho (ver, escolher, fazer) numa só e irrepetível. Na minha práxis, investigo esta ideia, fazendo coincidir acontecimentos e momentos aparentemente dissociados: a produção do suporte e a realização do desenho, justapondo-os. Desse modo, cada desenho constitui uma representação, narrativa e aproximação de uma leitura própria a outras diferentes e a uma família que as associa. O desenho é, por isso, uma nomeação que desdobra tempos, espaços e imagens - significantes significados – e desse modo, conceitos. O desenho é um desdobramento da relação com o exterior, tutelada por uma sensibilidade própria interior, que condiciona e conduz cada ato de nomeação.

Referências Bibliográficas

AUSTIN, J. B. (1962). *Sense and Sensibilia*. U.S.A.: Oxford University Press.

BARTHES, R. (1997). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós.

BENJAMIM, W. (1999). *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. Maria Filomena Molder (trad.) in, Maria Filomena Molder – *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

BOURRIAUD, N. (2009). *Pós-Produção, Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.

BUTLER, C. H. (1999). *Afterimage: Drawings Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.

CABEZAS, C. (2006). *El andamiaje de la representación*. In J. J. G. Molina (Ed.) *Las Leciones del Dibujo* (pp. 217-336). Madrid: Cátedra.

CERTEAU, M. (2012). *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes.

DIDI-HUBERMAN, G. (1999). *Contact Images*. Los Angeles, California: Tympanum, Journal of Comparative Literary Studies, University of Southern California, Issue 3.

DIDI-HUBERMAN, G. (2017). *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro.

D'OREY, C. (1999). *A exemplificação na Arte. Um estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ministério da Ciência e da Tecnologia).

GASPAR, C. (2010). “Algumas notas sobre onomástica romana nos gramáticos latinos”, *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* 8, 153-178.

GIULIANA, B. (2014). *Surface – Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago: The University of Chicago Press.

MOLINA, J. J. G. (2002). *Estrategias Del Dibujo En El Arte Contemporáneo*. Madrid: Ed. Cátedra.

MOLINA, J. J. G. (2006). *Las Leciones del Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra.

ORTEGA Y GASSET, J. (1989). *A Rebelião das Massas*. Lisboa: Edição Relógio d'Água, Coleção Antropos.

VIEIRA, R. (2016). *O Quotidiano Deslocalizado: O Desenho Como Mapa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

A VERGONHA DE SER LUCRÉCIA

Armando Jorge Caseirão
Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura

Resumo

Tendo por base o conceito de vergonha e, a reacção de auto mutilação, apresentamos o resultado da realização de um conjunto de desenhos, que abordam o conceito de vergonha, expressa a partir das representações de Lucrecia, que segundo a lenda se suicidou perante a vergonha de ter sido violada e chantageada por Sexto Tarquinio: este tema foi abordado por diversos pintores como Jorg Breu ou Lucas Cranach. Mais particularmente a partir da obra de Lorenzo Lotto, *Ritratto di gentildonna nelle vesti di Lucrezia*, de 1533, onde uma jovem ostenta um desenho representando Lucrecia, desenvolvemos um conjunto de desenhos onde a abordagem contemporânea pretende retratar as imagens resultante da vergonha e da automutilação. Transposição desse mesmo conceito para trabalhos que espelham a contemporaneidade de um quotidiano pautado pela internet e smartphones, com redes sociais e livestreaming.

Palavras-chave: Lucrecia, desenho, vergonha, auto-mutilação.

Abstract

Based on the concept of shame and the self-mutilation reaction, we present the result of a set of drawings, which address the concept of shame, expressed from the representations of Lucrecia, who according to the legend committed suicide in the face of shame of having been raped and blackmailed by Sexto Tarquinio: this theme was addressed by several painters like Jorg Breu or Lucas Cranach. More particularly from the work of Lorenzo Lotto, *Ritratto di gentildonna nelle vesti di Lucrezia*, from 1533, where a young woman sports a drawing representing Lucrecia, we developed a set of drawings where the contemporary approach intends to portray the images resulting from shame and self-mutilation. Transposition of this same concept to works that reflect the contemporary nature of a daily life guided by the internet and smartphones, with social networks and livestreaming.

Keywords: Lucrecia, drawing, shame, self-harm.

Estando um grupo de jovens romanos a regressar da guerra, tiveram a ideia de visitar de surpresa as suas mulheres para saberem o que elas faziam na sua ausência. Assim apanhadas sem qualquer aviso, todas elas se divertiam em festas menos Lucrecia que se encontrava em casa a fiar na companhia de suas criadas. Aproveitando o regresso do seu marido, Lucrecia convidou os seus camaradas de armas para jantar. Foi nesse momento que despertou o interesse em Sexto Tarquinio, que a violou e a chantageou, levando-a ao suicídio para não enfrentar a vergonha de familiares.

O tema é abordado em pintura diversas vezes por Lucas Cranach, (1472-1553), e foi a a partir da observação dessas pinturas que se gerou este trabalho.

A representação ficcionada de um quotidiano marginal, num caldeirão emocional de elevado preconceito, onde a liberdade deveria abrir horizontes, tão vastos quanto a própria internet, resulta muitas vezes em danos próprios, muitas das vezes difíceis de sarar. Após os iniciais contactos com a rede e, após a constatação da sua infinidade, resulta numa redução a certos sites capazes de abreviar esses mesmos horizontes, com a visita sistemática aos mesmos sites, como quem frequenta o mesmo café, provando mesmo que o homem é um homem de costumes. Para além de costumes, alimentamos preconceitos e, procuramos a comodidade entre iguais, a vida entre pares, de grupo ou tribo, que nestes tempos de confinamento se traduz da forma estranha e pouco normal. Explorando estes factores é natural que os jovens, sejam os que mais facilmente utilizam a tecnologia, e mais horas lhe dedicam sejam mais afectados, e que tenham mais necessidade de um reconhecimento de grupo, de rituais de iniciação, e que nesse grupo, desenvolvam sentimentos de vergonha, embaraço, ou outros.

Cada vez mais, adolescentes e não só, estão usando os media sociais para incentivar outras pessoas, geralmente jovens, a abusar delas próprias on-line. Por outro lado convém também abordar que em alguns casos a auto mutilação existiu para simplesmente deixar marcas agora exibidas com orgulho, por se fazer parte de um grupo ou geração e passaram a ser exibidas como troféus, provas de vidas difíceis ou de uma forma de não alinhamento social.

Auto mutilação prende-se com uma falta de auto estima, e com um sentimento de isolamento, mas também de bulling, stress, ou abusos de qualquer espécie podem levar ao acto existem dois tipos de autoflagelação a física e a emocional, sendo os sinais da física, cortes, contusões, queimaduras, e calvas de puxões de cabelo. È natural e normal cobrir e esconder estes danos. Os sinais de auto mutilação emocional, são muito mais difíceis de detectar, mas incluem depressão, baixa motivação, hábitos alimentares incomuns, com ganho ou perda de peso, baixa estima e tendência para o uso de álcool ou de drogas. Estes comportamentos podem ter inicio aos 7 anos ou mais comumente entre os 12 e os 15 e podem durar 5 anos, ou mesmo a vida toda.

A auto mutilação certamente difere da autoflagelação, sendo que esta tem o intuito de se castigar fisicamente. Ela é motivada por um forte sentimento de culpa e por uma necessidade de punição, certamente movida por um remorso. A auto flagelação é assim facilmente reconhecida quando envolta em actos religiosos, por ser considerada purificadora, após o cometimento ou a tentação de pecados. Para a Igreja protestante tal não faz sentido sendo a autoflagelação inútil, e sendo a autoflagelação publica um acto de hipocrisia. As automutilações surgem sempre como um desvio sejam ele resultado da pouca estima ou do acto de mimesis, pois que se reconhece que alguns actos de automutilação são produto de “estética”, e não de verdadeiro distúrbio, ou do verdadeiro distúrbio, tratando-se certamente de outro distúrbio, mas que existem como um adereço ou tatuagem de função estética, como cortes paralelos nos braços e nas pernas ou estrelas etc.

A vergonha é então uma condição psicológica e uma forma de controlo religioso, politico, judicial e social, que é induzido por consciência de desonra, dignidade, desgraça ou condenação.

Os desenhos realizados são produto da observação e análise de conjunto de varias pinturas, com um denominador comum, a mutilação ou automutilação, Lucrecia, e posteriormente Santa Agatha, e Santa Luzia.

Para a construção dos nossos desenhos seguimos o mesmo enquadramento das figuras representadas por Cranach, geralmente cortada acima do baixo ventre, plano mais aberto do que em retrato convencional. Cranach, durante toda a sua carreira pintou nus baseados na mitologia e na religião. Ficou conhecido pelos seus retratos tanto de príncipes alemães como de lideres da reforma protestante, pois era amigo de Martinho Lutero.

Também tentámos criar os mesmos ambientes existentes nos trabalhos de Cranach, sobretudo tirando partido dos ricos panejamentos e tecidos usados nos figurinos das modelos, pois os folhos e drapejados são de grande riqueza gráfica, conferindo algum ritmo ou dinamismo aos desenhos. No entanto podem também distrair, e a dado momento achamos que se tornam supérfluos e a figura nua ou seminua transportamos para um universo de luxúria e pecado, que facilmente entra no campo da vergonha. Também o fenómeno Kawai se prende com estes desenhos pois se pretendeu transmitir uma imagem muito nesse espírito, hoje tão disseminada pela Net. A imagem kawai deriva do desenho da escrita das adolescentes japonesas dos anos 70 e 80, depois disseminada para a manga japonesa. Inicialmente o termo refere-se a coisas redondas, e infantis, no entanto com a introdução de símbolos alternativos como caveiras, e facilmente se entende como algo de um monstro fofinho.

A figura é mais uma vez a figura feminina, e uma vez mais o nu feminino. Regista-se a violência contra as mulheres, nestes casos específicos da violência contra o próprio, em alguns casos por vontade própria noutros por terceiros por vias da chantagem e da vergonha. A mutilação do corpo, desde um simbólico cortar das tranças, da perda da inocência a perda total da própria vida.

Sombreados são dadas por vezes com canetas de traço mais fino onde o traçado acompanha a forma criando uma trama. Também se verificam casos de tracejado ou ponteados resultante da representação do picar.

As novas gerações tem consumido imagens e símbolos ate então marginais ou subsidiarias de um modo de vida marginal ou aventureiro. Assim é normal que caveiras e outras formas macabras, surjam em adereços de roupa como meias, ganchos de cabelo, malas em forma de caixão, t-shirts com crânios e tíbias etc., símbolos que tanto se popularizaram que foram mesmo repetidos em tatuagens.

Se há uns tempos, a maioria dos jovens ansiavam e pretendiam ser estrelas do rock n roll, hoje parece que todos os jovens pretendem ser bloggers ou influencers. O estrelato surge assim mais descomplexado e ao alcance de todos, sendo a Net o universo paralelo, ou mesmo o principal, onde a vida acontece. O telemóvel, smartphone é essencial para a entrada nesse portal, e para a concessão com esse mundo virtual. A imagem continua a ter valor, e dessa forma um valor acrescentado, uma vez que a imagem agora tem movimento, som, e a maioria das vezes em livestreaming ou seja em directo.

Desde a sua autonomia que o desenho não passava por dias tão reveladores. Em franca ascensão social, ou artística, o desenho tornou-se economicamente mais acessível do que a escultura ou a pintura, continuando com o seu carácter de objecto único, cada desenho é um original, colocando o seu prestígio acima de outras formas de expressão capaz de múltiplos. Intelectualmente também se tornou mais acessível do que a pintura ou as outras artes visuais, os trabalhos são mais directos, e os seus materiais são mais depurados, tornando a mensagem mais evidente. O desenho é mais rápido, mais imediatista. Os materiais mais baratos. Os desenhos ocupam menos espaço, transportam-se em pastas ou em rolos, de carro ou metropolitano, por fim o desenho é democrático e qualquer um pode desenhar, mesmo que não saiba, criando-se aqui um paralelismo com a fotografia. Mesmo que não saiba, ou julgue saber, mesmo depois de fazer escolas de arte e, ou cursos avulsos de desenho e da capacidade da representação ser baixa ou inexistente, continuam a poder desenhar. Algo de similar se passa no mundo da fotografia: A democratização da fotografia através dos smartphones munuiu todos os utilizadores da capacidade de fazerem imagens digitais, difundindo a falsa ideia de que basta o aparelho para se ser fotografo. O desenho contemporâneo, de vanguarda, chamou a si a abstracção, o gesto, o conceito, e outras componentes como a teoria de modo a que um amontoado de pontos, riscos e manchas de tramas,

elementos estruturais da linguagem plástica, seja um desenho, continuando a ideia de Leonardo Da Vinci que desenhar é coisa mental, dito isto em tempos que o desenho era essencialmente figuração.

Criámos um paralelismo entre o desenho ostentado pela figura na pintura de Lorenzo Lotto e os smartphones e a fotografia. Nos desenhos apresentados as figuras não ostentam um desenho mas a sua imagem captada por smartphone.

Os desenhos em que as figuras comunicam por telemóvel, foram criados á semelhança de *Retrato de uma mulher inspirado por Lucretia*, um retrato a óleo sobre tela c.1533 de Lorenzo Lotto, depositado na National Gallery de Londres, que o comprou em 1927. Aparece pela primeira vez em registo escrito no final do século XVIII, quando estava na colecção Pesaro em Veneza - uma teoria afirma a retratada era Lucrezi Valier, que se casou com alguém da família Pesaro em 1533. Na época, a obra era atribuído incorrectamente a Giorgione. A composição da obra é semelhante a outra obra de Lotto, *Retrato de Andrea Odoni*, onde uma figura de pé ao lado de uma mesa e rodeada por objectos simbólicos. A figura retratada mostra segura uma gravura, que representa Lucrecia cometendo suicídio. Uma nota sobre a mesa traz a inscrição "Nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet" (nenhuma mulher impura viverá do exemplo de Lucrecia), uma citação do relato de Lívio sobre o suicídio de Lucrecia.

Os desenhos são lançados sobre papel branco de 43x30 cms a traço de pincel a tinta da china. O negro sobre o branco mostrou-se demasiado contrastante, e para o surgimento do drama, foi necessário introduzir alguma aguada capaz de sugerir sombras e planos, assim, por vezes existe uma mancha aguada cinzenta por baixo da figura mas que pode ter outra cor, no entanto as referidas manchas não funcionam como figura fundo. A maioria dos desenhos são a preto e branco ou com uma mais cor, a resultante da marca. O espírito de retrato é notório em toda a colecção, não com a intenção de parecências ou de reconhecimento facial mas o retrato da acção, que por si vai sofrendo ligeiras mudanças em virtude de se promover um trabalho de seriado, onde é reconhecível a repetição, mais concretamente a repetição diferente. O acto repetido da automutilação e o acto repetido do desenho. Existe um paralelismo entre o gesto de ferir o corpo e o gesto de ferir o papel são gestos que deixam marcas, fazendo da superfície do corpo um repositório de desenhos sentimentos. O punhal de Lucrecia por vezes é substituído por garfos ou tesouras ou outros instrumentos capazes de deixar tais marcas, e por vezes essas marcas são capazes de deixar também uma mensagem que pode ser mais directa ao ser escrita. Jogos de palavras curtas com quatro letras surgem em Fear, Love, Hope, e Hate.

Essas palavras são representativas de um paralelismo com a gravação em modo de juramento num tronco de arvore: com o testemunho da eternidade, tal como uma tatuagem que ficará para sempre. Não são para ser exibidas, simplesmente existem no silencio. São profundas apesar de serem na pele. A palavra mais usada é hope, um sentido de esperança para os difíceis tempos que correm. Até que ponto

pode o autor manipular o desenho e ser a sua mensagem? Isto é: a mensagem é da personagem ou do autor? Usará o autor a personagem como veículo das suas ideias? Ou ainda também receptáculo dos seus medos?

Cada individuo encontra diferentes níveis de auto estima e de auto confiança repetido do desenho. O gesto de ferir o corpo e o gesto de ferir o papel gesto que deixa marca.. São completamente opostas as situações de vergonha e de exibição. A vergonha pretende esconder e dissimular, onde a auto punição existe como castigo, a autoflagelação punição libertadora e, na exibição existe algo de orgulho e de narciso, sem pudor. O momento mais complexo será o de expor as vergonhas, que parece ser fruto de manipulação externa de chantagem ou de bulling. Os desenhos, testemunhas de uma existência perversa apresentam alguma inocência e candura mais que não seja na zona branca do papel , espaço ocupado pelo grito mudo da sofrimento da figura. A maioria dos desenhos é apresentado para que o observador se sinta como espectador, como se estivesse do outro lado da rede, a receber a imagem em directo num dispositivo virtual. Noutros casos somos somente cúmplices.











Referências

D´Adda, Roberta, Lotto, Skira, Milão 2004

Lucas Cranach , disponível em
https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucas_Cranach,_o_Velho

Lista de obras de Lucas Cranach, disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_obras_de_arte_de_Lucas_Cranach,_o_Velho

O DESENHO CONTEMPORÂNEO NA PINTURA FIGURATIVA HOJE: UMA PERSPETIVA REALISTA E PÓS-MODERNA

Beatriz Manteigas

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. Bolseira de doutoramento FCT: SFRH / BD / 145923 / 2019

Resumo

Propõe-se uma comunicação dedicada ao desenho contemporâneo enquanto linguagem que marca hoje a pintura figurativa, associando-o a conceitos realistas e pós-modernos que transformam a percepção do real e a relação entre referência e referente, argumentando-se que, no contexto atual, a pintura figurativa não se apresenta como um retorno a ambições ilusionistas ou naturalistas mas antes, por via do desenho, como uma nova forma de percepção, representação e comunicação simultaneamente de forma realista - onde todos os meios poderão servir para abordar um modelo crescentemente “vasto, variado e contraditório”⁷ – e pós-moderna - onde a verdade não existe e, conseqüentemente, não interessa⁸. O exposto é reforçado pela análise de três obras de artistas portugueses contemporâneos.

Palavras-chave: Desenho contemporâneo; Realismo; Pós-modernismo; pintura figurativa.

Abstract

The present paper is dedicated to contemporary Drawing as a language that today marks figurative painting, associating it with realism and postmodernism that transform the perception of reality and the relationship between reference and referent, arguing that, in the current context, figurative painting does not present itself as a return to illusionist or naturalistic ambitions, but rather, through drawing, as a new form of perception, representation and communication simultaneously in a realistic way - where all means can serve to approach a model increasingly “vast, varied and contradictory”- and postmodern - where the truth does not exist and, consequently, does not matter. The above is reinforced by the analysis of three works by contemporary Portuguese artists.

Keywords: Contemporary Drawing; Realism; Postmodern; figurative painting.

Introdução: o desaparecimento da figura

Aclamado o Modernismo, o artista formalista torna-se *entertainer*, reage aos pedidos de uma sociedade que responde a signos mercantis e utiliza a crescente ânsia por liberdade a seu favor, como meio de repressão⁹. As massas reclamam possuir imagens a troco de pouco esforço¹⁰, não só de

⁷ BRECHT, Bertholt – *Brecht on Art & Politics*, 2003. p. 226.

⁸ RORTY, Richard – *Contingency, Irony, and Solidarity*, 2012. p.171.

⁹ CAMUS, Albert – *Create Dangerously*, 2018. p. 8.

¹⁰ BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, 2008. p.4.

aquisição mas de percepção¹¹. Abole-se a existência do corpo dentro e fora da obra. Aclama-se a “Arte pela Arte” e já não interessa a marca do artista, a mão, a pincelada. Essa independência custa a existência do artista e, em última análise, a existência da própria Arte, paralelamente ao questionamento da existência de um “real” que se rege de forma crescente a partir de relações inumanas: se a percepção dos objetos pede um corpo perceptor, que na sua percepção se define (visto que não conseguimos ver os nossos próprios olhos)¹², não existindo esse corpo, como podemos garantir a existência do que lhe é exterior?¹³ Mais, se por real tomarmos o contexto espaço temporal dentro de todas as variantes e infinitas subalíneas que definem, dentro do possível, os seus constantemente mutáveis contornos, temos então de considerar a cultura que se inclui e em muito pesa nessa definição – criando-se um paradoxo. Se a cultura se inclui na definição do real então este nada terá de universal. Não se apresenta acima dos homens mas antes nos homens e, por conseguinte, pouco terá de natural¹⁴.

Já no início do século XX, Bertholt Brecht¹⁵ explica que seria necessário encontrar novas formas de comunicar a vida em sociedade, capazes de serem compreendidas pelo povo. Nesse sentido, a sua definição de Realismo articula forma e contexto contínua e evolutivamente, tornando-se este mais do que um movimento ou estética, mas antes um modo de perceber, compreender e comunicar o vivenciado de forma correta, de forma realista¹⁶, procurando extrair informação do seu modelo (vasto, variado e contraditório¹⁷), que lhe faça justiça, permitindo-se o direito ao humor, imaginação e alegria de expressão¹⁸. Para melhor representar a realidade, todos os métodos poderão ser válidos e, acima de tudo, não poderá existir um modelo realista pois a sua existência poria em causa a contínua vontade do

¹¹ “The conventional is enjoyed without criticism, the truly new is criticized with aversion”. Idem., p.26.

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phenomenology of Perception*, 2014. p.94.

¹³ “We only grasp the unity of our body in the unity of the thing, and only by beginning with things do our hands, our eyes, and all of our sense organs appear to us as interchangeable instruments”. Idem., p. 336.

“O espetáculo (que) é a extinção dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu que a presença-ausência do mundo assedia, é igualmente a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida sob a presença real da falsidade que assegura a organização da aparência”. DEBORD, Guy – *A sociedade do espetáculo*, 2012. p.136.

¹⁴ Arthur Danto convida-nos a refletir sob as diferenças entre um sonho e uma experiência real, uma mulher e uma máquina mimeticamente perfeita, o sangue de Cristo e um copo de vinho – indicando como encontraremos na distância que separa cada par nada mais dos que “histórias” de amor, política, moral, religião ou Arte, às quais se acrescentam, no início do século XX, as “histórias” do capital, do produto, do espetáculo. DANTO, Arthur C. – *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1997. p. XII.

¹⁵ No final da década de trinta do século XX, Bertholt Brecht dedica vários artigos e apresentações àquilo que seria o Realismo, numa das suas primeiras e mais completas análises teóricas, compreendendo a crescente abstração das relações humanas que diz gradualmente aproximarem-se daquelas das máquinas.

¹⁶ BRECHT, Bertholt – op. cit., pp. 208-209.

¹⁷ Idem., p. 226.

¹⁸ “A realist who concerns himself with art (e.g., as a critic) allows art a certain amount of elbow room so that it can be realist”. Idem., p. 218.

realista de, em cada uma das suas ações, fazer jus à sua relação vivencial e evolutiva com a realidade¹⁹. Compreendendo o Realismo em toda a sua extensão no tempo, espaço e expressão, compreendemos como movimentos aparentemente distantes, como a Pop, têm relação direta com estes predicados - o que implica aceitar a alteração do valor dos homens, isto é, da figura, em prol de novas referências, do mercado, que se sobrepõem aos primeiros tornando-os meros consumidores²⁰.

A partir daqui surgem simulacros que não só copiam como assumem o lugar do modelo²¹ reconhecendo o espaço entre referente e referência e utilizando-o, expondo a autonomia do primeiro que se torna, ele mesmo, referência²². Os artistas reconhecem que o espaço da obra é agora um tecido de referências de origem híbrida e desconhecida, que chocam e se misturam – uma constante imitação de imagens, gestos e intenções – e compreendem a obrigatoriedade da transferência do significado da obra desde a sua origem para o seu destino²³.

O desaparecimento do real

À falta do real, à falta de uma verdade universal, o Homem tem como sua mais ardente prioridade a criação de simulacros para a verdade, tornando-se esses simulacros a única verdade da equação²⁴, resultante de uma necessidade anormal de representação que procura compensar um sentimento torturante de estar à margem da existência²⁵. O discurso torna-se cético e as assunções formuladas com base nas propostas modernistas e até todas aquelas que haviam constituído o conhecimento iluminista são postas em questão pois, não existindo objetividade no Homem, não poderá existir razão ou linguagem capaz de discernir ou expor qualquer conclusão a partir do Mundo natural²⁶. Perante este cenário os pós-modernistas respondem à questão metafísica “o que é o real?” não com informação baseada na Ciência (como acontecia até ao fim do Modernismo) nem com base em crenças

¹⁹Esta formulação relaciona-se, por um lado, com formas figurativas que o antecedem (não como modelos a seguir, mas como pontos de partida que despoletam a vontade de mudança) e, por outro lado, apresenta-se como crítica a um percurso formalista, considerando-o alteração meramente superficial, apenas a nível da forma e não do conteúdo, isto é, que não promove novo conhecimento ou juízo crítico.

²⁰ CROW, Thomas – *The Rise of the Sixties*, 2004. p.105.

²¹ “(Simulacrum) calls into question the very notion of the copy and the model”. DELEUSE, Gilles – *The Logic of Sense*. 1990.

²² Mesmo formas realistas poderão partir de referentes que são eles próprios cópias do modelo original (fotografias de guerra, imagens televisivas, recortes de jornais). FOSTER, Hal – *The Return of the Real*, 1996. pp.76-128.

²³ LEVINE, Sherrie -Statement. In EVANS, David (ed.) – *Appropriation, Documents on Contemporary Art*, 2009. p.81.

²⁴ “The simulacrum is never what hides the truth – it is the truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true”. ECCLESIASTES in BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and Simulation*, 1994. p.1.

²⁵ Idem., p.136.

²⁶ “It is meaningless to speak in the name of – or against – reason, truth or knowledge”. FOUCAULT, Michel – *The order of things*, 2002.

pré-iluministas²⁷ mas antes com um simples “não interessa” – aquilo a que Richard Rorty chamaria um “antirrealismo” que será finalmente utilizado na nossa análise a nível do Desenho. Este pensamento, pós-moderno, considera crucificar a razão em prol de valores maiores, dos quais a capacidade de formular questões mais originais protegidas da arrogante presunção do intelecto humano²⁸: o que arriscamos²⁹ afirmar ser uma formulação concordante com aquela dos artistas que criam uma resposta ao Modernismo conscientes da contínua desconstrução da condição humana dentro de uma rede profundamente entranhada e imensamente complexa de simulacros, convencidos da questionável existência do natural ou verdadeiro e consagrando a subjetividade em detrimento da objetividade (se quisermos, do formalismo)³⁰ – quantas vezes não somos atualmente confrontados com a resposta “interessante” face a perguntas de cariz qualitativo?

A natureza humana e a natureza Desenho

Nessa linha de pensamento, ao consagrarmos a subjetividade - o eu, a poesia e, literalmente, o erro, a formulação pelo inesperado - reconhecemo-lo e damos-lhe destaque fazendo descer à terra a Arte, outrora sagrada, mas agora “zombaria, que é, essencialmente, escárnio de si própria”³¹, “coisa sem transcendência”³², limitada e subjetiva, que existe em si em contínua relação com os demais. E se da simultaneidade de debates díspares que pautam o pós-modernismo nos dedicarmos àqueles que reconhecem a subjetividade do autor e a presença da sua mão que assina em cada gesto a sua existência - pela busca de uma definição de si dentro da obra e um aval do seu *eu* - iremos encontrar nestes a incapacidade de conter desenho e figura. São exemplo primeiro, máximo e inesperado Guston e De Kooning³³ referindo a ansiedade do fazer, por só aí se encontrarem não respostas, mas validações para

²⁷ “The post-modern task is to figure out what to do – now that both the age of the Faith and the Enlightenment seem beyond recovery”. RORTY, Richard – *Consequences of pragmatism*. 1982. p.175.

²⁸ “The pragmatist [antirealist] does not have a theory of truth (...) his account of the value of cooperative human inquiry has only an ethical base, not an epistemological or metaphysical one. (...) For the pragmatist, (...) “knowledge” is like “truth”, simply a compliment paid to the beliefs which we think so well justified that, for the moment, further justification is not needed.” RORTY, Richard – *Objectivity, Relativism and Truth*, 2011. p.24.

²⁹ Usamos o termo “arriscar” pois a Arte pós-moderna não é habitualmente associada às linguagens da pintura e do desenho mas antes a instalações e novos media. Rosalind Krauss indica, por exemplo, William Kentridge e James Coleman como antagónicos a uma prática pós-moderna que associa a resultados que aclamam uma “post-medium condition”. KRAUSS, Rosalind - *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*, 2000. p.56. No entanto, tal como os exemplos realistas que nos chegam pecam por defeito na capacidade de expor toda a sua definição, o mesmo parece acontecer aqui. Como afirma Goethe, “Não nos afastamos mais do mundo do que certamente pela arte e não nos vinculamos certamente mais a ele do que pela arte”. GOETHE in ORTEGA Y GASSET, José - *A desumanização da arte*, 2018. p.5.

³⁰ “(Deconstruction) relieves me of the obligation to be right...and demands only that I be interesting”. FISH, Stanley - *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, 1982. p.174.

³¹ ORTEGA Y Gasset, José – op.cit., 2018. p.113.

³² Idem., p.119.

³³ Após serem aclamados como artistas expressionistas abstratos, De Kooning e Guston permitem o ressurgimento de figuras nas suas obras – uma atitude de inigualável coragem e bravura de espírito pela responsabilidade que pressupunha uma dolorosa quebra com a sua sociedade. Greenberg apelida estas composições de “homeless

a existência do artista, a consolação³⁴ onde, num mesmo momento, garantimos a existência do *eu* e do *seu* Mundo (que em nada se prende com um Mundo natural). Aí, abrem-se novas possibilidades à própria representação³⁵ no espaço expandido entre objeto, desenho mental e o seu desenhar, correspondente ao também aumento da possibilidade de devaneio, erro, má tradução, criação, liberdade – características do Desenho diretamente ligadas à natureza humana. Curiosa conclusão a de que um afastar da natureza nos aproxima da natureza do Desenho³⁶. Esta incapacidade de “conter” uma busca de si próprio, leva o autor à criação de traço visível que reflete a sua decisão e escolha num processo de enfatismo e exclusão, tornando “real” tanto esse traço como a ausência de todos os outros que se optou por não marcar³⁷ e o “vazio” que, mesmo na obra abstrata sugere, para desgraça do formalismo, profundidade, uma ilusão de tridimensionalidade³⁸, remete para a figura ao mesmo tempo que cita o autor - numa relação tão antiga quanto a própria existência do Homem.

Três obras

Daqui partimos para a análise de três obras, pinturas, contemporâneas e figurativas de três autores portugueses, como exercício de reflexão do que expomos.

Começamos por uma obra de Paula Rego a partir de uma outra análise, por sua vez de Noël Carroll³⁹: “A Guerra”, uma composição de figuras animais que narram um cenário de guerra. Carroll centra a sua análise na utilização de signos e referências que apresentam a crítica encerrada na obra e, em particular, na figura formalmente central e que encerra em si a ação: um burro, diz, que transporta um coelho ferido. Este burro, diz-nos também Carroll, faz alusão aos burros de “Los Caprichos” de Goya⁴⁰ e refere o paralelismo entre a solução de ambos os autores que, tal como em Orwell⁴¹, utilizam animais ao contrário de figuras humanas para que a crítica pudesse “passar ao lado”

representation”, reforçando a sua irritação pela presença de figuração. CROW, Thomas – *Modern Art in the Common Culture*. 1998. p.107.

³⁴ RAMOS, Artur – *Auto-retrato e Consolação* [em linha].

³⁵ Reforçadas, segundo Leo Steinberg, a partir do “plano pictórico horizontal”, isto é, do “marcar” numa postura que tem mais de olhar para dentro do que de olhar para fora (trabalhar na horizontal, como acontece primeiro na pintura abstrata, mas que migra para as possibilidades figurativas que daí surgem). A superfície é reconhecida para sempre como tal e, por tão simples razão, toda a figuração que a partir daqui surge tem tanta relação com os *drippings* da action painting como com as imagens de Courbet. STEINBERG, Leo - *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*. 2007.

³⁶ O Desenho, ao contrário da pintura que “tantas vezes (se fez) parecer aparecida, sempre se mostrou acontecido – ‘ação’ e ‘acontecimento’ são inerentes à sua prática”. Idem., p.156.

³⁷ “Drawing that didn’t work, and were thrown away, were just lines. In the ones that were good the whole space was activated”. DABROWSKY, Magdalena – *The Drawings of Philip Guston*, 1988. p.29.

³⁸ DANTO, Arthur, C. – op.cit., 2014. p.103.

³⁹ Nascido em 1947. Filósofo americano dedicado à filosofia da Arte e do Cinema.

⁴⁰ Que então simbolizavam, de forma satírica, uma crítica à sociedade burguesa espanhola.

⁴¹ Referência a “Animal Farm” de George Orwell.

da censura⁴², ao mesmo tempo que as figuras podem assim assumir um carácter universal que associa aos estudos psicanalíticos de Freud concluindo, por fim, que as figuras apresentadas, pela sua natureza híbrida animal-humano-robot, representam figuras provenientes de um Mundo que não o real, o Mundo do subconsciente – associando a guerra ao pesadelo, ao trauma, e logo a guerra àquilo que não é natural, que não é real, contrário ao belo e que, por essa razão, cria repulsa. Para o que aqui pretendemos expor, a restante análise de Carroll não é pertinente. O que é no entanto fulcral à perceção e análise da obra de Rego é o facto de esta se basear numa perceção inicial que centra um burro na ação e que, “Deus nos perdoe”⁴³ será, na realidade, um coelho!⁴⁴



Fig. 1) Paula Rego: “A Guerra”, pastel sobre papel montado em alumínio, 160x120cm, 2003

⁴² que no caso de Goya se poderia traduzir em perseguição e a não publicação destas gravuras. Goya, conta-nos Carroll, distorce até a utilização do título “caprichos” que, de forma a evitar a censura, associa à realização destas mesmas gravuras, realizadas como devaneios de loucura, caprichos de uma mente perturbada. CARROLL, Noël – Of war and madness. In FREEMAN, Damien; MATRAVERS, Derek (ed.) – *Figuring Out Figurative Art*, 2015. p. 150.

⁴³ já que Ele seria a nossa última esperança de garantia para a verdadeira relação símbolo-significado. BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and Simulation*, 1994. p.4.

⁴⁴ “É o que se passa com os coelhos. É a guerra do Iraque”, confirma Paula Rego. RIBEIRO, Anabela Mota – *Paula Rego por Paula Rego*, 2016. p.51.

Curiosa percepção a de Carroll que, pelo exposto, não nos atrevemos dizer estar errada por duas razões: primeiro, a sua atenção na análise da obra, responde a uma proposta que pede a abordagem filosófica de uma obra que represente figura. A ele pouco lhe interessa o que a figura representa a nível mimético porque considera que, seja qual for essa figura, esta está aqui como símbolo, como representação não de uma figura que pela sua morfologia é uma ou outra coisa mas que, pela ação em que se insere, representa uma ideia, uma crítica, e assim, apesar da identificação errada do animal representado, Carroll consegue analisar a obra que, talvez pelos caminhos errados, encontra as mesmas questões pertinentes⁴⁵. Por outro lado, Paula Rego não procura desenhar de forma mimética estes modelos que cria: cria-os para que os possa utilizar como personagens das histórias que pretende contar – histórias que habitam a obra na relação entre personagens e elementos⁴⁶, pretextos para a ideia que não ambicionam mimetizar um real. O real é simulacro e o artista sabe-o, num paralelismo direto entre a formulação de Carroll e a própria linguagem do Desenho contemporâneo: “os seus materiais são a citação e a referência”⁴⁷. Projetando-se na obra, dentro das suas limitações e inquietudes enquanto ser que é também pintura, dentro dela, por esse processo, o artista cria o que mais próximo consegue da verdade, consciente de que, numa condição pós-moderna, será apenas pertinente trabalhar na ordem das ideias, possibilitando-lhes não a definição mental de um objeto real mas antes emancipando-as também da realidade palpável: a ideia pela ideia, pensada “inumanamente”⁴⁸.

⁴⁵ Tal como no Mundo percebemos os objetos a partir do nosso próprio prisma, dentro do qual nos constituímos, também para Carroll era impossível perceber aquela figura com outros “olhos” que não os seus. Artista e observador anseiam, incessantemente, que o seu olhar se cruze com o olhar da “coisa” que representa – um entendimento mútuo que reconhece, mais uma vez, a sua existência. BERGER, John – *Bolsões de resistência*, 2004. p. 27-31.

⁴⁶ Quando confrontada com a sua representação de anjos com feições e corpos de mulher, Paula Rego afirma estes serem andróginos: apesar de o modelo utilizado ser um modelo feminino (Lila, a habitual modelo da autora), a ideia sobrepõe-se à verosimilhança entre a representação e a sua referência. “Eu tenho de usar o que tenho à mão”, afirma. RIBEIRO, Anabela Mota – op. cit., 2016. p.28.

⁴⁷ MOLINA, Juan José Gómez (coord.) – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, 2012. p.17.

⁴⁸ ORTEGA Y GASSET, José – *A desumanização da arte*, 2018. p.76.



Fig. 2) Bruno Pacheco: “Nine Figures”, óleo sobre tela, 140x206cm, 2011

“Nine Figures”, de Bruno Pacheco é a segunda obra que consideramos, conscientes de que a nossa análise se poderia aplicar a qualquer uma das obras do autor nas quais se representa figura. Bruno Pacheco, que partilha com Paula Rego a mesma formação anglo-saxónica (de tradição figurativa), representa figuras que se podem definir em dois aspetos principais: por um lado, a sua identidade é tão dissipada quanto a paleta de cores e tratamento da tinta utilizados, desprovidas de feições numa tendência muitas vezes reforçada pelo seu posicionamento de costas para o observador; por outro lado, a narrativa momentânea e desconhecida com que nos deparamos remete sempre, sem exceção, para acontecimentos exteriores ao que vemos representado, fora dos limites do quadro, confrontando o observador com a sua exterioridade à obra, a sua descontextualização, a sua não-pertença: um antagonismo direto a séculos de pintura em que as figuras representadas nos observam ou se dão a observar, validando a nossa existência. As figuras, que se apresentam num total “estado de absorção”⁴⁹ na ação que desenvolvem, alheios à presença do observador, remetem não para, como poderíamos pensar, uma auto-representação do artista na sua “ação fundamental” (olhar, enquadrar, focar e apreender)⁵⁰, isto é, por aquilo que este sabe ou faz, mas antes pelo processo antagónico, pela sua cegueira e impotência e incapacidade de aceder ao conhecimento e ao real – garantindo a nossa

⁴⁹ LOOCK, Ulrich – *Envolvimento Enganoso*. In ALFARO, Catarina (coord.) – *Bruno Pacheco: mar e campo em três momentos*, 2012. p.16.

⁵⁰ Tal como faz Helena de Freitas. FREITAS, Helena – *Meeting Point*. In idem., 2012. p.9.

existência pelo que não sabemos, pelo que não fazemos. Por outras palavras, as figuras, cuja atenção está para lá dos limites do quadro, dedicam-se não à observação de uma verdade que nos é vedada mas antes, tal como acontece com o observador, à observação do nada, do vazio, reconhecendo-o. E se por um lado a obra reforça o reconhecimento da sua autonomia face ao Mundo exterior, ecoando a “Arte pela Arte”, ao mesmo tempo, de forma ilustrativa, podemos considerar representar o campo expandido da pintura. Observações reforçadas por, em termos formais, ser deixada a descoberto a fragilidade da pintura pelo seu tratamento desprezioso, em soluções próximas de Luc Tuymans⁵¹ num processo “beckettiano de emagrecimento e redução”⁵².

De forma concordante com os nossos argumentos, “o aparente desprendimento das suas obras [de Bruno Pacheco] ironiza a grandiloquência e escuda-se a ditar caminhos”⁵³, de criar modelos que prometam uma verdade⁵⁴.



Fig. 3) Jorge Queiroz: “Comboios diferentes 1”, óleo e acrílico sobre tela, 180x160cm, 2016.

⁵¹ KANTOR, Jordan – *O efeito Tuymans: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus von Plessen*. In SARDO, Delfim (ed.) – *Pintura Redux: desenvolvimentos na última década*, 2006. p. 148.

⁵² SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da Arte no Século XX*, 2017. p.83.

⁵³ RODRIGUES, Sérgio Fazenda – Meeting Point: Bruno Pacheco. *Contemporânea*. p.84.

⁵⁴ Note-se que, se a mesma conclusão é retirada da obra de Paula Rego pela compreensão da escolha, natureza e apreensão do referente, aqui a natureza do referente em nada influencia o que afirmamos: apesar de sabermos serem referência para Pacheco imagens fotográficas, a apreensão das mesmas imagens através da observação pelo natural não altera o resultado obtido.

Se em anos passados a obra de Jorge Queiroz era marcada pelo desenho a grafite sobre papel, hoje a cor surge, riscada ou pintada, como resultado de diferentes vontades. Para Queiroz a lógica da cor é de ordem metafórica, de acesso privilegiado a um mundo mental⁵⁵ - o que é concordante com o que considerámos ser da ordem do Desenho contemporâneo – ultrapassando-se a desinteressante questão quanto a se a obra representa uma ou outra coisa. Interessa-nos antes para o que procuramos escrutinar, a constante presença da figura ou fragmentos desta nas obras de Queiroz, muitas vezes apenas vagamente referida: no caso de “Comboios Diferentes 1”, um par de pernas em repouso, duas mãos que desenhavam e três ou quatro figuras, por esta ordem perdendo definição e assertividade na sua mimetização de corpos.

Deixamos a análise da obra de Queiroz para terceiro lugar por ser esta a situação em que a referência natural parece ser menos importante: se em “A Guerra” o desenho terá sido feito pelo natural e em “Nine Figures” o referente terá sido uma imagem fotográfica, aqui o referente é construção mental, anúncio de muitas imagens e vivências do autor que não exigem modelo para cumprirem a sua função, ganhando forma durante o “próprio mecanismo de pensar nelas”⁵⁶, no próprio processo de as “marcar”, de as “riscar”, sendo a sua presença, mesmo que ténue e pouco clara, suficiente para transformar todo o espaço pictórico numa zona de ação com os seus respetivos planos e profundidade⁵⁷. Da mesma forma, uma possível narrativa é de difícil compreensão⁵⁸: aqui a relação entre elementos surge na ordem da matéria e não dos símbolos. Aponta Natxo Checa que a obra de Queiroz nos remete para a existência de um real que lhe é referência (figura, autor, história) num fora de campo que apesar de sugerido na obra não está lá pois “tudo o que pintura representa ou pode representar, dissolvido, fundido, é da ordem da pintura”. No entanto, como “migalhas” (termo que dá nome a uma série de obras do autor), os “elementos reconhecíveis” que pontuam a obra obrigam o espectador à contínua busca por uma narrativa possível, numa relação com a obra quase revoltante que nos dificulta a memória das suas características formais e, repetidamente, pede a nossa atenção⁵⁹ - numa analogia perfeita à sufocante busca de sentido, de verdade, de que falava Baudrillard⁶⁰. De forma brutal, a falta de resposta obrigamos a aceitar a nossa incapacidade de racionalização o que nos leva a uma identificação inesperada com aquelas figuras, quase abstratas, fragmentadas e metamorfoseadas, dispersas e fluídas. Contudo,

⁵⁵ GAETA, Antónia – Jorge Queiroz. *Contemporânea*. Lisboa. p.39.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ [s.a.] – *Jorge Queiroz*, [em linha]. Bruno Múrias.

⁵⁸ ao contrário do que acontece na pluralidade de narrativas possíveis de “A Guerra” e na possibilidade da existência de uma narrativa que nos é vedada em “Nine Figures”.

⁵⁹ [s.a.] – *The Studio: Jorge Queiroz na Coleção de Serralves*, [em linha]. Serralves.

⁶⁰ BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and Simulation*, 1994. p.136.

assinala também Checa, “algo de muito diferente é também possível: que estejamos frente a retratos tão fiéis quanto possível do modo como se desenvolve a construção de uma memória. Um esforço que não é só feito de imagens, mas de uma profusão de elementos, de sensações e de intensidades, tantas vezes sobrepostos, confusos e mesmo aparentemente contraditórios”⁶¹. De uma forma ou de outra, mais uma vez, assinalamos a nossa existência pelo reconhecimento das nossas incapacidades, limitações e subjetividade: a forma como desconhecemos as coisas é tão (ou até mais) importante do que a forma como as conhecemos pois é esta também uma característica única da espécie humana⁶² e assim, no pólo que mais dista da figuração pelo natural e que mais se aproxima das características do Desenho contemporâneo, que mais se liberta do referente e mais se deixa imergir no fazer, parecemos encontrar o mais elevado nível de liberdade que nos é permitido⁶³. Como afirma Paula Rego, “Tudo o que seja fazer bonecos é o contrário de fugir: é ir ao encontro do que a gente é.”⁶⁴

Conclusão

O Desenho contemporâneo, que está para lá da prática artística pois antecede-a e procede-a é, acima de tudo e em qualquer suporte, proposta que aceita devaneio⁶⁵. Na mente é coisa nossa; na superfície é processo, não é fim. No entanto, após as correções que ao subjetivo artista parecerem necessárias, podemos vislumbrar no desenho o mais próximo que conseguimos do “verdadeiro”, por nele se encerrarem e aceitarem os erros, as escolhas e as rasuras⁶⁶. Ora, se qualquer representação gráfica, mesmo que figurativa, transmite “sempre e simultaneamente, tanto os traços figurativos do objeto, como a chave interpretativa”⁶⁷ (apreendidos respetivamente de forma objetiva e subjetiva pelo observador⁶⁸), podemos concluir que o Desenho contemporâneo encerra na sua extensão uma enorme proximidade ao pensamento pós-moderno e às primeiras formulações de Brecht, enquanto realista. Ao reposicionar-se a atenção desde o conhecimento e preconceções em favor da apreensão e examinação direta e da coerência e regras próprias e exclusivas do que se passa dentro da obra⁶⁹ aceitamos que, tal

⁶¹ CHECA, Natxo in MARMELEIRA, José – O Mundo que os artistas pintam. *Contemporânea*. Lisboa.

⁶² “Human beings are the animals capable of their own impotentiality”. AGAMBEN, Giorgio – *Nudez*. 2010. p.44.

⁶³ “...o exercício da percepção será feito das ativações e das ligações entre um centro de sinais do trabalho que aparece e faz muitas marcas, umas visíveis outras não, umas são privadas e ao mesmo tempo públicas, sobram sempre para o trabalho que faço daquilo que me rodeia”. GAETA, Antónia – Jorge Queiroz. *Contemporânea*. Lisboa. p.41.

⁶⁴ RIBEIRO, Anabela Mota – op.cit., p. 57.

⁶⁵ “Drawing is not just a ‘thinking medium’, it is also a ‘rethinking medium’, a means for inspiring and articulating second thoughts, as well as for developing first ones”. SELIGMAN, Isabel – *Lines of Thought*, 2018. p.29.

⁶⁶ “Só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade”. AGAMBEN, Giorgio – *A ideia da prosa*, 1999. p.107.

⁶⁷ MASSIRONI, Manfredo – *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, 2015. p. 92.

⁶⁸ Assumindo que comunicador e recetor partilham uma mesma cultura visual ou código icónico. ECO, Umberto – *A Theory of Semiotics*, 1979. p.274.

⁶⁹ SELIGMAN, Isabel – op.cit., 2018. p.11.

como o “ver” não é vinculativo ao olho, também o Desenho representativo não é vinculativo ao formalismo do mundo natural - o “real” no Desenho a ninguém nem a nada deve a sua verdade (como possivelmente acontece, tal como vimos, com o nosso próprio “real”). Surge espaço para a associação de conceitos, símbolos e formas⁷⁰.

O Desenho, não procurando dar respostas detentoras de verdade, tem-se precavido de as dar erradas: é, em todos os momentos, processo de compreensão (mesmo que não saibamos do quê)⁷¹ e, para esse fim, tudo será válido. A dificuldade está em, nesta cacofonia de excessos, incertezas e indecisões, procurar significado, dar a ver possíveis sentidos e, derradeiramente, contemplar coletivamente a impossibilidade de o fazer⁷²: mais do que um ponto de chegada - alheio ao *eu* - o significado será, acima de tudo, um objeto de desejo⁷³ - um desejo de um *eu*.

Bibliografia

ALFARO, Catarina (coord.) – *Bruno Pacheco: mar e campo em três momentos*, (2012), Cascais: Casa das Histórias Paula Rego, 2012. Catálogo de exposição.

AGAMBEN, Giorgio – *Idea della prosa*, (1985), trad. João Barrento, *A ideia da prosa*, Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio – *Nudità*, (2009), trad. Miguel Serras Pereira, *Nudez*, Lisboa: Relógio D’Água, 2010.

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacres et simulation*, (1981), trad. Sheila Faria Glaser, *Simulacra and Simulation*, Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

BENJAMIN, Walter – *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (1936), trad. J. A. Underwood, Londres [etc]: Penguin Group, 2008.

BERGER, John – *The Shape of a Pocket*, (2001), trad. Lya Luft, *Bolsões de resistência*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BRECHT, Bertolt – *Bertolt Brecht Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (1988), trad. Brecht Heirs, *Brecht on Art & Politics*, Tom Kuhn; Steve Giles (ed.), Londres: Methuen Publishing Limited, 2003.

CAMUS, Albert – *Create Dangerously*, (1957), trad. Justin O’Brien, Nova Iorque [etc]: Penguin Random House, 2018.

⁷⁰ Idem., p. 25.

⁷¹ Quando questionada quando compreende o seu próprio pensamento, Paula Rego responde, “Depois de desenhar. Às vezes nem isso. Outras vezes, antes de desenhar. Depende”. RIBEIRO, Anabela Mota – op. cit., p. 140.

⁷² KENTRIDGE, William – *Six Drawing Lessons*, 2014. p.52.

⁷³ LOOCK, Ulrich in COELEWIJ, Leontine [et al.] – *Marlene Dumas: The Image as Burden*, 2014. p.49.

- COELEWIJ, Leontine [et al.] – *Marlene Dumas: The Image as Burden*, (2014), Nova Iorque: Distributed Art Publishers Inc, 2014.
- CROW, Thomas – *Modern Art in the Common Culture*, (1996), Londres [etc]: Yale University Press, 1998.
- CROW, Thomas – *The Rise of the Sixties*, (1996), Londres [etc]: Yale University Press, 2004.
- DABROWSKY, Magdalena – *The Drawings of Philip Guston*, (1988). Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1988. Catálogo de exposição.
- DANTO, Arthur C. – *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, (1997), Nova Jersey [etc]: Princeton University Press, 2014.
- DEBORD, Guy – *La société du spectacle*, (1967), trad. Francisco Alves, Afonso Monteiro, *A sociedade do espetáculo*, Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2012.
- DELACROIX, Eugène [et al.] - *The journal of Eugène Delacroix: a selection*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1980.
- DELEUSE, Gilles – *Logique du sens*, (1969), trad. Mark Lester, Charles Stivale, *The Logic of Sense*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1990.
- ECO, Umberto – *Trattato di Semiotica Generale*, (1975), *A Theory of Semiotics*, (1979), Blooming: Indiana University Press, 1979.
- EVANS, David (ed.) – *Appropriation, Documents on Contemporary Art*, (2009), Londres: Whitechapel Gallery / The MIT Press, 2009.
- FISH, Stanley - *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, (1980), Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- FOSTER, Hal – *The Return of the Real*, (1996). Cambridge [etc]: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel – *Les mots et choses*, (1966), *The order of things*, Nova Iorque: Routledge, 2002.
- FREEMAN, Damien; MATRAVERS, Derek (ed.) – *Figuring Out Figurative Art*, (2015), Nova Iorque [etc]: Routledge, 2015.
- KENTRIDGE, William – *Six Drawing Lessons*, (2014), Cambridge [etc]: Harvard University Press, 2014.
- KRAUSS, Rosalind - *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*, (1999), Londres: Thames & Hudson, 2000.
- MASSIRONI, Manfredo – *Vedere com il Disegno*, (1982), trad. Cidália de Brito, *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phénoménologie de la perception*, (1945), trad. Donald A. Landes, *Phenomenology of Perception*, Nova Iorque [etc]: Routledge, 2014.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.) – *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, (1999), 4ªed., Madrid: Cátedra, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José – *La deshumanización del Arte* (1925), trad. Manuela Agostinho, Teresa Salgado Canhão, *A desumanização da arte*, 5ªed., Lisboa: Nova Vega, 2018.
- ORWELL, George - *Animal Farm*, (1944), Nova Deli: Fingerprint! Classics, 2016.

- RIBEIRO, Anabela Mota – *Paula Rego por Paula Rego*, (2016), Lisboa: Círculo de Leitores, 2016.
- RORTY, Richard – *Consequences of pragmatism*, (1982), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- RORTY, Richard – *Contingency, Irony, and Solidarity*, (1989), Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- RORTY, Richard – *Objectivity, Relativism and Truth*, (1991), Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SARDO, Delfim – *O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da Arte no Século XX*, (2017). Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- SARDO, Delfim (ed.) – *Pintura Redux: desenvolvimentos na última década*, (2006). Porto: Fundação de Serralves / Jornal Público, 2006.
- SELIGMAN, Isabel – *Lines of Thought*, (2016). Londres: Thames & Hudson, 2018.
- STEINBERG, Leo - *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, (1972), Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- TAYLOR, Paul (ed.) – *Post-Pop Art*, (1989), Cambridge: MIT Press, 1989.

Artigos de publicação em série

- GAETA, Antónia – Jorge Queiroz. *Contemporânea*. Lisboa. (10/2020).
- MARMELEIRA, José – O Mundo que os artistas pintam. *Contemporânea*. Lisboa. (7/2018).
- RODRIGUES, Sérgio Fazenda – Meeting Point: Bruno Pacheco. *Contemporânea*. Lisboa. Nº5, (10/2020).

Documentos eletrónicos

- RAMOS, Artur – *Auto-retrato e consolação*, [em linha]. 5 Minutos de Desenho. (2020). [Consult. 3.junho.2020]. Disponível em <<http://5md.belasartes.ulisboa.pt/2020/06/01/artur-ramos/>> .
- [s.a.] – *Jorge Queiroz*, [em linha]. Bruno Múrias. [s.d.]. [Consult. 17.novembro.2020]. Disponível em: <<https://www.brunomurias.com/pt-pt/artists/jorge-queiroz/>>
- [s.a.] – *The Studio: Jorge Queiroz na Coleção de Serralves*, [em linha]. Serralves. (2020). [Consult. 17.novembro.2020]. Disponível em <<https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2007-jorge-queiroz-na-colecao-de-serralves/>>

DESENHO CORPO OU CORPO DESENHO

Camila Rodrigues Moreira Cruz
Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais-Brasil
NEDEC-Núcleo de Estudos e Ensino em Desenho Contemporâneo

Resumo

Como um labirinto voraz, repleto de deslocamentos e errâncias, o desenho apresenta-se cada vez mais como fim em si mesmo, questionando o corpo presentificado enquanto obra mas também o corpo lacunar. O presente artigo investiga o desenho e suas interlocuções na contemporaneidade à partir de relações híbridas de execução e discurso. Walter Benjamim, habitado pelo *flâneur* que caminha pelo mundo, torna-se aqui o precursor da dialética a qual dispõe-se construir indagações sobre o desenho contemporâneo. Propõe-se assim pensar o desenho na atualidade, enfrentamentos, deslocamentos e inserções entre o processo de criação e a escrita do processo.

Palavras-chave: desenho, hibridismo, contemporâneo

Abstract

Like a voracious labyrinth, full of displacements and errances, the drawing presents itself more and more as an end in itself, questioning the body presented as a work but also the gaping body. This article investigates the drawing and its interlocutions in contemporary times based on hybrid relations of execution and discourse. Walter Benjamim, inhabited by the *flâneur* who walks around the world, here becomes the precursor of dialectics which is ready to build inquiries about contemporary drawing. Thus, it is proposed to think about the current drawing, we face, displacements and insertions between the creation process and the writing of the process.

Keywords : drawing, hybridism, contemporary

“É do principio da obra de arte ser sempre reprodutível. O que os homens fizeram, outros poderão sempre refazer.” (Benjamin, 2007. p.9)

O lápis vai ferindo docemente o papel, inserindo entre suas fibras um traço, uma marca, um discurso imagético que deseja contornar dialeticamente o efeito *miroir* do mundo. O desenho assume uma postura narrativa, que tece a experiência reflexiva e latente do mundo face ao espaço *lacunar*, denominado vida. Como um *flâneur*, ou alguém que caminha errantemente pelas ruas e vias de *passagem*, o artista do desenho torna-se cada vez mais um narrador. O contexto aparentemente

simplório dado à execução de sua obra enquanto técnica e discurso é provocador de encontros. O desenho escreve o processo, verbaliza em imagem o desejo planejado do obscuro. A linha conduz a construção da imagem, ilumina o pensamento ferindo e dando vida as formas, traçando e apagando espaços vazios. O desenho condensa assim o discurso do intelecto, tornando palpável e visceral as reflexões que o cercam. O artista segue como o elo que transcorre esses dois universos íntimos, entre lutas, memórias e desaparecimentos de experiências vividas. A obra *Angelus Novus*, de Paul Klee revela em pleno século XX o início de uma nova era tecnológica. Um anjo que se distancia de alguma coisa que ele fixa com o olhar. Com o rosto voltado para o passado ele afronta o progresso. O desenho de Paul Klee revela a história contida, encarcerada em sua dúbia prerrogativa de liberdade, um tanto obscura, perpetuando antagonismos e desejos. “O que nós vemos é só aparência. A arte não reproduz o visível, ela torna visível.” (Paul Klee). Logo, o desenho na contemporaneidade apresenta-se como fim em si mesmo, provocando questionamentos as tecnologias e aos processos de criação, tornando visível realidades até então idealizadas.



Figura 1. Paul Klee, *Angelus Novus*. 1920. tinta nanquim e tinta à óleo sobre papel. 31,8 x 24,2 cm. Museu de Israel.

Quando no desenho o registro linear não pondera mais a raiz ou base de uma produção visual de formas e volumes formais, ele passa a desenhar uma relação espaço-temporal, inserindo o lume de uma obra. Face a exacerbação cibernética de luzes, câmeras e reproduções impressas, onde as imagens são desenhadas e produzidas em telas de luz, o primitivismo é posto ao lápis, ao carvão, aos recursos de motricidade fina, que regulam e experimentam o mundo pela experiência do fazer. Continua-se desenhando, criando signos e símbolos que constroem narrativas voláteis, repetitivas, similares aos quatro cantos do mundo, como um imenso processo criativo e questionador da imagem. O desenho assume a voz do discurso, onde linhas e gestos constroem as formas e visualidades da obra. “Gestos, porém, são feitos todos os dias, todo o tempo, sem sequer nos darmos conta disso. Gestos não se perdem(...)”(Didi-Huberman. 2017. p. 301)

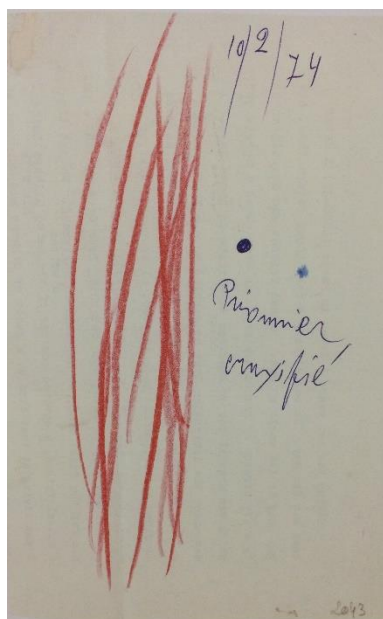


Figura 2. Joan Miró. *Prisioneiro crucificado*. 1974. Fundação Joan Miró, Barcelona.

Entre linhas, pontos, traços e escrita codificada, o desenho de Joan Miró condensa a dialética do gesto pensado e transmutado para a visualidade do acaso, da interrupção do desejo, do medo e da angústia. A linha não mais contém o traço mediada por pontos incisivos e temporais que originam a retórica. Ela apenas é posta, na invencibilidade da ação desmedida e descontrolada, como uma resposta ao impulso criador, capturado e acometido pelo tempo de ruptura e reflexão do ato inventivo. Um artista torna-se assim espectador de si mesmo, o que está entre seu mecanismo de configuração visual para engendrar a imagem e o percurso de uma vida. Aqui a obra pulsa e fala. A imagem conduz ao pensamento e o pensamento permite a construção de uma imagem, reconhecível ou não subjetivamente.

Assim, podemos indagar o que o desenho desenha hoje? O que se torna visível e codificado pelas linhas expostas como obra? Poderíamos falar de um pensamento visual? O desenho é uma escrita do desejo, do aforismo transmutado e transportado para o visível, linear e sígnico, ele produz contornos e limites, formas. O desenho contemporâneo pode ser despreendido e do acaso, estético ou gravado, inserido, instalado ou gesticulado.

O desenho possui a linha que é a origem de todas as coisas, reconhecendo no ponto a expressão de encontro para todos os sentidos. A partir desse ponto, no andar e junções dessas linhas e deslocamentos, movimentos e rupturas traçados nasce a imagem. Desse nascimento, que é a origem de todas as coisas, entende-se a palavra *origem* como algo que não se esgota, que segundo Walter Benjamin

é um incansável *vir a ser*, que está aberta ao discurso. A origem da nascente de um rio nada mais é que o alimento incessante de sua existência.

Acolhendo o desenho como um desnudado visual, um registro de gestos e ações, de movimentos percussivos e impulsionados a um fim, seu ponto de partida liga-se ao exílio existencial, metamorfoseado do desejo criador que gera seu incontornável elo narrativo entre corpo e forma, sujeito e obra. Se pensarmos o que estrutura o desenho, o corpo seria sua maior fronteira de resistência, de ausência e permanência. O corpo é limiar, é fronteira e campo desconhecido. O corpo é exílio. O corpo são linhas perdidas. Ele é a matéria e o volume, a forma e a palavra. O corpo é o meio.

Desenhamos com o olhar, com a observação de dentro para fora ou o dentro por fora. O desenho reconfigura a representação abstrata de uma forma real, corporificada no papel, no suporte desenhado, no receptáculo da narrativa visual. Confrontos íntimos, *do que vemos e do que nos olha*, segundo Georges Didi-Huberman. “A arte é alguma coisa que se vê, se da simplesmente à ver, e, a esse título mesmo, impõe sua específica presença.” (Didi-Huberman. 2007. p. 37)

Entremeio a um século de rupturas mas também de retrocessos, a massificação visual, sonora e social impõem cada vez mais às artes a busca pelo questionamento constante. Os desenhos estão visualmente em movimento, flutuantes na telas e plasmas tecnológicos espalhados pelo mundo. Em sua feitura, corpos são alargados e linhas se tornaram luz, volume, som. O desenho agora abriga, rompe fronteiras e instaura a distensão da prática, ocupando espaços ausentes, interagindo com a ideia massificante de realidade.

Porém, o desenho sempre desenhou. Sempre imergiu do encontro quase sonoro e ruidoso do lápis com a superfície ou com o papel. Como uma escritura, como um desejo íntimo de revelar um discurso guardado, não falado mas experiencializado. Por oras uma fala, em outras, uma escuta. O desenho da linha e a linha do desenho se entrecruzam, dialogando intimamente para formarem o entrelaçado de desejos depositados e repetidos pelas mãos que constroem antagonismos visuais.

“O desenho é indispensável porque todas as ideias que vem, é preciso pegar como moscas quando elas passam, e depois então, o que fazemos das moscas ou das borboletas, as conservamos e nos servimos, são as ideias azuis, as ideias rosas, as ideias que nos servimos.” (Bourgeois. 2000. p 15)

O desenho cada vez mais nos habita e como a escrita, torna-se indispensável. O desenho da sociedade Y. Que escuta sem muito ouvir. Olha sem ver, e fala sem muito dizer. A obra *Desenho da chuva. Fique em casa* de 2020, deseja colocar em questão tais prerrogativas. Trata-se de um desenho registrado, um vídeo onde suavemente a pedra desliza pela cena, sedo puxada por uma linha fina e frágil, e arrastada até ao fim dessa casa que a espera, a acolhe e se deixa invadir pelo traço deixado no percurso. Ao deslocar-se, a pedra arrasta consigo tinta vermelha, desenhando instantaneamente sobre o desenho, criando traços, gestos e interlocuções contemporâneas. Um novo desenho é posto, conduzido e percorrido enquanto imagem. Afinal, o que é desenho? O que é registro? O que é possível discursar? O que se tornará o resultado final e o que será um registro? “A arte nasce da vida. A arte vem daquilo que não conseguimos seduzir dos pássaros, os homens e as serpentes, seja o que for que possamos desejar.”(Idem. p. 169)

O mundo vive hoje a reclusão, a disputa para vencer um culpado invisível. Sem tomarmos consciência, ou sem controle imediato, essa batalha adentrou nossas casas como uma imensa pedra de questionamentos, deixando um traço ferido e jamais esquecido. A escrita esta sendo instalada sobre o corpo, desenhando em suas entranhas o medo do esgotamento e insurreição. O medo do fim.

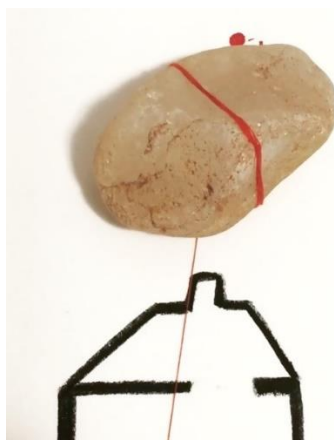


Figura 3. Camila Moreira. *Desenho da chuva. Fique em casa*. 2020. Desenho-video @camilamoreira.art

Na obra *Desenho para dias líquidos. Desenho abrigo*, a linha se apresenta em varias circunstâncias. Linha contorno, linha tecido, linha líquida. Delicadamente ela se encaixa em um desenho da espera, observando e contornando a gota negra que agride o papel, assumindo um percurso enquanto obra. Um desejo em processo, que existe antes, durante e depois da ação, sem que as mesmas possam se entrecruzar. Um desenho percurso está instaurado nessa obra. Nela há o desejo de pensar a realização e verbalização de um pensamento visual, registrado enquanto obra. Um discurso direto, transcorrido em imagem o que as palavras ilustram e ao mesmo tempo deixam voar.



Figura 4. Camila Moreira . *Desenho para dias líquidos. Desenho abrigo*. 2020. Desenho-video @camilamoreira.art

O desenho contemporâneo aqui também pode ser questionado como *desenho-acontecimento*. Muitos desenhos em um desenho, deixando à mostra o exercício do fazer como fator crucial. Logo, há um desenho *primeiro*, que abriga a espera do acontecimento real. Um outro desenho é instalado docemente, permitindo que o espectador conduza com o olhar a obra construída no presente. E ao final, temos o desenho registro, marcado pela gota negra que tatuou a linha do papel, deixando agora não mais o movimento mas o registro de algo que se passou: um desenho que apresenta um traço narrativo. Desenho-discurso, desenho-ruptura , desenho-fronteira, desenho-ação.

O desenho é condutor de outras práticas, e na contemporaneidade assume essas interpelações. A linha reapresenta o que podemos ver, conduz o que é proposto discutir e condensa o que se tornou discurso. O desenho começa a acontecer como instalação no espaço, reflexão do tempo e existência do sujeito. O desenho contemporâneo adentra recursos tecnológicos, habitando aparelhos e telas, apresentando-se continuamente em universos planejados. Discute-se assim o desenho como começo, como *abismo*, citado por Icleia Cattani:

O desenho pode ser um abismo para o artista, mesmo quando criado sob normas rígidas. (...) O abismo do desenho corresponde às grandes questões existenciais, às quais só podemos responder traçando nossas trajetórias no aqui e no agora. O desenho, com suas lacunas, suas hesitações que revelam o tremor da respiração, do ritmo do movimento na mão do artista; o desenho com seu abismo que nos desafia e nos leva a avançar mas rumo a *locus incertus*, é uma das respostas possíveis à vida e suas questões insolúveis. (Cattani. 2005. p. 23)

Quando Cézanne diz que a *natureza está no interior*, revisitamos com profundidade nosso processo de criação. Vemos o que está no exterior e será capturado com o olhar, migrando para a alteridade o enigma da visibilidade. Logo, criar encontra uma primeira fronteira: a decisão, que pode ser imagética e consciente, visualizada ou projetada. O artista habita a obra e ela o habita. Segundo Merleau-Ponty, “o mundo está em volta de mim, não diante de mim”. (Merleau- Ponty. 2012. p. 59) Assim, a criação dialoga em espiral com o eu interior e o eu que o circunda, em uma experiência íntima de lugares e transições secretas. A obra que é resultante de um processo, é então o encontro entre o íntimo do seu criador e de quem a recebe: o espectador. As fronteiras se ligam e se amarram em um emaranhado, onde o processo de criar apresenta o que o olhar capturou mas, ao mesmo tempo, reflete o que o íntimo elaborou. Uma migração constante, de fronteiras largas que caminham pelo estreito viés do olhar, seja ele contemplativo, narrativo ou de julgamento. Falar em processo de criação do desenho enquanto prática é desejar penetrar um mundo misterioso e secreto ao qual o encantamento enigmático da visibilidade vai persuadir ou distanciar o olhar interior de uma natureza íntima.

Logo, pensar o desenho na contemporaneidade referencia cada vez mais um gesto que um produto, uma narrativa circular, onde espectador, artista e obra se entrelaçam. Um desenho torna-se corpo como o abismo de um processo reflexivo e dialético. Narra-se sua estrutura imersivamente em sua primeira instância, quando ele ainda é desenho-pensamento. Assim, como a seiva que escorre pelos galhos, o desenho caminha pelo corpo e reproduz , insere e conduz sua existência. Tudo é desenho, ou nada é desenho. Temos o desenho-presença. Desenho-desejo, desenho-ação, desenho-experiência. Entre liberdade e discurso, entre elaboração e obra, o desenho é espaço, é linha e ponto, o desenho é.

Referências Bibliográficas

Benjamin, Walter. (2007). *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Itália: Edições Allia.

Bourgeois, Louise. (2000). *Destruction du père Reconstruction du père*. Tusson : Éditor Daniel Lelong.

Cattani, Icleia. (2005). *O desenho como abismo*. Porto Alegre : Revista Porto Arte.

Didi-Huberman, Georges. (2007). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Lontrai: Edições de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2017). *Levantes*. Bélgica: Edições SESC.

INSCRIÇÃO DO DESEJO: A MARCA INDIZÍVEL DA DOR

Cristina Robalo
Colégio das Artes, Universidade de Coimbra

Resumo: A presente comunicação reflecte sobre desejo e desenho na obra de Louise Bourgeois. O desenho é vivo e vive, quer pelos vestígios que deixou – sombra –, quer pela sublimação que atingiu – transparência. Nessa transparência e sombra, o desenho forma a imagem em que passado e presente se cruzam: o agora – não o que é realizado, mas sim que a visão vê e dá a ver. Importa, enfim, a transformação da imagem: engendrar o desejo no indizível – “Faço desenhos para suprimir o indizível. O indizível não é um problema para mim. É mesmo o início do trabalho. É a razão para o trabalho; a motivação do trabalho é destruir o indizível”⁷⁴.

Palavras-chave: transparência-sombra, sobreviver, rasto.

Abstract: This communication reflects on desire and drawing in the work of Louise Bourgeois. The drawing is alive and live, either because of the traces it left – shadow – or because of the sublimation it reached – transparency. In this transparency and shadow, the drawing forms the image in which the past and the present intersect: the now – not what is accomplished, but that the vision sees and gives to see. Finally, it is important to transform the image: to engender desire in the unspeakable – “I make drawings to suppress the unspeakable. The unspeakable is not a problem for me. It’s even the beginning of the work. It’s the reason for the work; the motivation of the work is to destroy the unspeakable” (Bernadac&Obrist, 2007, p.363).

Keywords: transparency-shadow; survive; trace.

1. Desenhar

Reconstituir o desenho em falta nas tapeçarias antigas foi o primeiro trabalho de Louise Bourgeois. Este ofício de refazer, repor e restaurar o espaço vazio das tapeçarias formado pelo desgaste do tempo fez com que descobrisse, mais tarde, já como artista, um modo de preencher o desejo, a expectativa e o quotidiano. No fundo, este ofício ficaria associado a grande parte dos seus gestos criadores e acções simbólicas.

O desenho desdobrar-se-á, ao longo do trabalho, em vários registos, formas e técnicas, adquirindo múltiplas aparências: em pequenos e variados papéis, em séries de grande e pequeno formato, como gravura e outras técnicas de impressão, como apontamentos, no bordado, na realização de livros-objecto, em composições musicais e em diários escritos-desenhados. A actividade de desenhar começou por ser um modo de libertar os fantasmas do passado e, no presente, a traçá-los. Os temas são recorrentes: o corpo, as casas onde viveu e a relação com a natureza, são uma maneira de apanhar os fios soltos da sua história. No e com o desenho, esses fios começam a ser atados e cosidos,

⁷⁴ Todas as traduções são da minha responsabilidade.

permanecendo, assim, unidos. Embora o “desenho é só uma pequena ajuda” (Bourgeois&Rinder, 1999, p.23) para começar a exorcizar os demónios, ele foi a primeira testemunha que, como marca de conhecimento, esvaziamento, preenchimento, permitiu projectar o seu trabalho para uma relação com a forma, o espaço e a tridimensionalidade. Se, por um lado, o desenho foi começo para aprender a sobreviver ao dia; por outro lado, continuar a desenhar foi, no fim da vida, a sua companhia, porque envelhecer é uma realidade do presente, o corpo não acompanha a vontade e a lucidez necessária para esculpir⁷⁵.

2. Desejo e criança

Françoise Dolto⁷⁶, pediatra e psicanalista francesa, concebeu o desejo como um intermédio da linguagem, entendendo-o como comunicação sem limites nem interrupção – parecendo, assim, que o desejo passa de pais para filhos, de filhos a filhos, num parentesco interminável. A sua investigação e compreensão nasceu da prática diária, observando no corpo da criança o desejo de comunicar com o outro: aquilo que é transmitido pelos meios possíveis do dizer, do falar, da mímica, que não é garantido nas palavras, mas encontra em si próprio meios para expressar, incorporar e exteriorizar o desejo são manifestações da linguagem na criança que “tem a necessidade imperiosa de se exprimir externamente” (Dolto, 1999, p.66). A criança que não exterioriza o seu desejo fica, assim, em silêncio e em tensão, “recuando no tempo até aos primeiros desejos, que, insatisfeitos, deixaram rastos na memória” (Dolto, 1993, p.264-5).

Bourgeois apela a essa criança: o desejo é qualquer coisa que, na infância e juventude, não foi exteriorizado e não foi revelado. Ao longo dos anos, o desejo que ficou retido e não encontrou meios para se *exprimir externamente* provocou-lhe uma dolorosa disputa consigo própria e com os outros, deixando *rastos na memória*.

⁷⁵ A escultura é o corpo e vice-versa. Há uma troca, diálogo e correspondência entre o que Louise Bourgeois sente e a forma a esculpir. A memória, tal como chega ao presente, traz com ela emoções que precisam não só de ser exteriorizadas como também de ser talhadas, cortadas e serradas, para ganharem uma outra forma. A obra em escultura, tal como em desenho, tem várias aparências, derivadas das qualidades e propriedades que os materiais permitem experimentar e obter. Por exemplo, existem peças feitas em madeira, realizadas na década de quarenta, que ressurgem na década de oitenta reproduzidas em látex, ou vários múltiplos que se desdobram, pelos diferentes materiais: gesso, mármore e/ou bronze. Será através da escultura que a artista irá agarrar o passado no presente e, desse modo, confrontar-se com ele. Fazendo-lhe frente, ela recria-o, repara-o e renasce para a obra seguinte.

⁷⁶ No arquivo de Louise Bourgeois (The Easton Foundation, Nova Iorque, 2014) consultei dois livros de Françoise Dolto que reúnem textos escritos entre 1946 e 1988: *Les étapes majeurs de l'enfance I* e *Les Chemins de l'éducation II*, textes recueillis et annotés par Claude Halmos, présentés par Catherine Dolto-Tolitch, Gallimard Éditions, Paris, 1994. Os livros apresentam sublinhados e comentários de Louise Bourgeois, nomeadamente, no capítulo intitulado “La première éducation est ineffaçable”. Para além disso verifiquei em várias páginas de diário referências à psicanalista: em LB-0051 (1990), LB-1385 (1995-6), LB-0830 (1994-5) e BOUR-6578 (1999-2000).

3. Caminhante invisível

O desejo, tal como o passado, esconde alguma coisa que não é compreendida, não é comunicável e é inexplicável. Há uma espécie de alastramento do desejo, tal como há um arrastamento do passado para o presente, que no desenho aparece como vestígio de um caminhante invisível: o fantasma da memória que viaja pela obra fora e traz com ele ‘o não-dito’, deixando a sua marca e pegada num pedaço de papel, caderno, folha ou tecido. Essa marca e pegada são vestígios que chegam do passado e, no presente, inscrevem o desejo.

Durante o processo de desenhar, Bourgeois começa por soltar, marcar e deixar rasto e, nesse hábito, aprende a transformar o medo de dizer, de contar ou de falar, pela experiência da viagem sem destino. Deste modo, o desejo está sempre, em cada traço, linha e/ou figura, a ser descoberto – “seguimos o prazer da actividade de desenhar” (Herkenhoff, Schwartzman&Storr, 2003, p.14) . A viagem sem destino fica encadeada no gesto de vai-e-vem e a artista perde “a noção do tempo” (Herkenhoff et al.), enquanto sucessão. Isto garante-lhe uma duração que é prolongada [no desenho] e se torna mais importante que o tempo – porque aquilo que foi já não volta a ser da mesma maneira, tal como não volta a ser observado do mesmo modo, mas durante o processo [o desejo] “cristaliza-se numa figura, numa forma, numa imagem, numa metáfora” (Herkenhoff et al., p.22). Na passagem de um a outros desenhos, Bourgeois encontra alguma coisa de incomunicável que sobrevive à potência do medo e fica em aberto, podendo regressar ou ser retomado no desenho seguinte. O facto de manter o desejo como um segredo incomunicável, durante o processo, a gozo é maior; ao mesmo tempo, o ‘não-dito’, exposto, é apanhado. A incompreensão do desejo faz dele um segredo incomunicável que se revela de duas maneiras no desenho: primeiro, como marca e segundo, como mancha. O desejo pertence ao domínio do fantasma, desse caminhante invisível que faz a sua aparição no desenho, deixando a sua pegada. Conforme a intensidade, o desejo revela-se, pelo traço ou linha do lápis, no seu estado sólido. Ou, pela fluidez da aguarela ou da tinta da china que não traça nem risca, mas no uso do pincel mancha e alastra: no seu estado líquido, o desejo alimenta o rubor, isto é, a culpa ou a inocência.

4. Leitura e interpretação de três desenhos

a) *Untitled*, de 1986 é uma alusão ao passado, à infância, à separação e à maternidade. O desenho mostra, no centro da folha, duas tesouras: uma grande e aberta, de cor azul e outra pequena e fechada, de cor vermelha. As duas tesouras são unidas por uma linha, cuja representação é o cordão umbilical:

O desenho está relacionado com o cordão umbilical. O grande par de tesouras é a minha mãe. Para mim, a minha mãe era muito muito grande. A minha confiança nela era total. Tudo o que eu queria era ser como ela. Mas sou a pequena tesoura, a minúscula, embora na mesma forma (...). Gostava

da maneira como ela era; muito perigosa. A minha mãe parecia-me forte. Aos meus olhos ela era perfeita. Não sou tão boa como ela era, ela era muito diplomática (Meyer-Thoss, 1992, p.133).

São as tesouras, enquanto objecto de corte que simbolizam a separação do passado e a da infância. Elas tanto são um objecto que dá vida, pela ligação e corte do cordão umbilical, como também são um objecto que separa a mãe do filho ou o passado do presente. Para Bourgeois, a sua mãe é a tesoura grande, ao invés, ela revê-se na pequena e minúscula. A postura da mãe, em comparação com a dela, não é semelhante: aquilo que enaltece da personalidade da mãe, nela é o inverso. O desejo de querer ser como a mãe traz-lhe o medo da separação, do corte e, de certa maneira, do abandono. Por conseguinte, ela traça uma linha que representa o cordão umbilical, mantendo talvez a possibilidade de herança, pelo fluxo sanguíneo. Trata-se do passado e de admiração que, unidos por uma simples linha, são marca do desejo, não só de querer ser como a mãe mas também de querer continuar ligada a ela.

b) *Le désir*, de 1977, mostra a declaração ‘*Je t’aime*’⁷⁷ escrita repetidamente a vermelho, sobre uma folha quadriculada:

‘Je t’aime’, isso faz parte do Todo. Quero que me perdoem; digo ao tipo ‘je t’aime’ (não sei se é verdade) mas quero que ele me perdoe o meu lado agressivo. Agora vais escrever duzentas linhas, são assim os castigos na escola. (...) o desejo é uma coisa proibida, pela qual é preciso ser castigado (Bernadac, 1995, p.79).

Este desenho é claramente uma punição que evoca os castigos aplicados às crianças que dão erros ortográficos e são obrigadas a escrever a mesma palavra no sentido de não esquecer ou de não voltar a repetir o mesmo erro. Também a artista erra e é punida. Ela diz ao tipo ‘*je t’aime*’, apesar de [não saber] *se é verdade*, mas quer que *ele* [lhe] *perdoe o* [seu] *lado agressivo*. Trata-se de um exemplo dado a partir de uma só pessoa, no entanto, o exemplo *faz parte do Todo*. Ela quer ser amada, apesar do seu *lado agressivo*, deseja ser perdoada, não só por uma pessoa, neste caso um homem, mas por várias pessoas: pela mãe, pelo pai, pelos filhos, pelo marido e pelos amigos. Esta situação é parte de um problema que vem do passado e, através da declaração ‘*je t’aime*’, marca um segredo incomunicável: o ‘não-dito’ está camuflado na punição dada. O desejo de ser perdoada e o desejo de ser amada são punidos com um castigo, porque ambos pertencem a um lugar proibido.

‘*Je t’aime*’ é uma espécie de opacidade entre dois pólos: desejo e punição. O desejo é esconderijo para o medo, no qual o castigo funciona como opacidade. É mais fácil dizer que se ama, mesmo não tendo a certeza, como diz a artista, do que dizer que não se ama. Este desenho é um dos raros exemplos, onde

⁷⁷ A declaração ‘*je t’aime*’ é reproduzida, à semelhança do desenho *Le désir*, numa colcha de tecido que integra a emblemática peça *Cell (Arch of Hysteria)*, de 1992-93.

o desejo surge no título e tem como princípio nomeá-lo *como uma coisa proibida, pela qual é preciso ser castigado*. Ele trata de uma declaração de amor encoberta, pelo rosto do medo de não ser perdoada e/ou de não ser amada.

c) Com o mesmo nome, *Le Désir* é um desenho-poema feito em 1987, no qual se lê:

O desejo.

É meu amigo.

Ele é cor.

Do céu e dos teus olhos.

A espera e depois oiço.

Os passos e depois a tua voz.

Este desenho-poema é o único que fala do desejo como sendo uma coisa boa. É a primeira vez que a artista descreve o desejo e é igualmente a única vez em que o desejo não traz marca, segredo, castigo, punição e/ou medo; ele é não só começo, mas também continuação para uma diluição que a expectativa de algo novo.

O desejo deseja o bem: o amigo. Ter um amigo é ter uma relação duradoura que permaneça. A expectativa do amigo é alargada, isto é, ela está pronta a ser preenchida com cor, voz, corpo e nome. Bourgeois cria um espaço amplo para usufruir desta expectativa, ao contrário do desenho feito em 1977, onde sofrimento e castigo reprimem o desejo de amar e/ou de ser amada. No desenho de 1987, não há sofrimento ou castigo, mas sim, um espaço amplo, pronto a ser preenchido pelo desejo do que aí vem. Aqui, o desejo opõe-se ao medo, ele encontra meios de expressão para exteriorizar o que já não pode permanecer em silêncio, simplesmente porque é preciso ser dito (Dolto, 1993, p.264-5).

Le Désir rompe a obstrução do ‘não-dito’ e começa a alastrar, através da mancha da cor. A cor cria um vasto horizonte para o desejo se exteriorizar: as cores e o afecto exprimem a sua qualidade e intensidade nos traços, linhas e figuras abstractas do desenho. Para a artista “a cor é uma bênção; é quase escultural” (Bourgeois&Rinder, 1999, p.129), porque cada cor exprime uma emoção que, espalhada e modulada, é como um bloco de manchas. É este bloco de manchas que separa cada figura, criando a experiência do corpo com o espaço. O facto de o desejo ter cor e *a cor ser quase escultural* é também o desejo de querer dar corpo ao passado, no presente. *Le Désir* é uma espécie de promessa daquilo que está para vir, ele é, através *da cor* um *amigo* – deixa um espaço ou campo em aberto pronto a ser preenchido, pelo tempo, pela memória, pelas sensações e pelas emoções.

5. Enigma

O desejo em Bourgeois trata do que Françoise Dolto chamou “enigma da nossa vida” (Dolto, 1992, p.313) ou “enigma *je-nous*” (Dolto, 1992). o “desejo que se quer em harmonia com o outro pelo harmónico subtil do amor” (Dolto, 1992). Para a artista, esse enigma é um problema que nasce da dificuldade em lidar com os outros, seja pelo desejo de ser compreendida, seja pelo medo de não o ser. Desde sempre que a relação entre ela e os outros ou entre dois pólos opostos teve consequências na sua vida e no seu trabalho, criando profunda ambivalência entre “Toi et Moi” (Bourgeois&Rinder, 1999, 17-18): ligação que nunca deixou de pôr à prova. Estabelecendo uma dialéctica entre dois, na qual o desejo de encontrar um eixo para sobreviver ao dia ou o desejo de viver no presente sem o fardo do passado, ela descobre um ir-e-voltar para transformar a vida em arte: “Quero ser transparente. Se as pessoas pudessem ver através de mim, não podiam deixar de amar-me, perdoar-me” (Bernadac&Obrist, 2007, p.132). O desejo de transparência está, aqui, relacionado com os outros e com o modo como queria ser vista no seu trabalho. Assim, há que encontrar uma duração que permaneça: através do que é realizado, o passado é-lhe restituído – não sendo livre de medo, o desejo do passado é conservado e, no presente, mantém um certo aroma ao ser libertado.

6. Indizível

Pela via do perdão e/ou do esquecimento, o desenho *serve para suprimir o indizível*:

Faço desenhos para suprimir o indizível. O indizível não é um problema para mim. É mesmo o início do trabalho. É a razão para o trabalho; a motivação do trabalho é destruir o indizível (Asbaghi&Gorovoy, 1997, p.266).

O desenho devolve a imagem que, saída da obscuridade, é lançada para a claridade e, através do lápis, caneta, aguarela, linha e tecido, o desejo é, na sua visibilidade, uma marca de um segredo incomunicável. Na invisibilidade do desejo há uma *motivação* [para] *destruir o indizível*: os vestígios que na obscuridade ainda resistem à claridade são restos do passado e marcas no presente. Pouco a pouco, a artista retira de uma zona obscura as várias camadas do medo e, numa zona de claridade, traça o desejo. Por outras palavras, quando o medo é apanhado e traçado no exterior, liberta-se e, na sua libertação, transforma-se em marca do desejo.

A duração do desenho pode levar dias ou noites, porque ela é “completamente inconsciente à passagem do tempo” (Meyer-Thoss, 1992, p.136). No acto de desenhar há um esquecimento da passagem do tempo que, enquanto sucessão, é o limiar da dor (Molder, 2016, p.173-4). Esse esquecimento tem que ver com a experiência da duração que lhe permite ‘estar fora de si’. Isto não quer dizer que o desenho não seja realizado com atenção ou com cuidado, mas perde-se *a noção do tempo*: o desenhador esquece-

se de si e transforma-se. A paciência dos olhos e das mãos invade o tempo, seja como sucessão, seja como intensidade ou energia: adormecendo o medo, torna-o inútil.

A inscrição do desejo apodera-se da distância entre passado e presente e, involuntariamente, no acto de desenhar, o desenhado abocanha o limiar da dor para *destruir o indizível*: a imagem do desejo é viva e pronta a ser vivida, pelo prazer da descoberta.

*

Apesar de o *desenho* [ser] *só uma pequena ajuda*, ele é protagonista da urdidura da trama de Bourgeois, na qual o desejo aparece como marca e mancha: esquisso de uma ferida prestes a abrir, o desejo é a sua marca de ourives; esboço para dar a ver o percurso realizado no final da viagem, tal como as tapeçarias cosidas e restauradas continuam a contar a história nelas tecidas.

Referências Bibliográficas

ASBAGHI, Pandora Tabatai, and GOROVOY, Jerry (1997). *Louise Bourgeois - Blue Days and Pink Days*. Milan: Fondazione Prada.

BERNADAC, Marie-Laure (1995). *Louise Bourgeois. Pensées-plumes*. Paris: Cabinet d'art graphique, Éditions du Centre Georges Pompidou.

BERNADAC, Marie-Laure, and OBRIST, Hans-Ulrich (2007). *Louise Bourgeois - Destruction of the father. Reconstruction of the father. Writings and Interviews 1923-1997*. London: Violette Editions.

BOURGEOIS, Louise, and RINDER, Lawrence (1999). *Louise Bourgeois - Drawings & Observations*. California: University Art Museum and Pacific Film Archive University of California, Berkeley, and Bulfinch Press, Little, Brown and Company.

DOLTO, Françoise (1992). *A Imagem Inconsciente do Corpo*, trad. Noemi Moritz Kon e Marise Levy. São Paulo: Editora Perspectiva.

DOLTO, Françoise (1993). *No Jogo do Desejo*, trad. Albertine Santos. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

DOLTO, Françoise (1999). *Tudo é Linguagem*, trad. Luciano Machado. São Paulo: Martins Fontes.

HERKENHOFF, Paulo, SCHWARTZMAN, Allan, and STORR, Robert (2003). *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon.

MEYER-THOSS, Christiane (1992). *Louise Bourgeois - Designing for Free Fall*. Zurich: Ammann Verlag.

MOLDER, Maria Filomena (2016). *Rebuçados Venezianos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

THE LONG MINUTE: SEIS FILMES DE WILLIAM KENTRIDGE

Dilar Pereira

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.
Bolsa de Doutoramento da Universidade de Lisboa, Ref^a. C003050.

Resumo

Em *Six Drawing Lessons* (2012) e em *A Natural History of the Studio* (2012), William Kentridge, abordou o papel do estúdio na relação com o pensamento. Motivado pela constrição da pandemia por Sars-Cov 2, o artista criou dez filmes de um minuto no âmbito do projeto *The Long Minute*, do *The Center for the Less Good Idea*, divulgados através da internet.

Neles o artista utiliza a atividade física implicada no processo criativo, inquirindo a relação entre o pensar e o fazer do desenho e estúdio como local para a construção de sentido. Para discutir este tema, elegemos seis filmes, nomeadamente, *And this you say is my life*; *Prisoner In the Book*; *Counting Seconds*; *Chair Waltz*; *Hold*; *Struggle For A Good Heart*.

Palavras-chave: Pensamento/ Estúdio/ William Kentridge.

Abstract

In the *Six Drawing Lessons* (2012) and in *A Natural History of the Studio* (2012), William Kentridge addressed the role of the studio in relation to thought. Motivated by the restraint of the pandemic by Sars-Cov 2, the artist created ten one-minute films in the context of *The Long Minute* Project, by *The Center for the Less Good Idea*, which was disclosed through the internet.

In them the artist uses the physical activity involved in the creative process, inquiring about the relationship between thinking and doing in drawing and the studio as a place for the construction of meaning. To discuss this theme, we chose six films, namely, *And this you say is my life*; *Prisoner In the Book*; *Counting Seconds*; *Chair Waltz*; *Hold*; *Struggle For A Good Heart*.

Keywords: Thought/ Studio/ William Kentridge.

Introdução

A interelação da relação das atividades físicas com o pensamento e o estúdio como lugar privilegiado onde tudo acontece é um tema fundamental para William Kentridge⁷⁸. Este é o assunto que propomos discutir através da análise de seis dos dez⁷⁹ filmes de um minuto, que o artista realizou recentemente e que foram divulgados no canal do *Instagram*⁸⁰ do *The Center for the Less Good Idea*⁸¹, no âmbito do projeto *The Long Minute*⁸², 2020.

Os filmes, cujo tema é também a atividade solitária do estúdio, constituem uma espécie de continuação da ‘história natural do estúdio’ e, segundo o artista, em especial, das *Six Drawing Lessons*. À semelhança destas, funcionam como metáfora sobre a interelação da relação entre as atividades do estúdio e o pensamento, e conferem precisamente um enquadramento sobre as interrogações do quotidiano do artista, durante o período de pandemia.

Criados no contexto da crise atual, os filmes são, como se disse, parte do projeto *The Long Minute*, que envolveu também outros autores (entre artistas e alunos do Centro), em que cada um, com as suas formas de expressão refletiram sobre a extraordinária situação do tempo presente. Um tempo estranho que, em consequência da crise sanitária, abre fendas ignotas, que podem vir a constituir

⁷⁸ Tema central já nas *Six Drawing Lessons*, palestras que apresentou, entre março e abril de 2012, no auditório Charles Eliot Norton do Centro Mahindra Humanities, na Universidade de Harvard e que deram origem à conhecida publicação *Six Drawing Lessons*, editada pela mesma Universidade em 2014. Em junho de 2012 numa outra intervenção, *A Natural History of the Studio*, na Universidade de Tel Aviv, Israel, o artista debruçou-se novamente sobre o tema. Com o título completo *Meeting with the artist William Kentridge “A Natural History of the Studio”* esta conferência, realizou-se no âmbito dos eventos do Dan David Prize 2012, da Universidade de Tel Aviv, que entre os laureados teve, nesse ano, William Kentridge. Sobre o prémio e a sua entidade ver Dan David Prize (2020). Disponível em: <https://www.dandavidprize.org/>.

⁷⁹ *And this you say is my life; Chair Waltz; Counting Seconds; Struggle For A Good Heart; Dancing Rhinoceros; Taking One’s Chances; Prisoner In the Book, Hold; Miner & Artist e Paper Tree*. Cf. Kunsthaus Bregenz (2020). Unprecedented Times. *Kunsthaus Bregenz*. Disponível em <https://www.kunsthaus-bregenz.at/press/archive/unprecedented-times/?L=1>.

⁸⁰ Um projeto com curadoria de Bronwyn Lace, co-diretora da instituição, com transmissão direta no canal do *Instagram* da mesma. Cf. @lessgoodidea (2020). *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/lessgoodidea/>.

⁸¹ Um centro de artes performativas em Joanesburgo, na África do Sul, fundado por Kentridge em 2016. Foi concebido com o objetivo de apoiar e criar projetos artísticos experimentais, colaborativos e interdisciplinares, com foco nas descobertas incidentais ocorridas no processo de produção da obra. Segundo Kentridge (2020) “(...) *The Center for the Less Good Idea* which is to say a center which specifically looks at what are the ideas you don’t anticipate, the fate you don’t anticipate, but which still arise from the edges, from the sides, chance discoveries, chance meetings of images and texts.” Para o artista, este princípio é vital para ir de encontro ao que emerge durante o processo de criação. Como muitos outros espaços, devido à pandemia, a instituição viu-se forçada a cancelar eventos agendados (entre performance, música e teatro), o que levou à transmissão *online* dos espetáculos. Cf. *The Center for the Less Good Idea* (2020). Disponível em <https://lessgoodidea.com/>.

⁸² No sentido de dar continuidade ao trabalho do centro, durante o período de confinamento, vários participantes, ex-alunos do centro, cineastas, dançarinos, autores e músicos, foram convidados a fazer filmes de um minuto, usando a câmara do telemóvel, constituindo a série de filmes *The Long Minute*, publicados no *Instagram* do centro (@lessgoodidea). O projeto *The Long Minute*, que além dos dez filmes de Kentridge, reuniu, como se disse, filmes de outros autores, deu origem à criação de um filme de maior duração, intitulado *29 Long Minutes*, apresentado na Kunsthaus Bregenz, Áustria, no âmbito da exposição *Unprecedented Times*, entre 05.06 e 30.08.2020. Cf. Kunsthaus Bregenz (2020). Unprecedented Times. *Kunsthaus Bregenz*. Disponível em <https://www.kunsthaus-bregenz.at/exhibitions/archive/unprecedented-times/?L=1>.

caminhos a percorrer, conferindo um contexto de potencialidade criativa, ou a serem fechados obrigatoriamente, como os que conduzem à fome, à destruição, ao caos, à morte prematura.

Para o presente artigo estruturamos uma análise assente em seis proposições que observamos recorrentes no processo de trabalho, pensamento e discurso de Kentridge, quer nas palestras, quer nos filmes. Estas traduzem-se por *START*, *LOOP*, *TWO SELFS*, *A SAFE SPACE FOR STUPIDITY*, *TIME* e *END*. Utilizamo-las como metáforas de abordagem a seis dos dez filmes de um minuto conceptualizados pelo artista, procurando discutir a relação entre pensar e fazer no desenho.

To locate where we are: we are in the studio... (Kentridge, 2012; 2014).

START

Começamos por *And this you Say is my life*, filme que se inicia com a asserção *START* e que nos conduz a uma chamada de atenção para a construção de sentido e processo de trabalho no estúdio, que parte da superfície vazia, da página em branco à espera das marcas. À espera do impulso inicial, do começo, do desenho.

START. Começar! Virar depois as costas ao desenho, voltar para a câmara. Observar. Pensar. Registrar com a câmara. Caminhar em direção ao desenho. Apagar, recomeçar. *START again*. Entretanto, as manchas, as linhas vão surgindo, o sentido começa a revelar-se.

Segundo Kentridge (2014: 20) não é o desenho que se impõe à superfície, mas há um impulso, uma necessidade que impele a ação de possíveis marcas ou formas se projetarem na superfície do papel. Algo que surge de uma espécie de neblina entre o fazer e o olhar, no próprio ato de desenhar. O desenho, a forma que só se pode anunciar no ato.

No filme vemos as páginas de um livro a serem passadas num movimento sucessivo, declarando ideias, pensamentos, interrogações, sons, notas escritas e desenhadas que podemos associar a signos identitários da obra de Kentridge (i.e. o som da máquina de escrever, a chávena de café, um pensamento – “a safe space for stupidity” –, etc.). Remetem para o ambiente no estúdio, com referências ao tempo presente, como “snared in evil times”, mas também ao tempo do processo, chamando a atenção para a necessidade de satisfação com o próprio trabalho, “rejoice in your labor”, pois esse é o seu dever, o seu destino: “this is your portion”. Refletem, pois, a própria vivência, no estúdio, sendo este o mote do filme (e dos filmes).

Tanto num minuto! Um minuto que, neste filme, como na vida, se inicia com *START* e termina em *END*. Trata-se, portanto, de um sentido, percurso, que se fecha, mas que estabelece, no entanto, a

ideia de continuidade, porque remete para um *loop*, uma enunciação, que ao pressupor a presença de um movimento ininterrupto, estabelece sempre a ideia de um novo recomeço, a abertura a novas possibilidades, a novas descobertas.

LOOP

Loop é outra das proposições desta estrutura de análise. *Loop* é, pois, uma ideia que pode corresponder à repetição de uma frase no pensamento, ao caminhar no estúdio, ou ao confinamento nesse lugar, através da metáfora de estar preso num livro, simbolizado no movimento incessante do virar das páginas, anunciado também no filme *Prisoner In the Book*.

Os filmes documentam um pensamento sobre as atividades do estúdio, sobre o desenho, revelando ideias que só se clarificam através da ação desse movimento circular, de caminhar: “– I’m unable to stop the walk. Sometimes stuck in the loop of a phrase that repeats itself” (Kentrige, 2014: 123). Preso no *zoetrope* no qual o estúdio se tornou (Cf. Kentridge, 2014: 124). Um movimento do qual o artista não pode escapar. Uma ação circular, repetitiva, um *loop* em que esse movimento configura uma espécie de procrastinação produtiva e que leva ao encontro de sentido (Cf. Kentridge, 2014: 123; Pereira: 2020).

Há toda uma série de elementos na periferia do pensamento e do espaço em redor – desde imagens penduradas nas paredes, objetos pelo chão, na mesa, fragmentos, livros, que compõem toda uma epistemologia do estúdio – e em que o caminhar entre a câmara e o desenho (a folha de papel na parede), possibilita um pensamento que reorganiza esses fragmentos, e constrói um sentido e o desenho, ou a obra. Algo que todos estes filmes deixam transparecer.

No filme *Prisoner In the Book* o espectador tem acesso a esse caminhar no *loop* que o estar preso no livro pode representar, e em que o contínuo movimento do virar de páginas contém o cerne do pensamento. O pensamento que o caminhar suscita, vai sendo registado com uma linha de lápis vermelha, que parece querer libertá-lo do *loop*. O pensamento que tenta sair das páginas, através dessa linha que, ao colocar limites ao movimento, em simultâneo, obriga a inverter o sentido, apontando também direções, possibilidades de libertação, no entanto, obstruídas pelo movimento circular do virar de páginas, estabelecido pelo contexto do livro.

Contudo, esse movimento sucessivo parece sempre acabar por encontrar uma hipótese na direção de uma abertura, que talvez se concretize apenas num outro filme, *Counting Seconds*, em que os dois *selves* – o artista enquanto criador e o artista enquanto espectador – se encontram. Esta dupla presença, “a very real division” (Kentrige, 2014: 20), essencial no pensamento de Kentridge, emerge

ainda como metáfora do estar preso no *zoetrope*, no movimento circular em que o *self*, ou melhor, os dois *selfs* – “the double figure of the metaphor” –, experimentam e pensam “how can we continue?” (Kentridge, 2014: 22).

DOIS SELFS

A separação entre o artista como criador e o artista como espectador, é também central na dinâmica de atividade artística e da própria agência do corpo físico e mental, que conduz o ato de criação nesse lugar excepcional, logo no aparecimento destes dois *selfs* que surgem nesse espaço confinado, à qual se agrega o impulso intelectual e a incerteza.

O artista enquanto espectador surge como uma espécie de *self*-reflexivo, do artista criador. Surge como o que traz à presença, naquele espaço, a incerteza, a crítica, a necessidade de adiar para observar, de parar para pensar. Nesse momento, revela-se o inesperado, algo que decorre do próprio processo, e que conduz, entre avanços e recuos, entre fazer e apagar, à anunciação da forma, do desenho.

Kentridge considera essencial a existência destes dois agentes (*selfs*), para que haja lugar a uma espécie de trepidação, um impulso intelectual que combina o contingente e um tipo de compreensão imprecisa que conduz o processo (Cf. Kentridge, 2012: 55’54). Porque no seu confronto se revela a incerteza necessária à construção de sentido no estúdio.

Em *Counting Seconds*, esta dupla presença surge a contar o tempo, como referência, não só ao tempo do processo no estúdio, e ao tempo do próprio filme, mas também ao tempo contemporâneo que uma pandemia global parece querer adiar. Lembrando vidas em suspenso, ou interrompidas abruptamente, vidas com inflexões inesperadas, ou ainda, porém, em menor número, vidas impulsionadas.

É nessa separação de sujeitos, em resultado da ação física (de caminhar) e da interação que se gera entre os dois, que o pensamento se torna reconhecível, algo patente neste filme. O movimento do corpo, e o corpo em si, permitem chegar a novos entendimentos – a ação do corpo é uma forma metafórica (lógica ou não) de compreender, de fazer, de encontrar o sentido ao longo do processo de construção do desenho. A ação repete-se em *loop*, no estúdio e, também, até que a duração do filme se esgote.

Counting Seconds expõe ainda como o caminhar e a necessidade de parar, para contar o tempo, conduzem à descoberta do sentido, ao tempo produtivo e vantajoso para alguns, como para Kentridge ou, para outros, o tempo da espera “for a better thought, (...) for a better people” (Kentridge, 2020: 42’55’’).

Mas *Counting Seconds* remete também para a contagem do tempo até ao término do confinamento, do tempo de uma mortalidade prematura, do tempo que urge à conceção de uma vacina, do tempo resiliente, elástico, que seja capaz de fazer com que a vivência humana retome uma nova forma original, depois do impacto causado pela pandemia.

A SAFE SPACE FOR STUPIDITY

“To locate where we are: we are in the studio, trying to parse the specific nature and activity of the studio, which can be characterized as making a safe space for stupidity” (Kentrige 2014: 128). “Stupidity”, que o artista distingue de “foolishness”. E que não é tolice ou ingenuidade, mas sim abertura à incerteza, a um à-vontade para fazer coisas que podem parecer sem propósito, acreditando que em algum momento do processo, ele próprio (o processo), permitirá sair desse movimento circular, do *loop* (ou do *zoetrope*). Mas é algo mais, é permitir que o artista enquanto observador critique, reprima, aprove, avalie, o valor do pensamento antes da ação. Uma incerteza que permite continuar o trabalho e o caminho, com tudo o que envolve de aparente não-sentido. Uma incerteza que permite que, o que começou como fantasia, possibilidade extravagante, ou mesmo, astúcia ou truque, possa continuar (Cf. Kentridge, 2014: 128).

Portanto, o estúdio como espaço físico do fazer, deve ser um lugar para a incerteza (“uncertainty”) (Kentrige, 2012; 2014; 2020), de modo a que a construção de sentido, que só o processo torna visível, possa ocorrer.

“Stupidity” e “uncertainty” são, pois, para o artista, formas de entender o que acontece no estúdio, e de transformar esses acontecimentos em material de trabalho. Estes são, assim, em Kentridge, nomes do desenho, e permitem que este tenha eco amplo, quer em termos materiais, quer físicos, quer conceptuais ou intelectuais. São o eco de pensamentos periféricos, de fragmentos exteriores (imagens, sons, memórias) que entram no estúdio, e que o tornam, o espaço ideal de experimentação e construção de sentido.

Em *Chair Waltz* uma tuba colocada numa cadeira estofada, com rodas, é movida ao som de uma valsa de Dmitri Shostakovich, traçando percursos no espaço do estúdio, por intervenção do artista. Observa-se uma espécie de dança, deslocação no espaço, que configura precisamente um fragmento da meditação e do trabalho que ocorre no estúdio.

Os nomes femininos “stupidity” e “uncertainty” tornam-se particularmente visíveis através desta dança em que a tríade cadeira-tuba-artista traça percursos no espaço, ao som do trecho musical.

O artista coloca ainda o espectador perante o paradoxo que, segundo o próprio (Kentrige, 2020), foi a extraordinária oportunidade de poder continuar a trabalhar no estúdio, num momento em que para lá das paredes daquele espaço, havia toda uma difícil realidade a enfrentar, também carregada de incerteza e perigo⁸³.

TIME

Time é, neste contexto, outra das nossas proposições de análise. O estúdio, como espaço de incerteza, à semelhança do desenho, torna-se um lugar permeável “onde diferentes ações são segregadas no tempo, entre o movimento físico, da agência do corpo do artista, mas também o processamento mental resultante de todo o pensamento subjacente a qualquer ato de criação” (Pereira, 2020).

Segundo Kentridge, o estúdio torna-se uma máquina do tempo⁸⁴, na qual “times becomes distance, it becomes matter, it expands and contracts, it becomes visible” (Kentridge, 2014: 90). Por um lado transformado em “calculate distance” na fita de filme de animação, por outro “across the studio, in the notebook” (Kentridge, 2014: 90-91). Uma ideia de tempo que, desde logo, se encontra semanticamente no título do projeto – *The Long Minute*.

Detemo-nos agora em *Hold*, filme que mostra precisamente o tempo do desenho, do acontecer do desenho, a construção e revelação da metamorfose formal em resultados inesperados. *Hold* anuncia a porosidade do desenho e do pensamento, que se transforma sucessivamente em algo novo, como lugar de construção e de destruição, como lugar de constantes recomeços.

Hold expõe a característica da prática *intermedia*, híbrida e relacional, de Kentridge, que agrega o desenho a carvão e o filme de animação, intercalada com as palavras *WAIT*, *TOUCH* e *BREATHE*, cada uma com a sua conotação específica.

WAIT parece encerrar todo o sentido do filme, aglutinando as duas anteriores. *TOUCH* lembra o sentido físico, háptico do desenho e, por isso, também a sua qualidade tangível, transposto agora para a realidade que a afastou. A realidade da existência de um vírus que, ao propagar-se pelo contacto físico, obriga a manter a distância, e à necessidade de conter a respiração. *BREATHE* e *TOUCH* podem, em

⁸³ Referindo os sentimentos contraditórios que se geram face a toda a situação que se vive no tempo presente, Kentridge fala do paradoxo entre o extraordinário perigo e incerteza que cerca o estúdio, no interior do qual, felizmente, ele pode trabalhar, porque fica no jardim da sua própria casa; do luxo singular que foi poder confinar-se aí, ininterruptamente, a laborar ao longo de dez semanas, em comparação com o que se passava no exterior, e que, para outros, se tornou inviável (Kentridge, 2020: 10' 58'').

⁸⁴ O tempo, como exemplarmente mostra o conhecido ensaio de Pamela Lee (*Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art*, publicado no catálogo *After Image: Drawing Through Process*, 1999), é um elemento central das práticas de desenho centradas no processo, como é a de William Kentridge.

conjunto, remeter também para o paradoxo, de que sendo essenciais à vida humana, são no contexto da pandemia, o meio de contágio e propagação do vírus.

Além de mostrar o processo de fazer do desenho, que o próprio médium do filme de animação permite, remetendo dessa forma para a questão da duração e do tempo, *Hold* manifesta-o ainda na forma semântica do termo, como na palavra *WAIT*, exibida em vários momentos do filme. E confere também, quanto a nós, uma referência ao tempo presente, ao tempo de espera de uma solução e de um tempo pós-pandemia.

Em síntese, *Hold*, dá a ver a compressão, o espessamento do tempo, na transformação do material (extração, limpeza, exalação, apagar) que, segundo o artista, caracteriza o corpo do tempo no estúdio.

END.

Em *Struggle For A Good Heart*, o artista continua a pensar o tempo. No início do filme, lê-se a expressão “HOLD YOUR BREATH AGAINST TIME”, e é apresentado um fragmento do estúdio, um pormenor de uma mesa de trabalho, em que os objetos e materiais (pano, pau de carvão, lápis vermelho, tachas, etc.) se movimentam, mostrando também, desta forma, o processo, o atrás do desenho, do filme, da gravura, da ópera: “Uma espécie de flutuação de ideias que permite o tempo necessário para encontrar pontos de conexão e relação” (Pereira, 2020).

Struggle For A Good Heart, como *Hold*, remete para este conter a respiração contra o tempo, não apenas como referência ao tempo presente, mas ao tempo do fazer, ao tempo que a obra demora a revelar-se. Nesse tempo estão as ações que, na imagem, os objetos em movimento precisam para, em conjunto com a agência do corpo do artista, a obra se desvelar. E no processo, o artista oferece ao espectador várias expressões, lembrando que é necessário “STRUGGLE FOR A GOOD HEART”, na qual vemos outras possibilidades metafóricas. Por um lado, pode remeter para o sentido de uma boa forma física, necessária à prática de qualquer atividade. Por outro, para o sentido ético da bondade, generosidade, para a positividade da agência do corpo (físico e mental), e a importância de não depender de forças externas: “DON'T DEPEND ON THE HEAVENS”. Algo que é sublinhado com enunciações como “CAST OUT FEAR”, “NEVER STOP FIGHTING”, reforçando a urgência de uma enérgica abertura de espírito, “WORK HARD FOR THE OPEN HEART”, com “RADIATE VIGOUR” e de acentuação do pensamento crítico, “SHARPEN YOUR PHILOSOPHY”, para que o trabalho criativo possa brotar: “EXPEDITE THE BUDDING OF THE ROSE”.

Mas estas expressões, que se relacionam com a experiência do trabalho no estúdio, e com a maneira como este encorpa o sentido desse lugar, são também metáforas sobre a experiência real, o

tempo e os acontecimentos reais. No fim, resumem todo o fazer e pensar de Kentridge no estúdio e a forma de laborar do artista. Como o próprio afirma: “AND THIS YOU SAY IS MY LIFE”.

Struggle For A Good Heart resume, em síntese, a luta dos dois *selfs*, de tentar encontrar o modo de fazer, a partir do impulso e do magnetismo dos objetos e materiais. A tentativa de sair do *loop*, e de que o sentido e o valor do pensamento emerjam (Cf. Kentridge, 2014: 124-128).

Conclusão

Estes filmes revelam o pensamento que o artista desenvolve no espaço central do estúdio. Um espaço reflexivo, de crítica, incerteza e dúvida, condição para a qual a separação entre os dois *selfs* (artista criador e o artista observador) é fundamental, e onde se confessa um pensamento sobre a prática artística e sobre o mundo.

Em síntese, o estúdio é, nestes curtos filmes do projeto *The Long Minute*, 2020, tal como nas *Six Drawing Lessons*, 2012, o elemento epistemológico central, onde o artista deixa fluir uma consciência mais emocional e física do que racional. O lugar que permite experimentar possibilidades que surgem nas franjas do pensamento, na periferia. Estas podem, em potência, resultar em novas ideias, descobertas, caminhos a trilhar, ainda não pensados ou consciencializados, e que são descobertos no processo, no estúdio (Cf. Kentridge, 2020: 28’09’’).

Fizemos, pois, um movimento circular que, como todos os *loops*, termina no ponto onde começou, mas a cada volta, abre novas leituras. Como o desenho, um campo flutuante que suscita pensamento crítico e astuto, como o que é necessário desenvolver cada vez mais, a cada momento da nossa vivência *com-tempo-rânea*.

Referências

- Dan David Prize (2020). *Dan David Prize*. Disponível em: <https://www.dandavidprize.org/>.
- Kentridge, William (2012). *A Natural History of the Studio - A Meeting with the Artist William Kentridge*. Lecture. Tel Aviv: Tel Aviv University. June 10.
- Kentridge, William (2014). *Six Drawing Lessons (The Charles Eliot Norton Lectures)*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kentridge, William (2020). William Kentridge – Studio Visit. *Summer Nostos Festival RetroFuture*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4VFUP9qkRY4>.
- Kunsthau Bregenz (2020). Unprecedented Times. *Kunsthau Bregenz*. Disponível em <https://www.kunsthau-bregenz.at/press/archive/unprecedented-times/?L=1>.
- Lee, Pamela (1999). Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art. Cornelia H. Butler (1999). *After Image: Drawing Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art and Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, pp. 25-48.
- Pereira, Dilar (2020). Deriva no estúdio: *Transitus* e pensamento de William Kentridge. Artigo áudio e artigo. *Drifting bodies/fluent spaces*. Guimarães: [s.n.]. Disponível em: <https://walk.lab2pt.net/pt/artigos/>.

DESENHO DE RETRATO POR LUÍS FILIPE DE ABREU

Filipe de Abreu

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo

Na variedade e na versatilidade das temáticas abordadas por Luís Filipe de Abreu que têm sido focadas à luz do Desenho, o retrato, vertente incontornável da conceção artística, não podia deixar de ser evidenciado. Foi escolhido para esta comunicação, um conjunto singular, que reflete muito daquilo que é a sua peculiar identidade gráfica. Constitui-se num conjunto de vinte e quatro desenhos alusivos à sétima arte (cinema) concebidos para um calendário do Círculo de Leitores em 1991, denominado *Almanaque Cultural de 1992*. Pretende-se aqui que o enfoque seja no retrato e no desenho da cabeça humana representada de uma forma sugestiva, fluida e sem emendas, tirando partido da gestualidade e do acaso, sem perder de vista a objetividade da representação da “*coisa real*”.

Palavras-chave: Retrato; Gesto; *Concinnitas*; Acaso; Intencionalidade.

Abstract

Within variety and versatility of the themes addressed by Luís Filipe de Abreu that have been focused in the light of Drawing, the portrait, which is indispensable aspect of artistic conception, could not be overlooked. For this communication, a unique set was chosen, which reflects much of what is its peculiar graphic identity. It consists of a set of twenty- four drawings alluding to the seventh art (the cinema) designed for a calendar of the *Círculo de Leitores* in 1991, entitled *Almanaque Cultural de 1992*. It is intended here that the focus is on the portrait and drawing of the human head, represented in a suggestive, fluid and seamless way, by taking advantage of gesture and chance, without losing sight of the objectivity of the representation of the “real thing”.

Keywords: Portrait; Gesture; *Concinnitas*; Chance; Intentionality.

Desenho de Retrato por Luís Filipe de Abreu

Ao longo da investigação acerca das características conceptuais, técnicas e operativas do desenho integrado na obra de Luís Filipe de Abreu, duas das variáveis difíceis de circunscrever têm sido a variedade e a versatilidade das temáticas. Assim, o retrato, vertente incontornável da conceção artística, não podia deixar de ser aqui focado. Para esse fim, também, poderiam ser observados vários exemplos que inclusivamente já têm sido analisados noutros âmbitos, como o caso do retrato de Fernando Pessoa (1981), concebido para a efigie da nota de cem escudos e o retrato da Escultora Gracinda (1974). Nestes casos, o propósito foi a questão da presença das mãos e da sua importância na transmissão de um qualquer intento narrativo, psicológico, poético ou de movimentos mais ou menos inconsequentes, com ou sem propósito específico. Agora, o foco prende-se essencialmente com a questão do rosto e os exemplos aqui analisados são de um conjunto de desenhos realizados em 1991, para um calendário concebido para o Círculo de Leitores, numa edição exclusiva para os seus sócios, no ano de 1992, dedicado à sétima arte, com o título “Almanaque Cultural”. Constitui-se num conjunto de vinte e quatro desenhos realizados com pincel, a têmpera, sobre papel, concretamente cartão offset, suporte frequentemente usado por Luís Filipe de Abreu, na dimensão de trinta e cinco por cinquenta centímetros. Em alguns casos, pontualmente, também foi utilizada, para pequenos detalhes, uma caneta calibrada. Em cada página há recorrentemente alusões a cenas dos filmes e, por vezes, são mesmo os filmes, em si, os protagonistas, como no caso de “Casablanca”, de “E Tudo o Vento Levou”, ou de “O Padrinho”, sendo, então, nestes, representados vários atores, numa só composição. Neste calendário são incluídas legendas com pequenas frases, aludindo a cada tema ou ator, escritas por José Vaz Pereira, crítico de cinema e, à data, consultor de programação da RTP.

Entre outros aspetos, é verificável que os princípios que presidem à sua conceção são em tudo afins da generalidade das suas diversas criações. As questões da gestualidade, da espontaneidade e do acaso, dos valores lineares e da mancha bem como outras questões, já apuradas noutras ocasiões no decorrer da investigação em curso, como a geometrização (descendente) e ainda outros valores intrínsecos como um certo apurar de coincidências nos traçados, designados, por André Lhote, (Lhote, 1950) como rimas plásticas.

Neste conjunto são retratados atores e representados alguns personagens icônicos do cinema, portugueses, estrangeiros e ficcionais, como o caso do ET e de King Kong. Estes dois personagens têm interesse plástico, mas, neste contexto do retrato, não serão atendidos. Pretende-se aqui que o enfoque seja no retrato e na representação da cabeça humana.



(figura 1)

Na capa, surge Marilyn Monroe (Figura 1), mas não é o desenho completo, sendo, aqui, integrado o próprio título da publicação. A mesma personagem vai aparecer novamente, à frente, então, com o desenho completo, que inclui, em plano de fundo, uma pose de corpo inteiro desta atriz, numa imagem famosa, com um vestido branco esvoaçante (Figura 2). António Silva é o primeiro a aparecer, segue-se Chaplin, depois vem o ET, Eisenstein secundado com uma cena do filme “Ivan, o Terrível”. De seguida, confrontamo-nos como trio de “O Padrinho”, com Marlon Brando, Al Pacino e Andy Garcia. Na página seguinte, o retrato de Vasco Santana e mais duas representações, em plano de fundo, alusivas a cenas de filmes em que participou.



(Figura 2)

Romy Schneider, em *Sissi*, é a protagonista da página seguinte; depois, o sorridente Fred Astaire faz a transição para mais um trio, desta vez, alusivo ao filme “Casablanca”, com Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Dooley Wilson ao piano. Alfred Hitchcock, com os pássaros em pano de fundo, o dueto de “E tudo o Vento Levou”, protagonizado por Clark Gable e Vivien Leigh, seguindo-se Walt Disney, com sugestões do Bambi, do Mickey, do Pateta e do pato Donald, em plano de fundo. Na folha a seguir, aparece Brigitte Bardot, seguindo-se Greta Garbo, Woody Allen, Marlene Dietrich, surgindo, depois, o outro personagem ficcional King Kong. Continua com John Wayne, James Dean, Orson Welles e Bela Lugosi, na interpretação de *Drácula*, de 1931. Federico Fellini surge ao lado de uma referência ao seu documentário “Os Palhaços”. A Marilyn da capa, entra novamente em cena, a contracenar consigo própria, com o icónico vestido branco; é oportuno chamar a atenção para a assinatura de Luís Filipe de Abreu que aparece a dar continuidade à linha que desenha o ombro do retrato, em primeiro plano. O último retratado é novamente Marlon Brando, agora no papel de “Júlio César”, filme de 1953.

Após esta apresentação das vinte e quatro pranchas, importa referir especificamente determinadas questões que presidiram à opção por esta escolha. Um dos aspetos

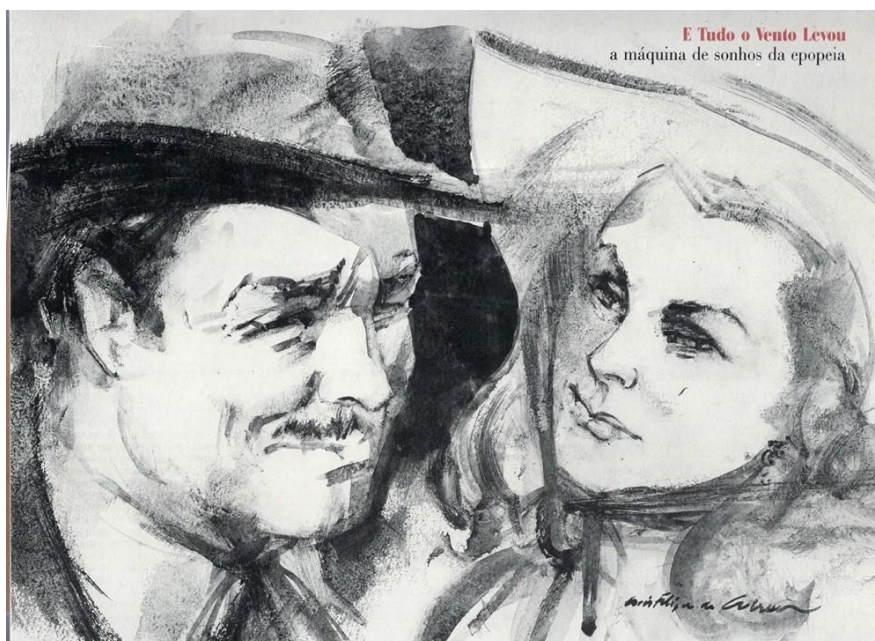
importantes a ter em conta é que este conjunto de retratos de personalidades foi um desafio, para Luís Filipe de Abreu, pelo facto de o retrato não ser uma das suas especialidades; o próprio autor considera que foi um projeto que teve um arranque muito difícil, sobretudo, por “querer fazer aparecer a semelhança física”¹ dos retratados, com este aspeto de desenho fluido e rápido, aliado ao facto destes serem personalidades do conhecimento do público.

A problemática em torno da questão do desenho de aspeto rápido e fluído, tirando partido do acaso, promovido pelo material usado e seu aplicador, neste caso o pincel, muitas vezes com pouca tinta provocando os característicos esboroados recorrentes no processo operativo de Luís Filipe de Abreu. O exigente processo de criar estes retratos, sem emendas, e, com a aparência caracterizada anteriormente remete para a ideia de concinidade que está inerente ao seu processo criativo. É como um eco da ideia de *concinnitas* enunciada por Alberti no seu *De Re Aedificatoria*, porque a conceção tem intrínseca um *collocatio* que se traduz numa previsão, arranjo e composição das formas no espaço plástico, e um *finitio* que será a configuração final ou conclusão onde todos os elementos se conformam para a harmonia e aspetos como simetrias, concordâncias, geometrizações e oportunismos gráficos, protagonizados através de uma atuação de cariz espontâneo e gestual, são um desígnio próprio das características criativas deste artista.

Outro aspeto desafiante foi, por vezes, a coexistência, na mesma página, de vários retratos, comportando uma dificuldade acrescida² neste tipo de desenho, por ter inerente determinadas características de conceptualização, como a gestualidade e o acaso nas manchas e nos aspetos sugestivos que apresentam. Essa dificuldade, sobretudo, nas páginas com mais do que um retrato, prende-se essencialmente com a representação da *coisa real*, neste caso o retratado com a fidelidade relativamente ao modelo, mantendo o aspeto de um desenho fluido, sugestivo, de certa forma até descomprometido e sem emendas. Este conjunto foi realizado num período relativamente curto, cerca de quarenta e cinco dias. A recolha de imagens foi naturalmente feita a partir de publicações várias, como livros, revistas entre outras incluindo a memória.

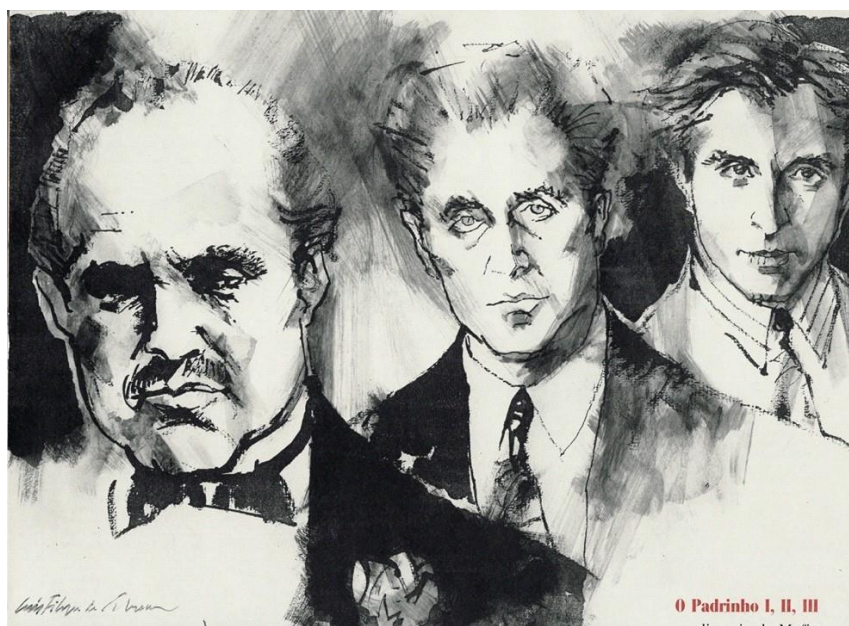
¹ Informação recolhida em entrevista privada com Luís Filipe de Abreu

² Ibidem



(Figura 3)

O primeiro exemplar que realizou e que deu o mote para o restante conjunto³ foi alusivo a “E Tudo o Vento Levou”, com o dueto Clark Gable e Vivien Leigh (Figura 3). Nalguns casos é visível um maior grau de contenção, na fluidez do desenho, derivada essencialmente da composição com vários personagens, de que é exemplo “O Padrinho” (Figura 4). Muitos terão sido, porventura, os eventuais falhanços e o virar de página para uma nova tentativa, tendo em vista a manutenção da toada geral desejada.



(Figura 4)

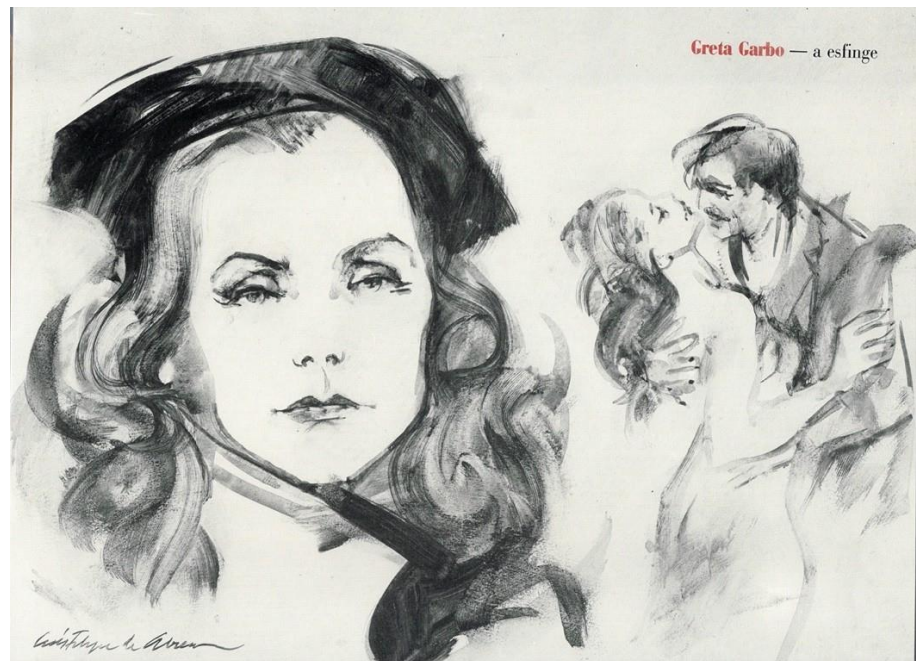
³ Ibidem

Para uma análise mais detalhada serão destacados, nesta redação, alguns exemplares, por evidenciarem bem as características estilísticas e conceptuais supracitadas. Assim, foram escolhidas as páginas com o retrato da atriz Greta Garbo (Figura 5), com o retrato de Vasco Santana (Figura 6), com os retratos de Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Dooley Wilson (Figura 7) e, por fim, com o retrato de Woody Allen (Figura 8).

No caso do retrato de Greta Garbo (Figura 5A), pode observar-se com clareza dois aspectos que caracterizam muito todo o conjunto das vinte e quatro pranchas. Através de uma conceção muito gestual, em que a casualidade da mancha, em potência e de aspeto casual, com as subtilezas provocadas pelo arrastar do pincel com pouca tinta, no tal esborado muito característico de Luís Filipe de Abreu, se torna forma nos cabelos, destacando-se, aqui, a madeixa do lado esquerdo do retrato (Figura 5B – manipulação digital da imagem da figura 5A), que nasce na testa e vai descendo, enrolando-se. Este traço é realizado num único gesto, previsto ou idealizado pelo autor, mas em que a incerteza relativa ao resultado final tem inerente o risco do acaso como método operativo. Por outro lado, a síntese com precisão, na zona nasolabial, nas arcadas supraciliares e nos olhos. Em segundo plano, a atriz aparece representada com as mesmas características de gestualidade e sugestão de uma cena icónica do filme “O Beijo”, de 1929.



(Figura 5b)



(Figura 5a)

No segundo exemplo destacado, no retrato do ator português Vasco Santana (Figura 6), são apresentadas três figurações. O retrato principal tem algumas características plásticas ligeiramente diferentes, sobretudo, porque, aqui, a tinta aparece muito mais diluída, com mancha larga, como se pode identificar, facilmente, na sombra do lado esquerdo do rosto. Por outro lado, e mantendo a toada da tinta diluída, aparece, no lado direito da composição, a representação de meio corpo, do mesmo ator, através de um simples traço de contorno, quase contínuo, variando na espessura e conferindo-lhe um aspeto de grande espontaneidade. Neste segundo retrato é de realçar, também, toda a zona nasolabial, com destaque para a simplicidade das narinas e da linha que representa a fenda labial.



(Figura 6)

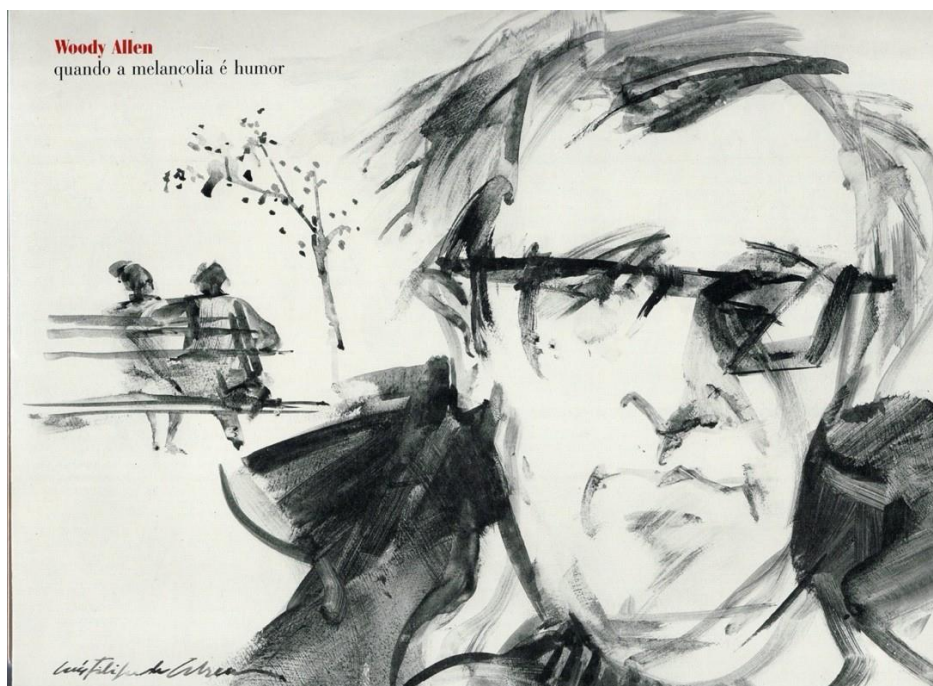
No desenho alusivo ao filme “Casablanca” (Figura 7), aparecem os dois protagonistas principais, Humphrey Bogart e Ingrid Bergman e, no plano de fundo, num traçado mais vago ou de sugestão, o famoso pianista Sam, interpretado por Dooley Wilson. Neste exemplar, será oportuno salientar a presença de uma característica muito típica em Luís Filipe de Abreu, que é uma certa geometrização (descendente) que se revela em nivelamentos e simplificações das marcas gráficas, transformando-as em linhas tendencialmente retas e promovendo coincidências nos traçados. Este tipo de conceção é bem notório em várias partes do desenho do rosto dos dois retratados principais,

designadamente na zona da boca, no nariz, nos olhos, no maxilar inferior e nas arcadas supraciliares. Na representação dos cabelos existe novamente a presença da tal mancha casuística em duas formulações distintas. No caso da figura feminina, o conjunto das manchas, linhas sinuosas e esboroados é processualmente semelhante ao caso descrito anteriormente (Figura 5A). É o resultado de um somatório de marcas gestuais, algo agitadas, mais ou menos densas. No caso do cabelo ator, o processo é algo diferente, não se revelando a pincelada de movimento largo, mas, sim, marcas acumuladas, através de uma espécie de raspagem da tinta previamente aplicada no suporte.



(Figura 7)

O caso do desenho do ator e realizador Woody Allen (Figura 8) é emblemático de toda esta família de desenhos. Tem uma forte presença do vago, do sugestivo, do casual, do gestual e do geometrizado, em suma, do acidente virtuoso na obtenção do resultado final, sem se distanciar da pretendida semelhança física. À esquerda da composição, surge um singelo esboço de uma cena do filme “Manhattan”, com Woody Allen e Diane Keaton, sentados num banco de jardim, à beira do rio East, tendo como pano de fundo, no filme, a ponte de Queensboro.



(Figura 8)

Conclusão

O conjunto de todos os vinte e quatro desenhos que constituem esta publicação inserem-se numa tipologia de desenhos a nível processual, em que Luís Filipe de Abreu apresenta uma identidade muito peculiar. Apesar de existir uma pretensão de fidelidade relativa às questões da semelhança física dos retratados, a liberdade interpretativa das formas e das configurações, que tem subjacente a gestualidade e o acaso como métodos operativos, comporta determinados pressupostos que importa realçar. A gestualidade é de facto uma característica implícita nos seus desenhos, imprimindo-lhes largueza expressiva sustentada na segurança do traço. A espontaneidade é, em grande medida, aparente, porque implica um conhecimento dos assuntos, em si e um modo de ver que é resultante de uma exigente execução predeterminada: (...) *a espontaneidade não é “facilidade”: é fruto longamente e arduamente conseguido através de trabalho e disciplina.*⁴ Aliado a esta espontaneidade está também o uso do acaso, que se revela no uso da linha e da mancha. Este aspeto é mais notório nas manchas que se conceptualizam a partir de uma espécie de borrões, onde existe sempre algo de imprevisto, enunciando as formas e, por vezes, potenciando ou promovendo soluções gráficas e plásticas variadas, eficazes para os objetivos pretendidos pelo autor. Por outro, lado as linhas são, por vezes, as protagonistas

⁴ Barata, José Pedro Martins (in, Códice, Revista da Fundação Portuguesa das comunicações – nº oito, 2001)

de um certo acaso. Muitas vezes, através de uma espécie de ritmos, por exemplo, quase unidirecionais ou multidirecionais, ou harmonizando-se em sinuosidades, ou transferindo-se de uma forma para outra, numa virtuosa e oportuna concordância. São as já referidas *rimas plásticas* (LHOTE, 1950), assunto particularmente estimado por Luís Filipe de Abreu e muito implícito nas suas criações.

Bibliografia

ABREU, Filipe Manuel, *Luís Filipe de Abreu: Desenho em Contexto*. Dissertação orientada pelo Professor Doutor António Pedro Marques, Mestrado em Desenho, Lisboa, FBAUL, 2016.

ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria* (1452), Madrid, Ediciones Akal, 1991.

COZENS, Alexander (1786). *A New Method of Assisting the Invention in Drawing (...)*
[on-line: www.tate.org.uk]

LHOTE, André, *Traite de la figure*. Paris: Librairie Floury, 1950.

Catálogos

“Luís Filipe de Abreu, Espontaneidade e rigor” - Fundação Portuguesa das Telecomunicações. Museu das comunicações. (2001).

Referências de Imprensa

“Instante” entrevista a Luís Filipe de Abreu por Carla Paixão e Nuno Vasco, integrada no jornal “O Almonda”, de 12 de Julho. (2020).

Anexo: Catálogo de todas as imagens do almanaque Cultural do Círculo de Leitores de 1992





Il Tizio o Somo Erano
a mappa di matita di questa

A black and white caricature of a man and a woman. The man is on the left, wearing a hat and looking towards the woman on the right. The drawing is done in a sketchy, expressive style.



DESENHO ANATÓMICO - PASSADO, PRESENTE E FUTURO - NA ARTE E NO ENSINO ARTÍSTICO

Frederico Elias
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa, Portugal

Resumo

O corpo humano foi ao longo da História da Arte um dos principais, se não o principal, objeto de estudo dos artistas.

A obsessão dos artistas por representar a natureza humana trouxe até ao presente uma coleção extensa de estudos. Em todos esses trabalhos compreende-se uma vasta gama de técnicas, de captação da forma e da sua génese, passando por uma representação mimética até às representações mais abstratas e na maior parte dos casos passando também por uma tendência humanista, quase patológica, de procurar compreender a anatomia humana, a sua fisiologia e o interior do Homem. Com isto, pretende-se demonstrar que o estudo da anatomia acompanhou a história da Arte até aos dias de hoje.

Palavras-chave: desenho anatómico; figura humana; ensino artístico; metodologia

Abstract

Throughout the History of Art, the human body was one of the main, if not the main, object of study by artists.

The artists' obsession with representing human nature has brought an extensive collection of studies to date. All these works include a wide range of techniques, from capturing form and its genesis, passing through a mimetic representation to the most abstract representations and in most cases also passing through a humanistic, almost pathological tendency, to seek understand human anatomy, its physiology and the interior of man. With this, it is intended to demonstrate that the study of anatomy has followed the history of Art until today.

Keywords: Drawing Anatomy; Human Figure; Art Education; Methodology

Desenho anatómico - na arte e no ensino artístico

“You must begin your work with some knowledge of the form of the bones and muscles, and go on with the study of it while at work. (...)

*I beg you to observe that the knowledge of the bones is even more important than that of the muscular system; and do not lose sight of the fact, that “Anatomy teaches you the general laws of the human form, whilst the living model shows you the same laws applied, and modified by individual characteristics.”*⁸⁵

LANTERI, Edouard

O desenho anatómico é a aplicação prática do conhecimento teórico da anatomia no desenho. Ou seja, o desenho anatómico propõe desenhar a estrutura anatómica do modelo, começando pelo volume dos ossos, depois no volume dos músculos e, em alguns casos, o volume da gordura e posteriormente a pele.

A cadeira de desenho anatómico procura explicar e aplicar este processo e conhecimento através do esboço geral da figura humana, através da observação de modelo vivo e depois representar as estruturas anatómicas anteriormente mencionadas, inserindo-as dentro da estrutura do desenho do modelo. O objetivo deste exercício é fazer com que o aluno ganhe conhecimento anatómico através da prática do desenho e, principalmente, que adquira conhecimento suficiente dos volumes internos, para que fique apto a construir a figura humana sem recurso a modelos e, também, ganhar a capacidade de realizar desenhos com recurso a modelo vivo de forma mais rápida e precisa. Acrescente-se ainda, a relevância do desenho anatómico para a compreensão das características físicas específicas de cada indivíduo e de cada modelo, tal como a sua fisionomia.

O desenho anatómico permite-nos pensar a obra, pensar para além do desenho, aprender para além do simplesmente fazer e/ou copiar.

Os artistas do renascimento foram inovadores e conseguiram alcançar novas técnicas e novas abordagens artísticas porque usavam a arte e, principalmente, o desenho, como uma ferramenta de aprendizagem. A sua obsessão por compreender tudo o que os rodeava, através do desenho e observação, fez com que toda a humanidade tirasse

⁸⁵ “Devemos começar o nosso trabalho com algum conhecimento do formato dos ossos e dos músculos, continuando com o seu estudo ao longo do mesmo. (...)”

Gostaria que reconhecessem que o conhecimento dos ossos é mais importante que o conhecimento do sistema muscular; não perdendo de vista o facto de que “a anatomia nos ensina as leis gerais da forma humana, enquanto que o modelo vivo nos mostra as mesmas leis aplicadas, e modificadas através das características únicas de cada indivíduo.” p.4, tradução do autor. LANTERI, Edouard – **Modelling and sculpting the human figure**. New York: Dover Publications, cop. 1985.

proveito desse conhecimento adquirido, tendo chegado até aos dias de hoje inovações e invenções que ainda nos são úteis e nos continuam a fazer evoluir. Ramos diz,

“O Renascimento liberta o artista da condição de artesão para passar a ser um filósofo, um matemático ou mesmo um cientista. Surge uma teoria especializada da arte escrita pelos próprios artistas e que identifica a arte com a ciência, tornando-a participante de uma ciência universal. Nesta ascensão, a aritmética e a geometria são integradas como disciplinas das artes de modo que o artista é considerado tão cientista como o matemático. Ambos procuram o que sustenta o mundo visível, embora o artista vá mais longe, pois consegue conciliar a objectividade da teoria com a diversidade da expressão plástica. Por conseguinte, a pintura e em particular o desenho, concilia a exacta observação e análise do visível com o rigor das demonstrações. O desenho, com o domínio das regras da construção geométrica, da perspectiva linear, das leis da óptica, do conhecimento anatómico e dos cânones de proporções, garante ao pintor uma correcta e sustentada interpretação da natureza que aspira a uma visão ordenada e totalizadora da realidade.”⁸⁶

A própria cadeira de desenho anatómico surge assim como uma disciplina do saber, mas acima de tudo como uma disciplina de pesquisa que promove a procura e a aprendizagem através da observação, aliada ao conhecimento teórico.

Passado, presente e futuro

O corpo humano tem sido alvo de um estudo exaustivo por parte dos artistas ao longo de toda a História da Arte. Esse estudo surgiu a partir de uma análise mimética feita através da observação de modelo vivo, da desconstrução realista e/ou abstrata da figura humana e também, numa vertente científica, através da dissecação de cadáveres. Sendo a história do estudo anatómico bastante extensa, propõe-se a leitura do capítulo três, *Evolução do conhecimento anatómico*, inserido na tese de doutoramento de Henrique Costa⁸⁷, para um conhecimento mais aprofundado deste tema. Neste sentido, para este artigo foi feito um breve resumo do estudo da anatomia artística.

⁸⁶ RAMOS, Artur (2010) **Retrato o desenho da presença**, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 271-272.

⁸⁷ COSTA, Henrique (2014) – **Projeto original de modelo tridimensional para anatomia artística: constituição osteológica e miológica do corpo humano**. Lisboa: [s.n.], 2014. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Anatomia Artísticas), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2015. p. 12.

Na História da Arte foram vários os artistas que se apaixonaram e viveram obcecados com a perfeição humana, com a complexidade divina de todas as suas ações, movimentos e expressões, bem como toda a sua natureza interior que vai muito além da pele. Tal como escreveu Da Vinci num dos seus apontamentos anatómicos “o artista tem que conhecer bem os músculos que estão debaixo da pele, caso contrário irá representar um saco de nozes”, facto esse corroborado pelo escultor, Edouard Lanteri, 400 anos depois ao dizer: “a anatomia ensina-nos as leis gerais da forma humana, enquanto que o modelo vivo nos mostra as mesmas leis aplicadas e modificadas através de características únicas de cada indivíduo”.

Foram vários os médicos que assumiram o papel de artistas ao representar o estudo da anatomia humana, como por exemplo Vesalius, pai da anatomia moderna, ou Netter, médico/artista. No entanto, é através das mãos e de um olhar atento de um artista e humanista que surge a primeira análise exaustiva da anatomia humana: Leonardo da Vinci. Conhecido mundialmente pelas contribuições que fez, em diversas áreas, à humanidade, destaca-se neste estudo pelos seus desenhos anatómicos.

Recuando alguns séculos e tendo o Renascimento eclodido, em parte, pelas escavações e descobertas da cultura grega, cumpre-nos o dever de questionar como conseguiram os artistas gregos (destacando os Helenísticos) representar tão bem a anatomia humana, sem acesso à dissecação, a livros ou a referências anatómicas? Os artistas gregos e pensadores da época foram exímios observadores. Com eles surge a palavra *mimésis* (Platão), pois tal como Da Vinci eram obcecados pela perfeição, por compreender, aprender mais e ir mais além. Segundo Plínio, o Velho, em *Naturalis Historia*, os artistas gregos tiveram a capacidade de representar na perfeição o corpo humano e a sua anatomia de superfície, devido à observação de atletas que praticavam desporto desprovidos de roupa. No entanto, o estudo da anatomia surge nessa época através de figuras importantes, como Alcmeón, de Crotona, que data o conhecimento anatómico em 500 a.n.e. ou Teofrasto que nos trouxe o mais antigo relato de uma dissecação, denominando-a de anatomia. Estes estudos foram sempre baseados a partir da anatomia animal e da sua dissecação, pois não era permitido, por razões morais e éticas, a dissecação de corpos humanos. Note-se que, apesar de os artistas gregos não terem tido acesso à dissecação humana e, reforçando a ideia supra mencionada de que os artistas renascentistas foram inspirados e desenvolveram a sua arte por observação e análise da arte grega, esta proporcionou-lhes boas referências visuais e “anatómicas”.

Na era Romana, no século II e.c., destaca-se o médico grego Galeno que nos apresenta um estudo extenso de anatomia comparada, recorrendo à dissecação de vários animais utilizando, principalmente, primatas e porcos para transpor e adaptar a sua anatomia à anatomia humana. Estes estudos foram as principais referências médicas da Idade Média, demorando quase treze séculos até surgir uma inovação efetiva nesta área, trazida pelo médico e anatomista Andreas Vesalius, mais conhecido por Vesalius.

Vesalius, apresentou-nos em 1543, o livro *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*, resultado de anos de estudo realizado a partir de disseções, onde nos são apresentados desenhos e apontamentos com um alto rigor anatómico e científico. Não foi, no entanto, o primeiro anatomista a dissecar cadáveres. Poucos anos antes essa prática começou a surgir na Europa, tendo-se destacado Jacopo Berengario da Capri, mais conhecido por Carpus, com as primeiras ilustrações anatómicas realizadas a partir do natural.

É também nesta altura, por volta do ano de 1500, que surgem algumas interpretações artísticas que representam a anatomia humana numa perspetiva tridimensional. É o caso da escultura de São Bartolomeu, de Willen van den Broecke, ou do *Ecorché* (esfolado), de Pierre Franqueville que se apresentam, tanto como obra artística, como didática. Existe também um “esfolado” atribuído a Miguel Ângelo⁸⁸, artista que disputa o pelouro da genialidade artística com Da Vinci.

Cerca de 200 anos mais tarde a comunidade artística francesa, nomeadamente os escultores, compreendeu a importância do estudo da anatomia humana para uma execução e representação mais realista do Homem na Arte. Como tal, foram realizadas várias esculturas de esfolados com um carácter académico e que tinham como único objetivo ser um objeto didático – de observação, aprendizagem e representação - que seriam utilizados em aulas de anatomia (artística ou médica), desenho, escultura e outras áreas da arte. Um dos esfolados mais conhecidos e anatomicamente corretos é o *Ecorché*⁸⁹, de Houdon. Inicialmente, o *Ecorché* serviu de base anatómica de uma escultura que iria representar São João Batista. O estudo anatómico foi considerado tão bom que foi realizado um molde e reproduzido em gesso para servir de referência

⁸⁸ Ecorché, atribuído a Miguel Ângelo. Reprodução do século XIX (original do século XVI). Gesso, 25 x 12,5 x 15 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁸⁹ Ecorché, Jean-Antoine Houdon. 1766-1767. Gesso, 170 x 56 x 135 cm. Nacional Gallery of Art, Washington, D.C.

anatômica em muitas escolas de Belas-Artes. Nessa época, foram realizados vários estudos anatômicos e vários modelos de esfolados. Enumero assim, alguns artistas e as suas respectivas obras: Georges Jacquot realizou um esfolado que representa numa metade a face mais superficial da anatomia humana e na outra a face mais profunda⁹⁰; Eugène Simonis - esfolado⁹¹; Jean-Galbert Salvage – realizou um tratado de anatomia⁹² referente ao *Gladiador Borghese*⁹³ e um modelo do mesmo esfolado⁹⁴, também realizando um busto da escultura *Apollo de Belvedere* esfolado⁹⁵; Jules Talrich – realizou dois bustos esfolados com anatomia profunda⁹⁶ e de superfície, sendo um deles um auto-retrato⁹⁷; André-Pierre Pinson - esfolado⁹⁸; entre outros.⁹⁹ Anos mais tarde, Paul Richer – anatomista francês, fisiologista e escultor – realiza também um tratado de anatomia e de proporções humanas no qual realizou um esfolado tridimensional. O esfolado de Richer¹⁰⁰ foi representado em posição anatômica, com a proporção de sete cabeças e meia e com a metade direita do corpo coberta com pele e a outra com a representação muscular – anatomia de superfície.

Referenciando uma vez mais o percurso da anatomia médica, é sensato mencionar três autores de excelência que serviram de inspiração a Richer e a muitos outros artistas e anatomistas. Em primeiro lugar, destaca-se Jean Baptiste Marc Bourguery (1797-1849), com a obra *Traité complet de l'anatomie de l'homme*, realizada em parceria com o ilustrador Nicolas Henri Jacob (1782-1871). Por conseguinte, Henry Gray (1827-1861),

⁹⁰ Ecorché (camada superficial na metade esquerda, camada profunda na metade direita), Georges Jacquot. c. 1820. Gesso, 95 x 37 x 24 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁹¹ Ecorché (com o braço direito esticado, a mão fechada sobre uma bola), atribuído a Eugène Simonis. c. 1850. Gesso, 175 x 47 x 81 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁹² SALVAGE, Jean-Galbert, 1772-1813 – **Anatomie du Gladiateur Combattant, applicable aux Beaux Arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvements, des proportions et des caracteres du corps humain.** Paris, 1812.

⁹³ Gladiador Borghese, Agásias de Éfeso. c. 100 a.n.e. Mármore, alt. 1,99 m. Museu do Louvre, Paris.

⁹⁴ Gladiador Borghese esfolado, Jean-Galbert Salvage. 1804. Gesso, 150 x 157 x 199 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁹⁵ Cabeça de Apolo de Belvedere esfolada, Jean-Galbert Salvage. 1806. Gesso, 67 x 41 x 26 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁹⁶ Cabeça e Pescoço Esfolados (camada profunda), Jules Talrich. c. 1870. Gesso, 35 x 35 x 22 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁹⁷ Auto-retrato com metade esfolado, Jules Talrich. c. 1870. Gesso, 61,5 x 49,5 x 20 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁹⁸ Esfolado humano (anatomia de superfície), André-Pierre Pinson. c. 1780. Cera colorida, 65 x 35 x 20 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

⁹⁹ COMAR, Philippe – **Une Leçon D'Anatomie Figures du Corps à L'École des Beaux-Arts.** Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2008. P.135 à 283.

¹⁰⁰ Ecorché vivant, Paul Richer. 1906. Gesso, 195 x 79 x 43 cm. Escola de Belas-Artes, Paris.

com a obra *Anatomy: descriptive and surgical*, que se destaca, também, pela qualidade das ilustrações como complemento da teoria. Por último, Henry Rouviere (1876-1952), que nos apresenta uma descrição analítica e bastante extensa da teoria.

Hoje em dia, são vários os recursos anatómicos tridimensionais a que temos acesso, recorrendo a: modelos anatómicos que já foram mencionados anteriormente, através de reproduções¹⁰¹; modelos anatómicos médicos¹⁰² - normalmente de plástico e com peças amovíveis para ter acesso às várias camadas anatómicas (estes modelos não são tão interessantes para o estudo artístico). Surgiram outros modelos anatómicos¹⁰³, nos quais se destaca(m), o(s) modelo(s) realizado(s) por Andrew Cawrse, escultor, anatomista e professor que desenvolve e comercializa o seu trabalho através da empresa Anatomy Tools¹⁰⁴.

Confrontando os modelos tridimensionais, não tomando o seu lugar, surgem os modelos digitais que simulam um modelo anatómico 3D, no entanto, não deixam de ser modelos bidimensionais a reproduzir uma ilusão tridimensional. A vantagem destes modelos para um modelo tridimensional, é a sua portabilidade, através de qualquer dispositivo móvel, como *smartphones* ou *tablets*. Estes permitem o acesso a vários tipos de modelos, como osteológico e miológico, masculino e feminino, permitem, também, aproximar e afastar, destacar zonas do corpo que se pretendam ver individualmente, entre outras funcionalidades. Gostaria de destacar três aplicações que se evidenciam pois

¹⁰¹ Podemos adquirir reproduções feitas em gesso ou resina, por exemplo, em Itália onde encontramos uma das maiores coleções, disponíveis online, realizadas por Andrea Felice (www.felicecalchi.com).

¹⁰² Existem vários tipos de modelos anatómicos para medicina, como os produzidos pela 3B Scientific (<https://www.3bscientific.com.es/pt/index.html>), que apesar de serem dos mais utilizados, devido a serem modelos mais económicos, apresentam vários erros anatómicos e carecem da componente estética, ou como os modelos realizados pela empresa Alemã Erler Zimmer (<https://www.erler-zimmer.de/>) que realizou modelos anatómicos médicos de alta definição e precisão, réplicas perfeitas de cadáveres humanos, executadas com uma tecnologia especial de análise de imagens 3D, através da radiografia.

¹⁰³ Enumero alguns: modelo anatómico do Hércules Farnese (<https://www.d-anatomystore.com/hercules/>); modelo anatómico feminino (<https://www.amazon.com/Female-Anatomy-Figure-10-5-inch-Anatomical/dp/B00UBZ5AU4?tag=artprdus-20>); modelo anatómico masculino (<https://www.amazon.com/Artists-Anatomy-Anatomical-Reference-ArtistsAnatomy-com/dp/B00AXDD3HG?tag=artprdus-20>); entre outros de menor qualidade que podemos encontrar em sites de venda online.

¹⁰⁴ Destaca-se os modelos anatómicos tridimensionais realizados por este artista, porque para além da sua qualidade anatómica oferece, também, uma variedade de modelos com várias dimensões e com várias características estéticas, como podemos ver no site, <http://www.anatomytools.com/>. Apesar dos modelos não serem muito económicos, são de qualidade.

apresentam valências diferentes, umas são orientadas para artistas e outras para médicos: *Anatomy for the Artists*¹⁰⁵, *Action Anatomy*¹⁰⁶ e a *Human Anatomy Atlas*¹⁰⁷.

O estudo da anatomia humana continua a ser intensamente explorado pelos artistas contemporâneos, tanto artistas plásticos, como artistas digitais ou mesmo performers. Surgem, constantemente, novos livros de anatomia artística, novos modelos tridimensionais e, como vimos anteriormente, também modelos digitais 3D facilmente transportáveis no bolso. Neste sentido Costa diz,

“Interessa pois continuar a aperfeiçoar todos os progressos alcançados, e a par do crescimento tecnológico, saber passar às gerações futuras a importância do autoconhecimento. Nele, os estudos anatómicos deverão ter um papel importante, pois,

¹⁰⁵ Modelo anatómico 3D para artistas. A aplicação tem funcionalidades gratuitas, no entanto, é necessário obter a versão paga, pois só assim se tem acesso a todas as funcionalidades. Está dividida por secções: “3D” onde se encontra o modelo anatómico 3D e que por sua vez está também dividido por zonas - cabeça, tronco, membro superior e membro inferior e, em cada uma delas tem-se acesso a miologia e osteologia; “Drawing gallery” com uma série de desenhos de modelo e anatomia; “3D photos” fotografias do modelo 3D em posição anatómica e outras vistas; “Photo references”, uma galeria de fotografias de modelo masculino. A aplicação é fácil de utilizar, permite remover e adicionar músculos por camadas, individualizar cada músculo ou cada osso, possui a informação anatómica em português e tem uma funcionalidade chamada “alfinetes” que permite localizar de imediato os músculos, dando de imediato toda a informação do mesmo. Permite ver só músculos, ou só esqueleto e pode colocar-se o modelo nas vistas que se pretende clicando no botão “visão”. (<https://www.anatomyfortheartist.com/>)

¹⁰⁶ Estátua anatómica 3D para artistas, como os autores a referem. Esta aplicação apresenta um bom estudo anatómico, bons modelos (muito idênticos a personagens de videojogos), rotação da imagem, movimento, poses, modelo masculino e feminino, várias versões do esfolado e boa representação do esqueleto. A versão “pro” ainda está em desenvolvimento e terá mais funcionalidades. Neste momento, a aplicação é gratuita, no entanto, para aceder a mais funcionalidades, é necessário a visualização de anúncios. Esta aplicação serve apenas de referência para artistas, não permite realizar a dissecação dos músculos e não fornece a informação teórica da anatomia. (<https://www.cgilab.co.kr/>)

¹⁰⁷ Esta é uma de várias aplicações de medicina desenvolvidas pela empresa *Visible Body*, onde se destacam duas de anatomia, a mencionada *Human Anatomy Atlas* e a *Muscle Premium*. As aplicações são pagas, mas apresentam uma excelente qualidade, tanto no software como na representação da anatomia, é precisa e detalhada e com funcionalidades fluidas. Permite dissecar os músculos individualmente, ao contrário das outras onde a própria aplicação vai retirando os músculos por camadas. *Human Anatomy Atlas* está dividida por várias categorias: “Vistas” que está subdividido por - Regiões, Sistemas, Laboratório de Anatomia, Secções por cortes, Microanatomia e Ação muscular. Estas subcategorias encontram-se, também, divididas por regiões ou sistemas: “Media”, que apresenta essencialmente vídeos de teor médico, no entanto, muitos dos vídeos estão bloqueados; “Quizzes”, zona didática com questionários sobre anatomia; “Your library” onde se pode salvar imagens que interessem e guardar apontamentos. Deve-se destacar nesta aplicação, a facilidade na compreensão da anatomia, osteologia e miologia; o laboratório de anatomia, que reproduz um teatro anatómico e, em particular, a secção de ação muscular, na qual podemos ver os músculos em movimento, rodar o modelo enquanto este reproduz a ação em *loop* e inclusive dissecar o modelo durante a ação – a empresa *Visible Body* é uma empresa que se foca essencialmente na resolução de aplicações digitais de alta qualidade, querendo substituir os livros, imagens planas e modelos de plástico. (<https://www.visiblebody.com>)

para além de uma natural vertente didática, são uma mais valia na dimensão humanitária do ser humano enquanto indivíduo uno e único.”¹⁰⁸

Para concluir, gostaria de fazer uma breve análise ao ensino artístico, em particular, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). A cadeira de desenho anatómico (optativa) tem sido lecionada com recurso a modelo vivo, referentes osteológicos e, durante alguns anos, com recurso ao esfolado de Houdon, até este se ter danificado em 2010. Esta escultura foi recentemente restaurada e encontra-se, neste momento, na exposição *Esculturas Infinitas – Do Gesso ao Digital* (Gulbenkian - 18 de Setembro de 2020 a 25 de Janeiro de 2021). Não voltou para a sala de aula e, dificilmente voltará por ser uma escultura demasiado pesada e grande para a dimensão da sala. Em substituição do esfolado acima mencionado, têm sido utilizados como recurso, modelos médicos com a representação miológica (muscular) que não são os ideais para o ensino da anatomia no meio artístico. O desenho anatómico tem sido visto como uma cadeira académica, onde a representação anatómica deve ser feita com a maior precisão possível, aplicada e adaptada ao modelo representado.¹⁰⁹

¹⁰⁸ COSTA, Henrique (2014) – **Projeto original de modelo tridimensional para anatomia artística: constituição osteológica e miológica do corpo humano**. Lisboa: [s.n.], 2014. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Anatomia Artísticas), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2015. p. 24.

¹⁰⁹ No contexto da investigação realizada para este artigo, os alunos da cadeira de desenho anatómico do primeiro e segundo semestre do ano letivo de 2019/2020 e os alunos do primeiro semestre do ano letivo de 2020/2021, foram convidados a responder a um questionário sobre a cadeira de desenho anatómico e o seu material didático. Num total de 70 alunos foram obtidas 43 respostas ao questionário, onde se constatou que:

- mais de 80% dos alunos consideram esta cadeira importante para o seu futuro;
- mais de 80% dos alunos consideram importante o acesso a modelo vivo;
- 80% consideram importante o acesso a material didático (livros, imagens, modelos anatómicos e outros);
- 67% dos alunos prefere ter um modelo/referente anatómico tridimensional (esqueleto, esfolados e outros); 25,6% prefere ter um modelo digital (modelos virtuais 3D com e sem animação); e somente 7% dos alunos prefere ter modelos bidimensionais (livros, imagens e outros);
- 53,5% dos alunos consideram que os modelos tridimensionais são mais fáceis de entender; em segundo, com 27,9% os modelos digitais; e em terceiro, com 18,6% os modelos bidimensionais;
- 97,5% dos alunos consideram que a FBAUL deveria disponibilizar uma aplicação com um modelo digital 3D para os alunos de desenho anatómico.

Bibliografia

- **Atlas da Anatomia**. Trad. Literal Azul. Monique: h.f. Ullmann, 2009. ISBN 978-3-8331-5404-1

BAMMES, Gottfried, 1920 – 2007 - **Der Nackte Mensch: Hand- und Lehrbuch Der Anatomie Fur Kunstler**. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1982. ISBN 3364000166

BOURGERY, J.M. ; JACOB, N.H. – **Atlas de Anatomia Humana e de Cirurgia**. Trad. SANTOS, Ivana Andreia de Sousa ; CARVALHO, Rui Fernandes de. Köln: Taschen, cop. 2012

CIVARDI, Giovanni, 1947 – **La Testa Umana : Anatomia, Morfologia, Espressione per L'Artista**. Milano: Il Castello, 2001

COMAR, Philippe – **Une Leçon D'Anatomie Figures du Corps à L'École des Beaux-Arts**. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2008. ISBN 978-2-84056-323-5

DA VINCI, Leonardo, 1452-1519 – **Os Apontamentos de Leonardo**. Organizado por H.Anna Suh; trad. De Manuel Cordeiro (pp. 1-131), Vítor Antunes (pp. 133-191), Leonardo Lorena (pp. 193-252), Maria José Figueiredo (pp. 259-313). Lisboa: Centralivros, Lda, 2005. ISBN 978-1-4054-8273-8

GOMBRICH, Ernes H., 1909-2001 – **A História da Arte**. Trad. SABLER, António. Lisboa: Público, 2006. ISBN 989-619-007-0

GRAY, Henry (1860) – **Anatomy: descriptive and surgical**, 2ª Ed., J.W.Parker

MARQUES, A.P.; RITTO, I. (2004) – **Anatomia: Atlas muscular**, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

MORENO, Paolo; STEFANI, Chiara – **Galleria Borghese**. Milano: Touring Editore, 2000

JASON, H. W., 1913-1982 – **A nova História de Arte de Jason: a tradição ocidental**. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. Tít. orig.: History of art. ISBN 978-972-31-1315-0

LANTERI, Edouard – **Modelling and sculpting the human figure**. New York: Dover Publications, cop. 1985. ISBN 0-486-25006-7

RAMOS, José Artur 1966 – **Retrato o desenho da presença**. 1ª ed., Lisboa: Campo da Comunicação, 2010

RAYNES, John – **Figure Drawing & Anatomy for the Artist**. London: Bounty Books, 1979

RICHER, Paul (1996) – **Traite d'Anatomie Artistic**, Paris: Bibliothèque de l'Image

ROUVIÈRE, H. – **Anatomie humaine: descriptive, topographique et fonctionnelle.** 10ème ed. Paris: Masson, 1970. Vol. 1: Tête et cou. – 4, XXXV, 608 p.: il; Vol.2: Tronc. – 616 p.: il; Vol.3: Membres, système nerveux central. – 719 p.: il.

RUSSO, Severina; CAROZZI, Renato – **La Gipsoteca Dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.** Massa-Carrara: Accademia di Belle Arti di Carrara, 1996

SALVAGE, Jean-Galbert, 1772-1813 – **Anatomie du Gladiateur Combattant, applicable aux Beaux Arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvements, des proportions et des caracteres du corps humain.** Paris, 1812.

SIMBLET, Sarah – **Anatomy for the Artist.** London: Dorling Kindersley Limited, 2001

ZÖLLNER, Frank – Leonardo da Vinci: 1452-1519: obra completa de pintura e desenho. Köln: Taschen, cop, 2004. Bibliografia: p. 683-689. ISBN 3-8228-3150-6

PAULA REGO – UM OLHAR SOBRE A FIGURA HUMANA

Gabriela Torres
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

A figura humana é um tema transversal e marca um lugar de destaque na arte contemporânea, com novas expressões que não seguem os cânones do classicismo, refletindo novas estéticas, contextos políticos, sociais ou psicológicos. Os antigos conceitos são substituídos pelo debate do corpo como identidade pessoal onde as questões de género não são ausentes.

Este artigo apresenta uma breve reflexão sobre reinterpretações anatómicas na arte contemporânea, tendo em conta as suas novas conceções e a própria ideia de beleza. Paula Rego foi selecionada para ilustrar este tema, por retratar variações anatómicas e de proporção.

Palavras-chave: desenho; figura humana; arte contemporânea; Paula Rego

Abstract

The human figure is a transversal matter with a prominent place in contemporary art, with new expressions that do not follow the canons of classicism, reflecting new aesthetics, political, social or psychological contexts. The old concepts are replaced by the debate of the body as personal identity where gender issues are not absent.

This article presents a brief reflection on anatomical reinterpretations in contemporary art, taking into account its new conceptions and the very idea of beauty. Paula Rego was selected to illustrate this theme, for portraying anatomical and proportion variations.

Keywords: drawing; human figure; contemporary art; Paula Rego

Introdução

Desde cedo que os artistas demonstraram preocupação em encontrar uma fórmula para o desenho da figura humana, tendo sido Alberti possivelmente o primeiro teórico a tentar estabelecer regras de proporção rígidas. No entanto, Dürer, na sua publicação de referência da antropometria *Quatro livros sobre as proporções humanas*, e Leonardo Da Vinci, nos seus desenhos da investigação anatómica das dissecações de cadáveres, provaram a existência de diversas soluções possíveis na representação da figura humana. As observações de Leonardo estabeleciam relações entre as partes do corpo, usando unidades de medida como a cabeça e a face em comparação com a altura total do corpo. Estes artistas renascentistas tentavam encontrar o cânone da Antiguidade de Vitruvius, que

por sua vez tinha adotado o cânone de Lísipo de oito cabeças relativamente à altura total da figura humana, retratado na sua escultura *Apoxiomeno*¹¹⁰.

Uma das características do Renascimento foi o interesse renovado pela figura humana, principalmente o nu masculino, surgindo maior realismo na arte¹¹¹. Os artistas afastaram-se da arte baseada na imaginação, para se voltarem para o desenho de observação da natureza e figura humana. Nessa época era aceite que o cânone das proporções estava sujeito a alterações, conduzindo a variações na prática artística. Deste modo, os artistas deixaram de seguir cegamente as regras teóricas e passaram a observar e interpretar a natureza segundo o seu intelecto e perspetiva pessoal.

A importância de um estudo mais aprofundado de anatomia já era evidente no final do séc. XVII, altura em que as grandes Academias de Arte começaram a incluir anatomia no seu currículo. Dürer foi um autor de referência para os artistas do Renascimento, como teórico de Arte e como artista ao nível do desenho, pintura e gravura. A sua obra *Adão e Eva* segue o cânone das proporções de Vitruvius: a altura do corpo é de oito cabeças, a do rosto é um décimo da altura do corpo e a distância de um ombro ao outro é um quarto da altura do corpo¹¹².

Contudo, posteriormente Dürer acaba por se distanciar do cânone vitruviano idealizado, deixando a ideia de beleza clássica num plano secundário. Os seus desenhos antropométricos passaram a explorar uma multiplicidade de formas, confirmando a existência de variações anatómicas infundáveis e a impossibilidade de definir um conceito de beleza único. Daí que a sua teoria das proporções não tivesse o propósito de criar um único cânone, sistematizando as observações da sua extensa investigação de antropometria comparada sob a forma de desenho.

A sua investigação de carácter científico e notável complexidade culminou na publicação dos *Quatro livros sobre as proporções humanas*, com a representação de figuras femininas e masculinas com sete, oito, nove e dez cabeças, assim como o estudo de medidas da cabeça, mão, pé e do recém-nascido. Este livro expõe diversas proporções, incluindo figuras mais “*toscas e rústicas*”, apesar de não as classificar como feias. Estabelece-se portanto um paralelismo com a artista abordada neste artigo, considerando

¹¹⁰ BOULEAU, C. *The painter's secret geometry. A study of composition in art*. Dover publications, inc. pp. 20,21.

¹¹¹ Cfr. CURTIS, B. *Drawing from observation. An introduction to perceptual drawing*. McGraw Hill.

¹¹² RITTO, I. *Albrecht Dürer: um pioneiro da antropometria*. Ciclo de conferências Desenhar, saber desenhar. pp. 38-49.

a dualidade entre o clássico e o contemporâneo das próprias figuras típicas da obra de Paula Rego.

Francisco de Holanda na sua obra *Do tirar pelo natural*, mencionava a proporção como um elemento crucial do desenho do corpo humano, apelando para “(...) *a medida da pessoa que seja certa (...)*”, para além de referir a importância de o artista ter conhecimentos de anatomia. Outro aspeto fundamental referido nessa publicação consistia na concordância entre as diversas partes do corpo, de modo a alcançar harmonia como um todo ¹¹³.

De facto, na construção do desenho de figura humana é essencial o domínio das proporções e da anatomia, não esquecendo os princípios básicos do desenho de observação como a perspetiva, luz, sombra, cor e textura. Algo mais a considerar é que cada artista tem interiorizado os seus ideais de beleza, que por vezes acabam refletidos no desenho, assim como aspetos como o carácter e expressão da figura a ser desenhada, tudo elementos que valorizam a representação gráfica.

Compreende-se então que o resultado final possa remeter para uma certa intemporalidade ou, pelo contrário, ser caracterizado por uma proximidade ao observador, tanto maior quanto mais individual for o desenho ¹¹⁴. Assim, torna-se necessário impregnar o desenho com vida, através, por exemplo, do movimento do corpo e com uma reformulação deliberada da anatomia e proporções, segundo o estilo pessoal do artista. É na evolução da sua maturidade que o artista se começa a revelar nos seus desenhos, como o caso de Paula Rego, cuja representação da figura humana tão própria e original faz com que a artista se torne imediatamente reconhecida, assunto que será explorado ao longo deste artigo.

O estilo do artista prende-se desta forma com o traço resultante do ato de desenhar, marcando o suporte de uma forma mais ténue ou mais intensa, com soluções gráficas infundáveis. A materialidade do traço surge de um jogo entre a figura e o fundo, dos limites entre a luz e a sombra, sendo um vestígio dos gestos dinâmicos do desenhador, repletos de movimento e ritmo.

Atualmente, o desenho de modelo vivo continua a ser uma ferramenta de ensino nas faculdades de Belas Artes, sendo essencial na aquisição de competências de observação, estudo da figura humana e escolha de soluções gráficas, materiais e suportes.

¹¹³ HOLANDA, F. *Do tirar pelo natural*. Documenta. pp. 67, 70-73.

¹¹⁴ RAMOS, A. *O duto fluir do desenhar. Ensaio em torno da representação do corpo e do retrato*. As idades do desenho. pp. 8-16.

Deve-se ter em conta que a expressão gráfica empregue num trabalho, assim como a plasticidade dos materiais escolhidos, podem perturbar a leitura da forma do corpo humano ao nível das sensações causadas no observador. A expressividade característica da arte contemporânea por vezes pode sobrepor-se à compreensão imediata da figura humana representada, algo que ocorre igualmente na obra de Paula Rego.

Deste modo, no desenho de modelo a observação assume um papel primordial, sendo uma metodologia de trabalho a que Paula Rego recorre frequentemente. A artista chega a usar como referência a mesma modelo em muitos dos seus desenhos e pinturas, facto que acaba por ter impacto no simbolismo da sua obra ¹¹⁵.

A arte contemporânea está associada a uma rutura do distanciamento entre a obra, o público e o espaço, numa rejeição da contemplação passiva ¹¹⁶. A figura humana passa a ser reinterpretada segundo a própria realidade do artista, sendo indissociável do seu contexto político, social, religioso e cultural. O artista marca os desenhos com as suas experiências pessoais e as soluções plásticas aplicadas solicitam a participação do público no direcionamento do olhar, apreensão da imagem e reinterpretação segundo as suas vivências pessoais de modo, conferindo um sentido individual ¹¹⁷.

Este artigo apresenta uma breve reflexão sobre as reinterpretações anatómicas da figura humana na arte contemporânea, analisando o caso de Paula Rego e as suas variações anatómicas e de proporção, assim como antropomorfismo.

O contexto de Paula Rego

A partir da segunda metade do séc. XX surgiu o confronto das crises de representação na arte, numa missão para desconstruir e criticar a produção e o pensamento artístico. Já não se pretendia representar o corpo segundo ideais de beleza tradicionais, mas sim sob a forma de esboço, sintetizada, estilizada ou fragmentada. A figura humana assumiu então uma natureza biográfica e individual, com sucessivas reinterpretações anatómicas e variadas manifestações estéticas.

Em Portugal, apesar de ter sido um período de agitação política, cultural e social, os anos 70 foram caracterizados por uma sociedade artística ativa, mas as mulheres continuavam presas às condicionantes sociais (dificuldade de acesso ao ensino artístico e

¹¹⁵ CAPUCHO, T. *Paula Rego – o desenho*. Arte Teoria nº 4. ISSN 1646-396X. pp 165-178.

¹¹⁶ SILVA, L. *Criação e tradição: um diálogo mediado pela arte contemporânea*. Revista matéria-prima. Vol. 5 [3]: 101-111.

¹¹⁷ BARRETO, U. *Conversa a roda da visualidade na contemporaneidade*. Os riscos da arte: formação e mediação. pp. 177-186.

de viajar, carreira profissional e responsabilidade familiar). Todavia, conquistaram um papel de destaque no panorama artístico, até então de um modo geral ignoradas pelos historiadores de arte ¹¹⁸.

É de realçar o contraste que surgiu entre as várias formas de expressão, típicas da arte contemporânea e de onde emergia a individualidade, emoção e visão pessoal de cada uma. No fundo, criaram a sua própria linguagem artística repleta de ousadia estética, onde o corpo surgia com frequência nas suas novas conceções. Estas manifestações artísticas, que não seguiam a tradição dos cânones do classicismo, eram dominadas pelo debate do corpo como identidade pessoal, confrontando a própria ideia de beleza, estando inseridas num determinado contexto político, social ou psicológico.

Paula Rego (1935) é uma destas artistas, em que a crítica à condição da mulher na sociedade portuguesa não passa despercebida na sua obra. A sua produção artística demonstra um carácter narrativo e revela a sua vertente ativista na defesa dos direitos das mulheres.

O desenho sempre teve importância no seu processo criativo, sendo no final dos anos 70 que começou a ser ainda mais valorizado, transparecendo no seu característico traço espontâneo e ousado. Na pintura, o desenho sempre se caracterizou por ser a estrutura interna que sustenta e organiza a sua composição, estando as duas disciplinas intrinsecamente ligadas. No entanto, considera-se uma arte por si mesma e não apenas um auxiliar da pintura, tendo a sua própria estética singular ¹¹⁹.

A relevância da figura humana está bem presente na metodologia de trabalho de Paula Rego, em que o desenho de modelo foi assumindo progressivamente maior importância para a artista plástica. Nos seus tempos de estudante já revelava um desenho de observação excepcional, recorrendo a expressões faciais e postura para caracterizar personagens do quotidiano. Essas figuras são por vezes antropomórficas, com atributos animais como macacos, coelhos ou cães. O antropomorfismo joga com a dicotomia entre o racional e irracional, muitas vezes com o propósito de crítica social, especialmente relativamente à hierarquia do homem e da mulher na sociedade portuguesa.

No entanto, nesses desenhos não se perdia a coerência das proporções, que a artista afirma ser devido à interiorização do cânone da figura humana, resultado da sua

¹¹⁸ RODRIGUES, C. *Exposição artistas portuguesas e o papel da mulher na arte da pós-revolução*. Convocarte n.º1. Estudos de historiografia e crítica de arte portuguesa. pp. 283-302.

¹¹⁹ Cfr. RYDER, A. *The artist's complete guide to figure drawing. A contemporary perspective on the classical tradition*. p. 9.

formação artística clássica na Slade School of Fine Art em Londres. A presença deste classicismo continuou patente na sua obra, como é o caso da exposição de 2001 *Só desenhos*, uma coleção de desenhos de modelo com maior realismo e exploração da expressão facial, executados segundo a tradição do séc. XVIII. No desenho de observação há informação visual que emana do modelo, que vai sendo refinada segundo os princípios do desenho e o processo mental do artista. No caso particular de Paula Rego, a figura humana acaba por servir de crítica social, com um afastamento da ideia de beleza clássica da representação.

Como referido anteriormente, a artista emprega a simbologia e carga emocional associada aos animais, por vezes resultando em figuras híbridas e grotescas. Em algumas obras é a própria postura dada à figura humana que adquire contornos animais e perturbadores. É o caso da escolha da posição quadrúpede na pintura *Mulher cão*, numa condenação à situação da mulher repleta de sentimento de dor e solidão.

Na generalidade da sua obra, as figuras são tipicamente contornadas por um traçado a negro, reflexo do desenho ser a base do seu trabalho. São dotadas de uma enorme expressividade, com um tratamento cromático por vezes com um carácter naturalista, apesar de fantasioso. É então possível considerar que seu processo criativo baseado na imaginação e memórias se enquadra na conceção de Herbert Kühn de estilo *imaginativo*, cuja obra revela uma experiência ou fantasia do artista plástico numa maneira irrealista ou mesmo abstrata ¹²⁰.

Reflexão sobre as proporções

Tanto Dürer como Leonardo da Vinci elaboraram múltiplos estudos de cabeças semi-humanas, com uma distorção dos traços do rosto chegando à aberração. Esta investigação em desenho tinha o objetivo de expressar emoções com um carácter mais agressivo, sendo uma característica também presente na obra de Paula Rego. A sua formação artística clássica dotou-a de conhecimentos de anatomia, permitindo-lhe explorar o desenho de figura humana com maior liberdade, apesar de muitas vezes não esquecer as regras e cânones estudados.

Sobre a questão das proporções, há diversos aspetos a ser considerados, tais como a diferença entre a figura feminina ou masculina (sendo mais comum o uso das sete cabeças e meia, ao invés das oito cabeças características de uma representação mais

¹²⁰ Cfr. JUNG, C. *Man and his symbols*. Doubleday. p. 246.

idealizada). Para além disso, importa adaptar a proporção à idade do modelo: com um ano é seguido um cânone de quatro cabeças; aos três anos passa para cinco cabeças; aos cinco anos para seis; aos dez passa a ser sete cabeças e aos quinze assume-se a proporção de adulto de sete cabeças e meia ¹²¹.

Outro fator com impacto no desenho da figura humana é a perspetiva, relativamente ao horizonte ou à orientação do modelo, como na posição de escorço. Assim, o desenho deve ter um ponto de vista único e apenas uma linha de horizonte. A postura do modelo também deve ser considerada, ou seja, se está de pé, sentado numa cadeira (cerca de seis cabeças), sentado no chão (quatro cabeças), dobrado para a frente (cinco cabeças) ou de pé com os braços levantados (podendo chegar às dez cabeças). Relativamente aos membros superiores e inferiores em extensão numa figura de pé, a sua altura corresponde ao alcance lateral dos braços, ou seja, medem-se quatro cabeças para cada lado a partir do centro do pescoço.

A perspetiva e o ponto de vista do artista voltam a ser importantes no desenho de retrato, com a preocupação da colocação dos vários elementos, como as orelhas e linha do cabelo, sendo consistente com o próprio crânio. A posição da boca na distância correta entre o nariz e queixo tem impacto na expressão facial que o retrato evoca, resultando num indivíduo com feições mais afáveis ou descontentes.

Através de um estudo dos trabalhos de Paula Rego, é possível ver que no desenho do corpo os cânones de beleza idealizados do desenho clássico ocupam um plano secundário, recorrendo a um desenho com um traço afirmativo, com perspetivas cinematográficas e alto contraste entre o claro e escuro. O resultado formal das suas obras manifesta uma liberdade criativa na escala das figuras e um desenho carregado de valor conceptual e narrativo ¹²².

A figura humana de Paula Rego evoca um misto de brutalidade e sensibilidade crua, o belo e o terrível, por vezes semelhante ao olhar de uma criança. A crítica às hierarquias e ao poder nas suas variadas formas marca a sua presença, frequentemente recorrendo às suas próprias recordações e imaginação. Questiona os valores morais e familiares, retratando de um modo retorcido e fantasioso o homem e a mulher, infância e velhice. Julga a condição da mulher na sociedade e a exploração do domínio e poder masculino, revelando desde sempre um espírito ativista, refletido por exemplo na

¹²¹ LOOMIS, A. *Figure drawing for all it's worth*. Titan books. pp. 26-33.

¹²² LISBOA, M. *Paula Rego's map of memory: National and Sexual Politics*. Routledge.

temática do aborto e do parto na sua obra. As suas figuras abandonam os estereótipos e a sua interpretação causa alguma inquietação e desconforto ao observador ¹²³.

A sua representação do corpo é então caracterizada por ser algo robusta e grotesca, simbolizando dualidades como repressão e liberdade ou harmonia e provocação. A crítica social e política é feita através da figura humana, num tom íntimo e confessional. Nos anos 80 a representação do corpo surge sob a forma de animais e plantas, um antropomorfismo típico da sua narrativa pictórica.

A enfermeira que cuidava do seu marido foi usada múltiplas vezes como modelo no desenho de figura humana, continuando a servir como musa mesmo depois de ele ter morrido. Não é de estranhar então que a sua obra manifeste uma cumplicidade incrível entre artista e modelo, cujo corpo se torna num meio para transmitir as mensagens e emoções cruas de Paula Rego, sendo uma extensão da própria artista representada na tela.

A representação da figura humana nos trabalhos de Paula Rego assenta no contraste entre o feminino e o masculino, estando o primeiro representado nos vestidos, roupa interior e cabelo comprido. O lado masculino está presente na proporção do corpo com uma estrutura característica pesada, forte e robusta ¹²⁴. Esta dualidade está presente na série *Dancing Ostriches from Disney's Fantasia*, com a figura corpulenta das bailarinas vestidas de tutu numa crítica aos estereótipos do corpo da mulher. Muitas vezes estão presentes emoções cruas e perversas, associadas ao carácter rural e corpos pesados e assimétricos.

Através de uma breve reflexão relativamente às proporções, é possível ver que no seu díptico da *Dancing Ostriches from Disney's Fantasia*, repleto de representações de figura humana, Paula Rego adota um cânone de sensivelmente seis cabeças (*figura 1*). Deste modo, ao invés de um corpo idealizado do classicismo, surge uma aparência mais atarracada e corpulenta em concordância com as feições do rosto mais grosseiras, representativo da obra da artista.

¹²³ RIBEIRO, A. *Paula Rego por Paula Rego*. Editora Temas e debates. pp. 11-14.

¹²⁴ Cfr., LISBOA, M. *Essays on Paula Rego: Smile When You Think about Hell*. Open Book Publishers.



Figura 1: Paula Rego. Dancing Ostriches from Disney's Fantasia (díptico). Pastel sobre papel, 1995. Saatchi Gallery.

Considerações finais

A figura humana foi sempre usada no Desenho como recurso na aprendizagem e criações artísticas, mantendo uma presença constante ao longo dos diversos períodos da História de Arte. Artistas como Dürer e Leonardo da Vinci foram fundamentais no aprofundamento de conhecimentos sobre proporções, ao investigar variações infinitas do corpo e do rosto, ao mesmo tempo que se afastavam dos cânones rígidos da Antiguidade. Hoje em dia, o sistema de proporções baseado na altura da cabeça permanece válido, sendo adotado por nomes de referência como Paul Richer, que para além de artista era médico e seguia um cânone de sete cabeças e meia nos seus estudos de anatomia.

A obra de Paula Rego é uma manifestação das reinterpretações anatómicas na arte contemporânea e cria novas concepções sobre o corpo, apesar de nunca esquecer os cânones tradicionais estudados na sua formação clássica. A artista tem uma abordagem única na representação das proporções e feições do rosto, criando na generalidade figuras atarracadas e robustas, por vezes grotescas ou antropomórficas. A sua educação académica foi sempre complementada com a liberdade de experimentação, demonstrando uma criatividade notável e representação da figura humana com emoções em bruto.

Referências Bibliográficas

- BARRETO, U. (2018). *Conversa a roda da visualidade na contemporaneidade*. Os riscos da arte: formação e mediação. pp. 177-186
- BASSO, A. (2018). *O único traço de pincel e o pensamento sobre o desenho no ocidente: reflexões sobre o traço*. Atas das conferências: expressão múltipla – teoria e prática do desenho. pp. 40-63.
- BOULEAU, C. (2018). *The painter's secret geometry. A study of composition in art*. Dover publications, inc. ISBN-13: 978-0-486-78040-5.
- CAPUCHO, T. (2003). *Paula Rego – o desenho*. Arte Teoria nº 4. ISSN 1646-396X. pp 165-178
- CURTIS, B. (2002). *Drawing from observation. An introduction to perceptual drawing*. McGraw Hill. ISBN: 0-07-241024-8.
- GOMES, J. (2010). *Universos íntimos e histórias contadas: um percurso pela duplicidade desenhada por Krzysztof Kieslowski*. Tese de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. pp. 45-51.
- HOLANDA, F. (2019). *Do tirar pelo natural*. Documenta. ISBN: 978-989-8902-30-6.
- JUNG, C. (1988). *Man and his symbols*. Doubleday. ISBN: 0-385-05221-9.
- LISBOA, M. (2016). *Paula Rego's map of memory: National and Sexual Politics*. Routledge. ISBN 13: 978-0-7546-0720-5.
- LISBOA, M. (2019). *Essays on Paula Rego: Smile When You Think about Hell*. Open Book Publishers. ISBN: 978-1-78374-759-7.
- LOOMIS, A. (2011). *Figure drawing for all it's worth*. Titan books. ISBN: 9780857680983
- RAMOS, A. (2015). *O duto fluir do desenhando. Ensaio em torno da representação do corpo e do retrato*. As idades do desenho. pp. 8-16.
- RAMOS, A. (2017). *O desenho anatómico e a figura humana*. Revista matéria-prima. Vol. 5 [2]: 62-72.
- RIBEIRO, A. (2026). *Paula Rego por Paula Rego*. Editora Temas e debates. ISBN: 9789896444204
- RITTO, I. (2012) *Albrecht Dürer: um pioneiro da antropometria*. Ciclo de conferências Desenhar, saber desenhar. pp. 38-49
- RITTO, I. (2015). *As idades da anatomia artística*. As idades do Desenho. pp. 167-176.

RODRIGUES, C. (2017). *Exposição artistas portuguesas e o papel da mulher na arte da pós-revolução*. Convocarte nº1. Estudos de historiografia e crítica de arte portuguesa. pp. 283-302.

RYDER, A. (1999). *The artist's complete guide to figure drawing. A contemporary perspective on the classical tradition*. Watson-Guption publications. ISBN: 0-8230-0303-5.

SILVA, L. (2017). *Criação e tradição: um diálogo mediado pela arte contemporânea*. Revista matéria-prima. Vol. 5 [3]: 101-111.

SILVA, J. (2013). *Paula Rego – Teatro do sacrifício*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. pp. 8, 10, 50, 51.

Referência referente à imagem:

Saatchi Gallery.

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rego_paula_dancing_ostriches_8.htm

O DESENHO EM ISOLAMENTO COMO CONTEMPLAÇÃO DA ALMA

Grazielle Bruscato Portella

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. Bolseira de doutoramento FCT: SFRH / BD / 04418 / 2020

Resumo

Motivado pelo confinamento forçado como prevenção ao Covid-19, este ensaio discorre sobre a arte – e particularmente o desenho – em isolamento, como oportunidade para o desenvolvimento de trabalho interior ao serviço da alma. Com base em Platão, Molina, Cheng e Plotino, essa atitude é o primeiro passo para o desenvolvimento de uma sociedade mais humana e sustentável durante e após a pandemia. Nos seus refúgios, artistas como Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Giorgio Morandi, Emma Kunz and Álvaro Cunhal demonstram-nos que é possível sublimar e aceder à essência interior através do desenho, como recurso ou contributo de um estado contemplativo que permite compreender a beleza que há dentro e fora de nós.

Palavras-chave: Contemplação; Alma; Desenho Interior; Isolamento; Sustentabilidade; Covid-19.

Abstract

Motivated by the forced confinement in prevention of Covid-19, this essay discusses drawing in isolation, as an opportunity for the development of inner work. Based on Plato, Cheng, Orr, Molina and Plotin, this state is the first step towards the development of a more humane and sustainable society during and after the pandemic. In their inner refuges, Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Giorgio Morandi, Emma Kunz and Álvaro Cunhal show us that it is possible to sublimate through drawing, as a resource for a more contemplative state and comprehension of what beauty is, inside and outside us.

Keywords: Contemplation; Soul; Interior Drawing; Isolation; Sustainability; Covid-19.

Desde março de 2020, passamos a viver uma situação de isolamento em maior ou menor nível como combate a um vírus, confrontando-nos com a nossa própria vulnerabilidade e sensação de liberdade. Ninguém está isento a uma pandemia, não importa qual seja a sua posição na vida, a sua popularidade, o seu poder. Momentos como este desafiam-nos a repensar valores como cooperação e colaboração, assim como da

urgência por adotar hábitos mais sustentáveis de consumo, do uso das tecnologias, e da maneira como vivemos em comunidade e com o meio ambiente.

Em defesa por um modo de vida mais ético ambiental, individual e colectivamente, o economista E. F. Schumacher argumenta que a nossa maior dificuldade numa transição para a sustentabilidade é que os problemas humanos não são solucionáveis apenas por meios racionais, mas por forças superiores de sabedoria, amor, compaixão, compreensão e empatia. Reconhecer o desafio da sustentabilidade como uma série de problemas que vão além da lógica e do método leva-nos ao mais difícil desafio de todos: o do trabalho individual (Schumacher, citado por Orr, 2003).

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS, 2020), as medidas de isolamento e distanciamento social em combate ao coronavírus vem contribuindo para o aumento de sintomas de *stress* e ansiedade a nível global. Neste sentido, disciplinas como as artes, ou a meditação, têm sido recomendadas pela OMS como práticas que amenizam estes sintomas, enquanto estimulam a desaceleração, intuição e criatividade.

Em tempos contemporâneos, Juan Molina sugere que a situação actual do desenhador dá-se através da ação de desenhar do que ao próprio desenho. Este carácter perentório, imediato, trágico inclusive, ilustra o *stress* a que o desenhador sente ao iniciar uma ação que conduz a um resultado sempre incerto. A necessidade de ver ‘o cenário’ e ‘o teatro de operações’ em função de movimentos, é também uma imagem clarificadora da ação do artista (Molina, 2002, p. 19). E ainda acrescenta:

Todo artista encontra-se ante um ‘teatro de operações’, mas para poder iniciar a sua ação, o desenhador tem a necessidade de desenhar-se a si mesmo previamente. Uma ‘representação’ que adquire tal força, que é em si mesma uma declaração ‘de parte’. Uma confissão realizada ante si mesmo, na solidão do seu silêncio, mas também uma ‘confissão pública’ desde a qual justificar a sua ação. (Molina, 2002, p. 20).

Assim, afirma ele, o plano do desenho obedece à ação artística, ou em termos clássicos: ao desenho interno (Molina, 2002, p. 19). A condição e o papel do artista segundo o cineasta Andrei Tarkovsky é precisamente o de ouvir e de refletir sobre o humano e o eterno que vive dentro de nós, e que ignoramos uma e outra vez, apesar de termos este destino nas nossas mãos (Tarkovsky, 2019, p. 221). Para o realizador, é

apenas a partir deste trabalho interior que o artista lograria integrar na sua obra a visão que ele tem de um mundo melhor (Tarkovsky, 2019, p. 8).

Neste contexto, este ensaio discorre sobre a arte, e particularmente o ato de desenhar, não apenas como forma de combate ao *stress* e ansiedade dos nossos tempos, mas como recurso de trabalho interior a partir de uma atitude de contemplação diante do isolamento. Este é o primeiro passo para o desenvolvimento de uma sociedade mais humana, ética e sustentável durante, mas principalmente, após a atual pandemia. Porque:

“um dos aspetos do retorno da pessoa a uma vida normal, cheia de espiritualidade, é a sua atitude diante de si mesma: ou se vive a vida de um consumidor dependente dos desenvolvimentos tecnológicos ou materiais, entregue cegamente ao suposto progresso, ou se reencontra a própria responsabilidade interior, que se dirige não apenas a si mesmo, mas também aos outros”¹²⁵ (Tarkovsky, 2019, p. 238).

“A perda de controlo leva à fragmentação. Estás inteiro? Encontra-te a ti mesmo. Permanece atento.”¹²⁶ (Bourgeois, 2002, p. 119). A frase da escultora Louise Bourgeois ilustra perfeitamente o cenário atual em que vivemos. Desde o início desta pandemia, é entre ecrãs de computadores, telemóveis e televisores que conseguimos manter as nossas relações com o mundo lá de fora. Procuramos, ao fragmentar a nossa atenção entre esses meios, essencialmente um controlo sobre a nossa vida “normal”. Para muitos, o viver e a presença constituem-se cada vez mais destes micro-momentos que acontecem sobretudo ao nível de uma telepresença. “Tele” em grego quer dizer “longe, à distância”. Tornamo-nos cada vez mais especialistas em “estar de longe”. A nossa vivência converteu-se em consumir estes fragmentos de ecrã que nos permitem ver o que está à distância, porém afastam-nos do que está aqui e agora, de nós mesmos.

Para Bourgeois, a beleza na arte define-se como um tipo de intimidade estabelecida dentro do âmbito visual (Bourgeois, 2002, p. 131). Embora conhecida como escultora, o desenho para Bourgeois, além de ser o ponto de partida para as suas

¹²⁵ “Uno de los aspectos del retorno de la persona a una vida normal, llena de espiritualidad, es su actitud frente a sí mismo: o se vive la vida de un consumidor dependiente de los desarrollos tecnológicos o materiales en general, entregado ciegamente al supuesto progreso, o se reencuentra la propia responsabilidad interior, que se dirige no sólo hacia uno mismo, sino también a los demás.”

¹²⁶ “La pérdida de control lleva a la fragmentación. Estás entero? Encuéntrate a ti mismo. Permanece atento.”

esculturas, constituía um aspeto essencial para o seu trabalho interior (Figura 1). Nos seus diários gráficos, desenhados em silêncio e na intimidade que estabelecia consigo mesma ao fim de cada dia, construía imagens que a ajudavam a resolver questões interiores (Bourgeois, 2002, p. 156).

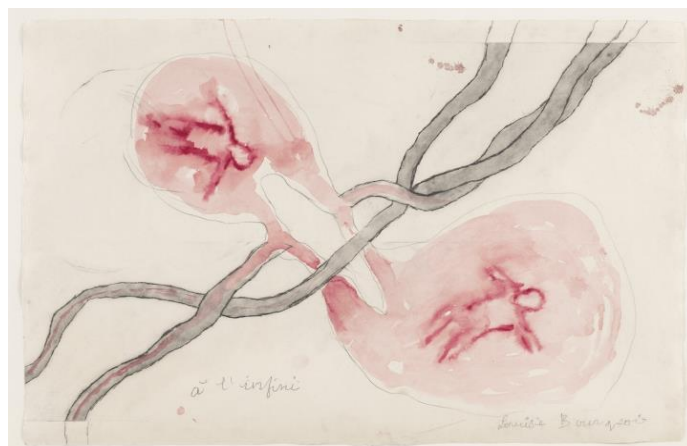


Figura 1: Louise Bourgeois (2008). Untitled, no. 1 de 14, de *À l'Infini*.

Fonte: Moma.org. Acesso em 26 de dezembro de 2020.

Vemos muito, mas *contemplamos* pouco. As tecnologias têm tido um papel crítico como ligação com que acontece no mundo exterior e na sociedade. Porém, e especialmente neste momento de isolamento, nunca tem sido tão urgente falar sobre *contemplar* o que está dentro do nosso alcance real e presente.

O artista Giorgio Morandi, artesão da paciência e do silêncio, por quarenta anos permaneceu isolado no seu quarto à procura das transformações que a luz operava no seu quotidiano, longe das agitações do mundo. Os seus desenhos, inspirados nos mais mundanos objetos como garrafas, vasos e caixas, ilustram a pureza, a concentração e o essencial a nível extremo (Figura 2). Como o próprio declarou: “alguns podem viajar através do mundo e nada dele ver. Para chegar à sua compreensão, é necessário não ver demasiado do mundo, mas olhar bem aquilo que vemos”¹²⁷ (Morandi, citado por Joos, 2019).

¹²⁷ “One can travel the world and see nothing. To achieve understanding it is necessary not to see many things, but to look hard at what you do see.”

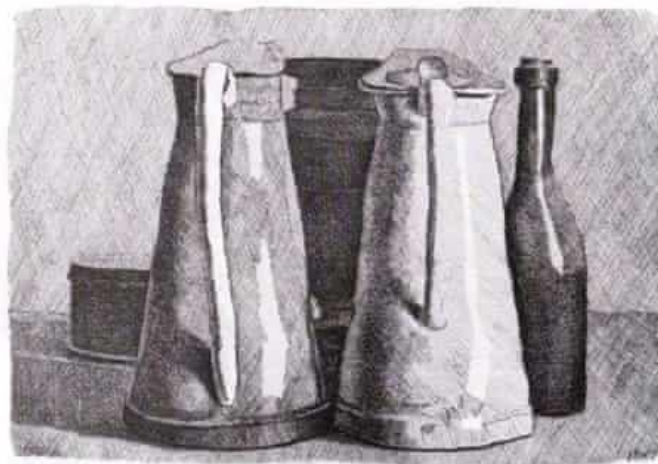


Figura 2: Giorgio Morandi (1956). *Still Life with Five Objects*.

Fonte: Galleria d'Arte Maggiore GAM, Bologna.

O isolamento é, assim, uma oportunidade de procurar este olhar e esta reintegração interna. Segundo a escritora e psicanalista Dra. Clarissa Estés,

“embora não seja algo desejado ou divertido, provém do isolamento um ganho inesperado. Ele elimina a fraqueza com os golpes. Ele erradica as lamentações, proporciona um *insight* penetrante, aguça a intuição, assegura o poder incisivo de observação e de visão de perspectiva jamais alcançados”. (Estés, 1997, p. 215)

O isolamento é como uma dádiva. Mas nós somos os únicos responsáveis por extrair e mostrar a beleza dele. Para Plotino, as melhores ações, as ações da alma, vêm de nós mesmos; essa é a nossa natureza quando estamos isolados (Plotino, 1999, p. 23).

A ideia de alma recorre com um fio de ouro todo o imaginário ocidental, desde Sócrates e Platão, passando por Plotino e Santo Agostinho, até poetas clássicos e românticos (Cheng, 2017, p. 70). Para estes autores, a verdadeira beleza constitui a consciência e olhar em direção ao belo. A beleza do olhar vê uma luz que surge das profundidades do Ser. Mas também pode prover de uma luz procedente do exterior e que a ilumina, especialmente quando o olhar capta no instante alguma coisa bela, ou se cruza com outro olhar de amor e beleza (Cheng, 2017, p. 70).

Frida Kahlo é outra artista que teve a coragem e ousadia de criar a partir do olhar para si mesma e para o seu corpo vulnerável e enfraquecido por uma doença, precisamente. Os seus diários gráficos e as suas séries de autorretratos, realizados

enquanto exilada no seu leito a partir de um complexo mecanismo espelhado, refletem a fragilidade e a força, características opostas mas intrinsecamente humanas (Figura 3). A sensação de medo e descontrolo revela o mais profundo mistério da sua realidade. Do seu medo, surge a beleza e a sua liberdade.

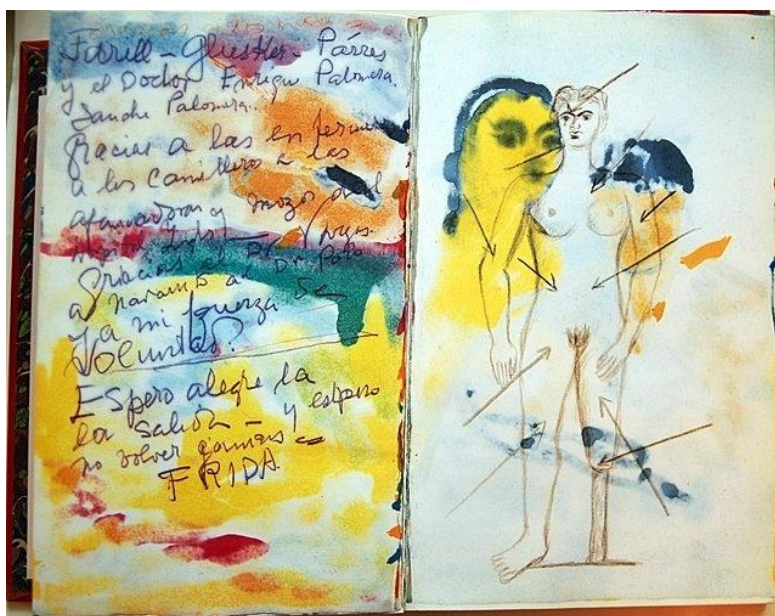


Figura 3: Frida Kahlo (S/D). *Diário gráfico*.

Fonte: Fuentes, C. (2009). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Cidade do México: La vaca independiente.

Segundo Platão, a alma já conhece a Beleza Absoluta. Para o filósofo, a Beleza verdadeira, a que vem da alma, é imortal, eterna. Esta alma renasceu repetidas vezes na existência e contemplou tudo o que nela existe, e é capaz de evocar à memória a lembrança de objetos e conhecimentos que viu e aprendeu anteriormente. Portanto, antes de se materializar no nosso corpo, Platão sugere-nos que a alma já viveu neste mundo e contemplou a beleza, da qual sente saudades. A nós compete unicamente esforçarmo-nos e procurarmos sempre, sem descanso e com coragem, aquilo que a alma já conhece (Platão, 2001, pp. 65-67).

Dito isso, como artistas, a aparente limitação de recursos que temos em isolamento pode abrir-nos a possibilidade de captar e contemplar aquilo que apresenta-se dentro das nossas quatro paredes. E, ao desenhar situações e objetos ordinários presentes no nosso entorno, começamos a perceber o quão extraordinários são, o milagre de uma flor que brota, da sombra projetada pela janela, ou de uma máscara que não é apenas uma máscara mas antes um mundo de transparências e subtilezas. Juan Molina descreve que, ao marcar

esta experiência presente através da imagem que temos dela, o desenho auxilia-nos a compreender o nosso ser, as relações que mantemos e o meio ambiente que nos rodeia (Molina, 2003, p. 23).

Mas o que realmente acontece quando o olhar e o desenhar se entrelaçam é que a consciência e a atenção se tornam constantes e indivisas. Convertem-se em contemplação, em meditação. Esta atitude requer uma disciplina de observação de um mundo que está totalmente vivo. É uma disciplina que não custa nada, que não requer *gadgets*. Basta um riscador (lápis) e uma superfície de suporte (papel). O olho é a lente do coração, aberta ao mundo. E as mãos seguem a visão (Franck, 1997, p. 8).

Santo Agostinho diz que “A beleza é o resultado, aos seus olhos, do encontro da interioridade do ser e do esplendor do cosmos. Este olhar elimina, em certa medida, a separação entre o interior e o exterior.” Com esta afirmação, conclui-se assim que, se a beleza do mundo constitui uma paisagem, a alma de um ser também é uma paisagem. (Agostinho, apud Cheng, 2017, p. 145).

Desenhar de maneira contemplativa estabelece uma ilha de silêncio, um oásis de atenção total entre o nosso olhar e o que nos rodeia. Aprendemos então que o que não foi desenhado, nunca foi realmente contemplado. Como nos descreve Walt Whitman “Creio que uma folha de relva não é menos que a jornada das estrelas”¹²⁸ (Whitman, 1891, p. 53). Descobrimos, através do desenho, que não existe nada ordinário. Tudo o que vale a pena ser olhado, vale a pena ser desenhado, mesmo em tempos de isolamento.

O olhar e a contemplação da própria natureza de algo ou alguém é a percepção da experiência da natureza como ela se manifesta em mim, fora de mim. Essa visão do ato de desenhar é para o artista Frederick Franck (Figura 4) ao mesmo tempo o salto do isolamento do Eu para a comunidade de seres e coisas, no presente absoluto, a Presença Absoluta (Franck, 1997, p. 20).

¹²⁸ “*I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars.*”



Figura 4: Frederick Franck (1960). *Jacques Lipchitz*.

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/175>. Acesso em 26 de dezembro de 2020.

Segundo a historiadora de arte e investigadora Jennifer Gross, desenhar é desdobrarmo-nos no tempo que ocorre enquanto se desenha, com o conhecimento de que o presente irá desdobrar-se no futuro, fundindo realidades que ainda não tinham sido intersectadas. Aquilo que era considerado uma vez o resultado da atenção artística é agora o motor para a sua reconstituição, para uma página fresca, um novo lugar para a nossa consideração. (Gross, 2015, p. 13). Platão dizia que “o tempo é uma imagem da eternidade”¹²⁹ (Platão, citado por Plotino, 1990 [205], p. 207). Poderíamos afirmar então que, através do desenho que contempla verdadeiramente o presente em atitude de entrega aos impulsos internos e ao essencial, o registo da sua imagem poderia refletir, não apenas o tempo dedicado ao modelo desenhado, mas a eternidade da alma, ligando-a ao universal do mundo, à Unidade¹³⁰ (Plotino, 1990, p. 279)

Embora nunca tenha tido formação como artista, os desenhos de Emma Kunz ilustram esta ligação ao poder universal da natureza, canalizado a partir de um pêndulo e registados em composições geométricas realizadas com grafite e lápis de cor. Kunz concebeu estas composições em resposta a questões que ela colocava ao pêndulo, desde as mais íntimas e pessoais, a acontecimentos políticos e históricos sucedidos na altura e a realidades naturais animadas e inanimadas, todas as quais Kunz intuitivamente acreditava estarem ligadas (Figura 5).

¹²⁹ “*Le temps est une image de l'éternité.*”

¹³⁰ “*On ne contemple pas un objet unique; on contemple l'Un, le Beau, le Bien.*”



Figura 5: Emma Kunz (S/D). Pêndulo e desenho *Werk-Nr. 016*.

Fonte: <https://www.emma-kunz.com/>. Acesso em 26 de dezembro de 2020.

Para artistas como Emma Kunz não existem, pois, limites entre o espaço e o tempo, ou entre o trabalho artístico e a vida. O desenho torna-se portanto um ato fundamental, um ritual de esforço, devoção e entrega à chamada daquilo de mais essencial do nosso ser e de criar empatia para processar o que apresenta-se no mundo ao nosso redor. E é neste processo em que se revelam no papel os impulsos da alma que contempla. Para Tarkovsky, este é o maior desafio do artista: o de realizar um trabalho interior e esforçar-se por expressar esses valores éticos e espirituais na sua obra (Tarkosvky, 2002, p. 46).

O artista e líder político Álvaro Cunhal mostra-nos como não podemos evitar o sofrimento, mas podemos escolher como lidamos com ele. Cunhal passou sete anos preso em rigoroso isolamento durante a ditadura em Portugal. Lá, procurou ter um motivo para sobreviver, um objetivo da vida que fizesse sentido, que fosse importante. O ato de desenhar para ele foi um destes recursos (Figura 6).



Figura 6: Álvaro Cunhal (1951-1959). Desenho.

Fonte: <https://artbid.pt/artbid/Lotes/view/1210/66930>. Acesso em 26 de dezembro de 2020.

O que é relevante agora é descobrirmos exatamente como nos adaptamos para viver de uma maneira que tenha sentido. Em tempos de pandemia, talvez não exista o ideal, mas existe o possível, o esforço, a entrega. Construir um mundo mais ético e sustentável após a pandemia implica em perceber desta experiência um exercício de contemplação, olhar para dentro e silêncio. Isso significa saber, também, distinguir o que é essencial, não cair nas armadilhas da tele-presença, do egoísmo, do julgamento, da expectativa daquilo externo a nós. Disto se trata hoje o desenhar – e o viver – em isolamento ou, fora dele. Para Frederick Frank, o desenho não é um algo, senão um ato (Frank, 1997, p. 88), e devemos nele refletir esta atitude.

A ligação da mão com o olho e com o coração revela-nos algo no desenho, mas não nos explica. O desenho vai além das palavras, além do silêncio. É uma resposta do artista sobre estar vivo. E se há algo que se deseja transmitir, que seja a qualidade dessa consciência, da devoção e da atenção ao que é olhado, e desenhado (Figura 7).



Figura 7: Grazielle Portella (2020). *Colheres, reflexos, notas*.

Fonte: Autora.

O professor e autor Kimon Nicolaïdes resume esta condição no desenho quando afirma que “tudo o que o olho observa é o resultado de impulsos internos, e para entendê-los, um deve usar algo que vai além do olhar. É necessário participar no que o modelo está a fazer, identificar-se com ele. Sem uma reação simpatética emocional no artista, não poderá haver um real e profundo entendimento” (Nicolaïdes, 1941, p. 24).

O poeta Max Jacob ilustra a capacidade do desenho neste verso: “Bastava um menino de cinco anos, no seu manto azul-claro, desenhar um caderno, para que alguma porta se abrisse para a luz, para que o castelo se erguesse novamente e o ocre da colina fosse coberto de flores” (Jacob, apud Cheng, 2017 [1961], p. 122). O desenho, ou mesmo qualquer criação artística digna deste nome e que incuba toda a realidade presente, deveria responder, segundo o pensador François Cheng, a duas finalidades: a de expressar a parte violenta e do sofrimento da vida, mas sobretudo a de continuar a revelar aquilo que o universo ainda possui de beleza (Cheng, 2017, p. 122).

Apesar disso, ainda existem artistas cujo meio é a vida em si, que expressam o inexprimível sem lápis, pincel, cinzel ou violão. Estas pessoas não desenhavam nem dançavam. O seu meio é ser. Simplesmente olham e não precisam desenhar (Franck, 1997, pp. 120-129).

Para o professor e especialista em sustentabilidade Dr. David Orr, essa é a atitude que nos permite enfrentar honestamente a nossa própria mortalidade, um heroísmo diário necessário para preservar a vida na Terra. Em vez de terror, uma espiritualidade mais profunda leva-nos a um lugar de gratidão e celebração. Também nos energiza para agir (Orr, 2003) por uma sociedade mais sustentável e ética. E como conclui Tarkovsky, esse

amor, essa entrega, é o último milagre que se pode opor à falta de fé, ao cinismo e ao vazio do mundo atual (Tarkovsky, 2019, p. 219).

Diante do cenário de imprevisibilidade, isolamento físico e distanciamento social desta atual pandemia, cultivar esta atitude no desenho prova-se, assim, como um poderoso e decisivo recurso para a construção de uma sociedade mais fortalecida mental e espiritualmente. Através do desenho que contempla, o trabalho individual de um olhar para dentro traduz-se no coletivo, de um olhar para fora.

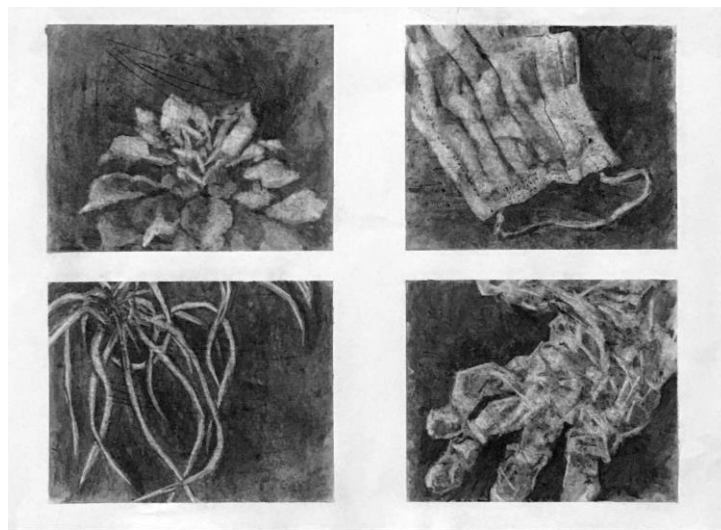


Figura 8: Grazielle Portella (2020). *Dois meses com estes quatro*.

Fonte: Autora.

Referências bibliográficas

- Bourgeois, L. (2002). *Destrucción del padre, reconstrucción del padre*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cheng, F. (2017). *Cinc meditacions sobre la bellesa*. Avignonet de Puigventós: L'Art de la Memòria Edicions.
- Estés, C. (1997). *Mulheres que correm com os lobos* (11ª ed.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Franck, F. (1972). *Zen Seeing, Zen Drawing*. Nova Iorque: Vintage.
- Gross, J. (2015). *Drawing Redefined*. Lincoln: DeCordova Sculpture Park and Museum.
- Joos, P. (2019). *A backward glance: Giorgio Morandi and the old masters*. Bilbao: Guggenheim Bilbao. Recuperado em 14 de junho de 2020 em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/a-backward-gance-giorgio-morandi-and-the-old-masters>.
- Molina, J. (2003). *Las Lecciones del Dibujo* (3ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nicolaïdes, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Nova Iorque: Houghton Mifflin Company Boston.
- Orr, D. (2003). *Four Challenges of Sustainability*. Burlington: University of Vermont. Recuperado em 11 de junho de 2020 em: <https://ratical.org/co-globalize/4CofS.html>.
- Platão. (2001). *Mênon*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio.
- Plotino (1999 [270]). *Troisième Ennéade*. Paris: Les Belles Lettres.
- Tarkovsky, A. (2019 [1999]). *Esculpir en el Tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (17ª ed.). Madrid: Ediciones Rialp.
- Whitman, W. (1891). *Leaves of Grass: Song of Myself* (92ª ed.). Nova Iorque: Garland Publishing. Recuperado em 20 de junho de 2020 em: <https://whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/27>.
- World Health Organization (2020). *Mental health and psychosocial considerations during the COVID-19 outbreak*. Recuperado em 26 de abril 2020 em: https://www.who.int/docs/default-source/coronaviruse/mental-health-considerations.pdf?sfvrsn=6d3578af_10.

DESENHO FEITO PALAVRA – JOHN RUSKIN, KIMON NICOLAÏDES & BETTY EDWARDS. TRÊS MOMENTOS ESSENCIAIS DO DESENHO

Hugo António Bernardo Santa Bárbara Passarinho
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa, Portugal

Resumo – Do desenho

A comunicação proposta é parte integrante da tese de doutoramento em curso sob o nome : *Alegorias - Projecto didático original de desenho e animação em realidade virtual*. Ela compreende parte da sustentação teórica da investigação, que se relaciona com a vertente didáctica e prática do desenho, na sua dimensão artística, observando o caso de três dos principais autores estudados na tese supra-citada, naquelas que foram as suas propostas pedagógicas de ensino do desenho. Reflectimos sobre a relevância que estes tiveram na proliferação do desenho tendo como ponto de partida as obras “*The elements of drawing*” de John Ruskin (1857), “*The natural way to draw*” de Kimon Nicolaïdes (1941), “*Drawing on the right side of the brain*” de Betty Edwards (1979).

Palavras-Chave: Desenho; Didática do desenho; Desenho sem mestre; Processos do desenho

Abstract – Of drawing

The proposed communication is an integral part of the ongoing doctoral thesis under the name: *Allegories - Original didactic project of drawing and animation in virtual reality*. It comprises part of the theoretical support of the investigation, which is related to the didactic and practical aspects of drawing, in its artistic dimension, observing the case of three of the main authors studied in the aforementioned thesis, on their pedagogical proposals of teaching of drawing. The article reflects on the relevance that they had in the proliferation of drawing having as a starting point the works “*The elements of drawing*” by John Ruskin (1857), “*The natural way to draw*” by Kimon Nicolaïdes (1941), “*Drawing on the right side of the brain*” by Betty Edwards (1979).

Keywords: Drawing; Drawing didactics; Drawing without a master; Drawing processes

Dos métodos

Sobre o aprender do mestre

A realidade da partilha de conhecimento de índole visual artística poderá ser descrita de múltiplas formas, ambicionar uma organização científica, exaustiva e dedicada ao tema apresenta desde logo uma complexidade que se nos revela na natureza do avanço do tempo e consequentemente natural perda de memórias/ registos integralmente fidedignos. Independentemente do modo como procuremos organizar esta história temos nela dois elementos omnipresentes – o aluno e o mestre¹. É na dinâmica estabelecida entre estes actores em que o primeiro – mestre - facilita um conhecimento, ao instante sumário na sua globalidade e intenção de tudo o que aporta, e o segundo – o aluno – actua como um veículo que ao estudar este conhecimento o interpreta e sobre ele avança gerando um novo ponto de conhecimento, momentos haverá em que como o gato de Schrödinger² o aluno será ao mesmo tempo mestre e consequentemente o mestre não pode negar a realidade de ser ainda que de um modo intermitentemente, aluno.

Do papel da literatura

Reconhecendo que habitamos hoje um mundo iminente digital, não podemos olvidar-nos da realidade de que o primeiro contacto com momentos chave da aprendizagem do desenho se faz através de literatura do tema. É o que nos mostram os cerca de 1 140 000 000 resultados de entradas no motor de busca google que retornam a questão “*how to draw book*”³, a permanente reedição de determinadas obras, ou mesmo a cópia ilícita destas. Uma nova pesquisa relativa a cada uma das obras aqui estudadas retorna cerca de 1 100 000 000 resultados para a obra “*The elements of drawing*”⁴, 1 280 000 000 resultados para “*The natural way to draw*”⁵ e 107 000 000 resultados para “*Drawing on the right side of the brain*”⁶, estes números não se referem como é óbvio somente à obra em questão, eles demonstram a quantidade possível de pontos de contacto e contágio destas com outras ideias que a si se relacionam diretamente.

1- Ideias que reflectimos também a partir da obra “*DESENHO - HISTÓRIA E ENSINO*” com a Coordenação de Luísa Arruda e Fernando António Baptista – 2016 – ISBN 9789898410597

2- MCDONNELL, Conrad 2014, “*SCHRÖDINGER’S CAT*”, GITC REVIEW VOL.XIII NO.1 ~ DECEMBER 2014

3- [em linha] <https://google.com/>[consultado em 17-11-2020]

4- RUSKIN, John (1857) - “*The elements of drawing & elements of perspective*” Dover art instruction - ISBN-13 : 978-0486227306

5- NICOLAIDES, Kimon (1941) - “*The natural way to draw*” Houghton Mifflin Company Boston - ISBN 0-395-53007-5

6- EDWARDS, Betty (1979) - “*The new – Drawing on the right side of the brain*” Jeremy P. Tarcher/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. 375 Hudson Street New York, NY 10014 - ISBN 0-87477-424-1

Dos autores

John Ruskin (1819 – 1900) - Crítico de arte, pintor, pensador, filantropo.

Ruskin aborda o desenho transversalmente e múltiplas vezes ao longo da sua vida. É em particular na sua obra “*The elements of drawing – in three letters to beginners*” que sobre ele se debruça objectivamente, procurando resolver as potenciais adversidades de um qualquer leitor e consequentemente prospecto aluno através de um conjunto ordenado de pensamentos e tarefas que concluídas permitirão que este aluno progrida qualitativa e intelectualmente no exercício da arte do desenho.

Para Ruskin, somente através da observação informada da natureza conseguiremos captar do mundo natural as características que lhe são únicas aportando-as à nossa tradução das mesmas, negando desde logo quaisquer ideias por nós pré-concebidas/ existentes. É de notar que assume a percepção deste real como o momento anterior à realidade da inteligência artística, confrontando-se a ideia de verdade do sujeito observado à inteligência – um sentir que compõe articulado o real, um sentir que deve ser experimentado *in loco e* sem filtro. A acção é em Ruskin um movimento posterior à observação e à sensação. Captar naturalmente a primeira impressão das coisas observadas e sentidas e só depois agir fixando-as.

Ruskin estabelece dois pontos cruciais para garantir o sucesso do prospecto aluno, a idade que deverá ser superior a 12-14 anos⁷ e o voluntarismo que declara ser necessário para se abraçar qualquer que seja o território da arte a que nos dediquemos. Revela-nos estar consciente quanto à velocidade e valor que o mestre aporta ao progresso de um aluno, afirmando no entanto que os exercícios que propõe e os valores que procura transmitir com nas suas cartas mostram ser pontos sólidos e cruciais para o desenvolvimento das qualidades artísticas e que podem ainda assim realizar-se com sucesso sem mestre. Cabendo ao indivíduo neste caso a tarefa maior de auto-crítica e correção das suas falhas no caminho para o seu progresso⁸.

Para si, o sucesso dos exercícios propostos e o progresso do aluno dependem do conhecimento do trabalho dos grandes mestres, na observação do real e das grandes obras, conseguindo delas obter percepção das suas particularidades e sendo assim recompensando pelo esforço que lhe foi exigido no caminho.

7- Identifica esta idade como aquela a partir da qual se podem colocar desafios mais sérios a um jovem.

8- Neste ponto afirmaria em momento posterior que a excelência de um artista depende de um modo quase integral do refinar da percepção – e que a diferença se estabelece nesta através do mestre ou da escola, adiantando que todas as grandes escolas procuram estabelecer a delicadeza no desenho e subtilidade na observação.

Conceitos chave relativos ao desenho/ desenhar presentes na carta primeira :

Objectivo : - Aprender a desenhar de tal modo que nos tornamos capazes de anotar clara e habilmente um registo das coisas que não podem traduzir-se em palavras – resultando numa memória, representação de uma ideia diferente destas a terceiros, compreender a mente dos grandes pintores tirando destes conclusões nossas.

Programa e processos : O aprender do desenho é nas suas palavras mais simples que a aprendizagem de um instrumento musical que deveria exigir um mínimo de 3 a 4 anos, praticando diariamente 3 a 4 horas, quanto ao desenho, o comando exímio e conhecimento do lápis pode ser adquirido sem dor e de um modo veloz. Refere-se ao tipo de desenho ensinado nas escolas pensado para ser aprendido em uma hora por semana como não sendo desenho de todo, relacionando intrinsecamente o tempo dedicado à prática com o sucesso da mesma.

Propõe a prática diária de uma hora durante seis meses ou uma prática a cada dois dias de doze meses - ou qualquer outra disponibilidade de tempo que exista combinando 150 horas de desenho após as quais o aluno terá capacidade suficiente para desenhar fielmente o que assim deseje e estabelecer um bom julgamento do trabalho de outros indivíduos.

Não há no discurso de Ruskin uma linha que desleixadamente possamos ignorar, isto porque encontramos com frequência pequenas notas de pensamento que albergam ainda que num discurso complexo matéria crucial para o sucesso do objectivo, matéria essa que se mistura tantas e outras vezes com os ideais pelos quais Ruskin vogava e cuja nobreza desejava ver aplicada nos seus prospectos alunos.

Kimon Nicolaïdes (1891-1938) Professor, autor, artista

A premissa da obra póstuma *“The natural way to draw”* de Nicolaïdes⁹ é a de um trabalho massivo, consistente e declarado. Num paralelo com a aprendizagem de uma língua é necessário que aprendamos a desenhar fazendo tudo o necessário de um modo correcto desde o início.

No texto introdutório da obra, Nicolaïdes refere-se à prática inata do desenho estabelecendo um paralelo com a existência humana, comparando-a com a da linguagem e de como o facto de ser o resultado do seu exercício repetido, consolidado e dedicado que nos permite dominar em primeiro lugar empiricamente o meio para depois compreender e estudar correctamente os seus constituintes (gramática/ composição). Segundo Nicolaïdes a maneira correcta de aprender a desenhar é a perfeitamente natural, aquela que nada deve à técnica ou artifício, adiantando que esta nada tem que ver com conceito ou estética. É a observação correcta, através do contacto físico com o representado fazendo uso de todos os sentidos.

Nicolaïdes advoga que as leis da arte, são simples e reduzidas, são aquelas que se observam na natureza e que o homem consegue estabelecer regras mas não leis. Propondo assim, que a observância e compreensão destas leis da natureza¹⁰ sejam o elemento chave na aprendizagem do desenho por parte dos alunos. Para ele a compreensão das teorias é insuficiente, é sobretudo a prática que permite o progresso do aluno e é esta prática que nos propõe desenvolver através dos exercícios propostos na sua obra.

Como intróito refere que o que propõe é o equivalente a um espaço branco do qual não depende, o conhecimento prévio do aluno, das suas qualidades ou possíveis limitações, uma vez que os exercícios se dedicam ao desenvolvimento e que devem ser praticados conforme descritos ainda que a experiência do aluno possa ser maior do que a dos desafios iniciais. O conjunto de exercícios está ligado entre si e co-dependente pelo que abandonar ou avançar ignorando a ordem destes poderá revelar-se um contratempo.

Cada bloco de texto foi elaborado para responder a 15 horas de trabalho prático/ desenho potenciando a relação entre o pensamento e a acção. Ao caso não se procura acelerar os resultados, sendo que no caso de alunos mais aptos à mesma velocidade de trabalho resultará necessariamente

9- Kimon Nicolaïdes é reconhecido como o responsável pelo “desenho de contorno”, uma técnica que terá desenvolvido enquanto cumpria serviço militar. Esta técnica e o seu programa viriam a ser implementados na Art Students League onde leccionou durante 15 anos, para centenas de alunos.

10- *“Art should be concerned more with life than with art. When we use numbers we are using symbols, and it is only when we transfer them to life that they become actualities.”* NICOLAIDES, Kimon *“The natural way to draw”* pp.15

em melhor qualidade do trabalho final. No total a obra é constituída por 64 exercícios que se dividem em 25 secções devendo o aluno a cada secção aplicar 3 horas de trabalho diário durante o 5 dias de uma semana – 15 horas semanais – perfazendo um total de 375 horas de trabalho efectivo, que reforça a ideia descrita anteriormente de que a obra traduz o que seria o seu plano anual de trabalho na escola. Mais tarde reflectirá que entre talento e esforço, o mais necessário é o esforço. E este esforço requer energia - uma energia capaz de fundir coisas de uma maneira irreversível.

A linha dos seus exercícios procura que o aluno se concentre num, e num só acto essencial do desenho. Uma só ideia de modo a que o aluno a passe a dominar. Nicolaïdes prepara o aluno para a realidade dos resultados dos três primeiros meses de exercício. Trabalho esse executado em prol da experiência adquirida e não na produção imediata de trabalho capaz de se expor, alerta também para o facto de que os erros apresentados são inevitáveis, fazendo parte natural deste processo.

Este procura ser à semelhança de Ruskin, um método natural e sensível. Não sugere ou se sustenta numa teoria geométrica, não aporta ideias pre-concebidas de como representar o sujeito observado, mas sim na dimensão do trabalho efectivo, intensamente de tal modo que admite que o aluno deverá gerar rapidamente os seus primeiros 5000 erros e só dedicar-se à correção depois de os fazer¹¹.

O desenho é em Nicolaïdes dependente da observação e conhecimento da matéria, a qual deverá sempre sem excepção ocorrer de um modo total abraçando a realidade – composta com o nosso eu - com todos os sentidos.

Nicolaïdes finda a sua obra com uma reflexão transversal à arte e consequentemente à vida, a realidade de que há sempre uma verdade maior por descobrir - velada - não dita – nunca antes cartografada até que dela tenhamos conhecimento. Conseguimos aqui estabelecer um paralelo na dinâmica destas revelações e verdades relativamente à realidade virtual que se expõe por completo consoante à nossa observação e experimentação.

11- *“It is a fallacy to suppose that you can get the greatest results with a minimum of effort.”* NICOLAIDES, Kimon *“The natural way to draw”* pp.20

Betty Edwards (1926-) Professora e investigadora artística

A observação que aqui fazemos tem como ponto de partida aquela que é a versão otimizada da obra de Edwards¹² “*The new drawing on the right side of the brain*”. Este documento reflete o progresso relativamente às técnicas e métodos da primeira obra partindo da experiência realizada nos dez anos que se seguiram à sua publicação.

Edwards equipara ao desenho - uma habilidade total - à leitura, ou mesmo caminhar. Todas estas acções dependem do entendimento e integração funcional dos diferentes componentes integrais para que se executem correctamente¹³. Uma vez entendidos estes princípios será normal que se consiga praticar a “habilidade” de um modo natural, distante da complexidade inicial. A autora refere ainda que é possível adquirir-se aqueles que são os componentes essenciais do desenho a partir do real num período de 5 dias de aprendizagem intensa.

A acção didáctica que nos propõe parte de um conjunto de estratégias elementares que permitem o acesso ao que denomina por “R-mode”¹⁴. Para isso é necessário colocar desafios que o lado esquerdo (verbal e analítico segundo a autora) negue operacionalizar. O lado esquerdo apresenta-se por norma como dominante, consequência da necessidade de superioridade verbal/ linguística versus uma tradução visual - que pela natureza se encontra menos treinada e por isso mesmo mais complexa - do estímulo imposto.

Os exercícios que apresenta procuram sobretudo explorar aqueles que define como os cinco “skills”¹⁵ elementares do desenho, sobretudo através da abstração, partindo dela de modo a muscular a percepção e observação do representado.

Partimos portanto do princípio de que o desenho se posiciona, nas palavras a autora, como uma habilidade íntegra e intimamente interligada com a visão dependendo diretamente da maneira com que o artista vê¹⁶. A visão estará a mesma distância do desenho que aquela a que se encontra da

12- Temos o trabalho de 1979 “*Drawing on the right side of the brain*” como uma referência estabelecida no ensino do desenho, assumindo a obra (cuja edição presente é já a quarta, datando de 2012) sendo um complemento didático cujo reconhecimento e uso mundial é generalizado, razão que explica as presentes 3 milhões de cópias encontrando-se traduzida naquelas que são as mais predominantes línguas do planeta.

13- Neste ponto temos novamente concordantes os autores observados previamente, quer John Ruskin, quer Kimon Nicolaïdes expressam o seu entendimento sobre o desenho como o de algo complexo e com o dinamismo e liquidez de uma linguagem.

14- *Right brain mode* – Modo do cérebro direito – Relativamente ao acesso ao lado direito do cérebro, aquele que implicitamente nos proporciona um entendimento do visual/perceptual)

15- *Skills* – Que entendemos como habilidades.

16- Um pensamento que é a base da construção do programa de Nicolaïdes e suporte de Ruskin, a observação como modo imediato de atingir a verdade do observado, adicionando-lhe posteriormente camadas que no caso de Nicolaïdes dependem de todos os sentidos.

caligrafia, resolvendo-se ambas através da interligação do *input* que resulta da observação e se transforma conduzido coordenação motora.

Estas habilidades orientam-se do geral para o particular partindo da compreensão da silhueta, que define o representado, depois o espaço que o rodeia e as relações que este tem com o mesmo, em seguida a compreensão das sombras e luz e com isso entender o todo. Por último o desenvolvimento da habilidade de desenhar tendo como ponto de partida a memória e a imaginação respectivamente. Também segundo a autora o progresso do aluno deverá ser da linha ao valor, da cor à pintura. Presumindo que este adquiere o conhecimento essencial da linha (contorno, espaços negativos etc.) confirmando-o com o valor (sombra e luz) estando depois preparado para trabalhar a cor também como um valor.

A sustentação empírica da sua teoria não se desvia portanto deste compreender dos limites presentes no dual cerebral e da complexidade conhecida do órgão em si.

Este dual cerebral reflecte-se (de acordo com observação da autora) no real através dos polares num paralelo com o que se apresenta como o lado esquerdo versus lado direito do cérebro.

O elemento que a autora determina como crucial para que se aprenda a desenhar é o de criar as condições para que estes processos ocorram. A proposta de um curso elaborado em 5 dias (8 horas por dia) , potenciando o olhar artístico para as coisas resulta segundo a autora numa conclusão linear - os indivíduos sabem de antemão desenhar simplesmente a sua maneira de olhar o mundo estaria a bloquear esta habilidade. Os exercícios que propõe são na realidade caminhos para o que será o labirinto do pensamento no percurso que se faz entre a observação e sedimentação da informação depois traduzida em desenho.

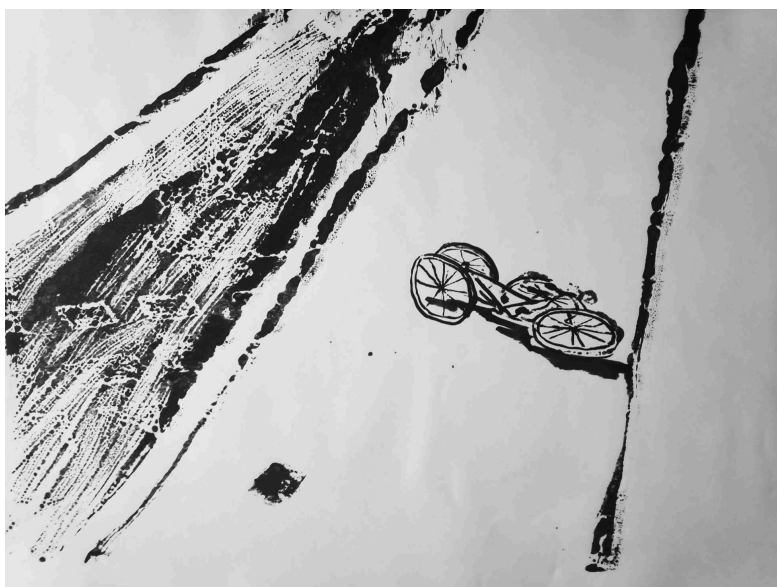
Existe uma quantidade elevada de exercícios de retrato, porque segundo a autora ainda que no desenho toda a complexidade seja a mesma existe uma ideia de que desenhar rostos é uma actividade difícil de realizar e que ao completar os exercícios os alunos estarão a ser bem sucedidos, ficando desde logo mais confiantes e motivados, depois porque compete ao lado direito do cérebro o reconhecimento dos rostos e assim propicia-se um atalho para o pensamento lateral direito, por fim dadas as características únicas presentes no rosto.

De entre todas as recomendações a que nos deixa por último reflecte o pensamento dos dois autores estudados anteriormente, ela é a de que se desenhe todos os dias, que a prática faz a perfeição e nos permite observar o real com maior definição consequentemente ver melhor é desenhar melhor.

Do desenho – encontros para além do tempo

As aproximações aqui observadas são distintas, munem-se ora de valores científicos emergentes como é o caso de Betty Edwards, ora de experiências na primeira pessoa como é o caso de Nicolaïdes que desenhara mapas de curvas para o exército de onde advém parte do pensamento programático da sua obra, ou de interrogações sobre o vivido e observado conforme reflectido em Ruskin.

As obras observadas propõem instigar o pensamento, desafiar a pesquisa e possibilitar que essa descoberta ocorra nas mãos do aluno. Todas elas assumem o limite natural da obra em questão quanto à obtenção de resultados futuros, propondo que se complemente este conhecimento com um mestre, alguém que aporte à experiência uma crítica construtiva e possibilite o progresso do aluno.



Bibliografia Recomendada/ referências

BAPTISTA, Fernando António ; ARRUDA, Luísa (2016) “*DESENHO - HISTÓRIA E ENSINO*” – ISBN 9789898410597

CLOWNEY, D. (2011), “*Definitions of Art and Fine Art’s Historical Origins.*” The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 69: 309–320. doi: 10.1111/j.1540- 6245.2011.01474.x

CUMMING, Elizabeth, and KAPLAN, Wendy. (1991) “*The Arts and Crafts Movement*”. London: Thames and Hudson - ISBN-13 : 978-0500202487

DOYLE, Margaret (2013) “*Pre-Raphaelites: Victorian Art and Design, 1848 – 1900*” Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington General

EDWARDS, Betty (1979) - “*The new – Drawing on the right side of the brain*” Jeremy P. Tarcher/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. 375 Hudson Street New York, NY 10014 - ISBN 0-87477-424-1

Encyclopedia Britannica Inc; 15th edition (July 1, 2009) - ISBN - 9780342520442

GOLDSTEIN, Nathan (1977) - “*The art of responsive drawing*” – 2ª ed. – Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1977 ISBN 9780135979310

MCDONNELL, Conrad (2014), “*SCHRÖDINGER’S CAT*”, GITC REVIEW VOL.XIII NO.1 ~ DECEMBER 2014

MENDELOWITZ, Daniel M; WAKEHAM Duane A. (1995) “*A guide to drawing*” – Fifth ed.. – Florida : Harcourt Brace, 1995. ISBN 978-1-305-00886-1

NICOLAIDES, Kimon (1941) - “*The natural way to draw*” Houghton Mifflin Company Boston - ISBN 0-395-53007-5

ROCKMAN, Deborah (2009) “*Drawing essentials : a guide to drawing from observation*”. – New York : Oxford University Press, 2009 ISBN 9780190209520

RAWSON, Philip;(1983) “*The Art of drawing : an instructional guide*” – London and Sydney : Macdonald & Co., 1983. ISBN 9780939693078

RUSKIN, John (1857) - “*The elements of drawing & elements of perspective*” Dover art instruction - ISBN-13 : 978-0486227306

EM LINHA

195 - International Journal of Innovation, Creativity and Change. Vol.5 Issue 1 November 2019 – [em linha] www.ikicc.net [consultado em 17/11/2020]

CORBALLIS MC (2014) “*Left Brain, Right Brain: Facts and Fantasies*”. PLoS Biol 12(1): e1001767. [em linha] <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001767> [consultado em 22/11/2020]

DAY, Jennifer; DAVIDENKO, Nicolas (2019) “*Parametric face drawings: A demographically diverse and customizable face space model*” Journal of Vision (2019) 19(11):7, 1–12- [em linha] <https://jov.arvojournals.org/article.aspx?articleid=2751567> [consultado em 22/11/2020]

DORON, KW; BASSETT, DS, GAZZANIGA, MS (2012) “*Dynamic network structure of interhemispheric coordination*” Proceedings of the National Academy of Sciences, 2012 [em linha] <https://www.pnas.org/content/pnas/109/46/18661.full.pdf> [consultado em 22/11/2020]

HARMON, Mamie “*Mamie Harmon Papers Relating to Kimon Nicolaidis, 1935-1985*” / Archives of American Art [em linha] <https://www.aaa.si.edu/collections/mamie-harmon-papers-relating-to-kimon-nicolaidis-11078#how-to-use-this-collection> [consultado em 22/11/2020]

ROWSON, Jonathan, MCGILCHRIST, Iain (2013) “*Divided brain, divided world. Why the best part of us struggles to be heard*” [em linha] www.thersa.org [consultado em 22/11/2020]

TRIESCH, Jochen,; BALLARD, Dana H.; HAYHOE, Mary M.; SULLIVAN, Brian T. - Journal of Vision, (2003) 3, 86-94 [em linha] <http://journalofvision.org/3/1/9/> [consultado em 17/11/2020]

O DESENHO EM CONTEXTO: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA E A EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM

Jorge Leal
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa, Portugal

Resumo

Desde 2015 tenho desenvolvido trabalho regular em contexto de residências artísticas localizadas em meio rural ou nas suas proximidades. O facto de me darem acesso à paisagem fez com que gradualmente esse tema se tenha tornado central no meu desenho e que este se tenha conseqüentemente modificado.

A paisagem é simultaneamente tema, território de exploração física e fornecedora de matérias-primas que me permitem desenhar e fabricar instrumentos de desenho. Estas diferentes aproximações à paisagem permitem-me desenvolver uma relação profunda e variada com o tema e promover a sua participação material no desenho.

Palavras-chave: Residência artística, Paisagem, Caderno

Abstract

Since 2015 I have been working regularly in the context of artist residencies located in or near rural areas. The fact that I have been given access to the landscape has gradually made this theme central to my drawing and has consequently changed it.

The landscape is both a theme, a territory of physical exploration and a supplier of raw materials that allow me to draw and manufacture drawing instruments. These different approaches to landscape allow me to develop a deep and varied relationship with the theme and to promote its material participation in drawing.

Keywords: Artist residency, Landscape, Sketchbook

Antecedentes

Alguns precedentes históricos ajudam a contextualizar a residência artística contemporânea: a *Villa Medici* em Roma é provavelmente a mais antiga residência de artistas do mundo (Batista em Elfving et al., 2019: 78) albergando a Academia Francesa desde 1803; a atribuição do *Prix de Rome* francês iniciado em 1663 (Lee em Turner, 1996, vol. 25: 637-638) e a adoção do seu modelo noutros países, assim como a fundação das Academias Francesa e Espanhola em Roma, em 1666 e 1680 respetivamente, como locais

de acolhimento para os laureados (Guevara em Elfving et al., 2019: 135); a criação de colónias de artistas na Europa entre meados do século XIX até à Primeira Guerra Mundial (Kkoko e Elfving, 2019: 16; Lübbren, 2001), com Barbizon e Pont-Avant como as mais emblemáticas (Jacobs, 1985: 17-87); a estadia de van Gogh no sul de França de 1888 a 1890 como uma tentativa lograda de fundação de colónia de artistas (Jansen et al., 2009) que se transformou numa residência artística autogerida; ou, durante o século XX, estadias prolongadas em determinados locais, como o nascimento do Fauvismo em Collioure durante o verão de 1905 levado a cabo por Matisse e Derain (Matamoros et al., 2005), permitiram a intensificação e aprofundamento das investigações visuais de muitos artistas.

Enquadramento

Assumir o desenho como única área da minha ação artística desde 2015, com o caderno como centro do processo de trabalho, permitiu-me passar a transpor o ateliê para qualquer contexto. Desde essa data tenho desenvolvido trabalho regular em residências artísticas localizadas em meio rural ou nas suas proximidades, por me permitirem o acesso a ambientes contrastantes com o urbano onde habito. Nas instituições que me têm acolhido é-me dado acesso a um lugar para residir e um espaço de ateliê. Encaro as residências como períodos de profunda concentração em que o desenho é obrigatoriamente desenvolvido a partir da informação visual e material recolhida no lugar, e não como desenvolvimento do meu projeto artístico deslocado para um lugar.

Paisagem

Durante uma residência artística, que na minha experiência dura entre uma e quatro semanas, experiencio a paisagem através de caminhadas e visitas recorrentes a alguns locais. A paisagem é simultaneamente tema, território de deslocação física e fornecedora de matérias-primas que me permitem desenhar e fabricar instrumentos de desenho. Estas diferentes aproximações à paisagem permitem-me desenvolver uma relação profunda com o tema e ser a própria paisagem segundo o modelo oriental (Strassberg em Shih-t'ao, 1989: 41-42).

A verdadeira imersão na paisagem é apenas possível em isolamento, procurando a máxima concentração em relação ao que me rodeia, conselho que Thoreau advogou (2004: 216-217). O confronto do meu corpo com os elementos é uma experiência de total despojamento, incluindo as próprias roupas quando as condições atmosféricas o permitem.

O entendimento que tenho da paisagem não tem uma escala associada. Uma casca de lagostim (fig. 1), uma árvore caída ou uma curva de rio são parcelas de paisagem e em si mesmas paisagem, iguais na sua utilidade para o desenho. O desenho de um osso ou uma vista panorâmica ocupam folhas de dimensões idênticas, anulando qualquer hierarquia entre as partes constituintes da paisagem.

Para mim a paisagem ideal não tem presenças humanas e tem reduzidos ao mínimo os sinais da sua presença, apesar de esta ser na sua maioria uma construção humana a partir de elementos naturais (Nicholson, 2010: 208). Por esse motivo, a minha ambição enquanto trabalho na paisagem é a de não acrescentar mais do que pegadas que

desaparecerão pela ação do vento. A única contribuição pessoal que considero válida é a reinterpretação dessa realidade através do desenho.



1 - Lagostins, 2020, tinta da China sobre páginas de caderno, 21x30 cm

Caminhar

A caminhada serve primariamente como meditação, como esvaziamento mental através da pura concentração numa ação mecânica do corpo, embora o seu objetivo final seja a imersão na paisagem. Segundo Thoreau, a inevitabilidade do retorno a um ponto de partida é o problema concetual da caminhada, uma vez que metade dos nossos passos repete em sentido inverso os passos dados inicialmente (2012: 4). Isto não ocorre no caso de percursos circulares onde a caminhada é toda feita no mesmo sentido. De qualquer modo, existe sempre a possibilidade de renovação do olhar sobre a paisagem uma vez que a observamos a partir de enquadramentos distintos.

Rebecca Solnit propôs que repetir uma caminhada pode produzir a repetição de pensamentos (2002: 77). No entanto, a familiaridade de um percurso não corresponde

obrigatoriamente, segundo a minha experiência, à repetição de desenhos, mas sim à renovação do olhar e da atenção.

Desenhar

Em cada residência artística o desenho funciona sempre como a tentativa de resolução gráfica de uma excitação ou dúvida visual e como uma experiência que não impõe um modelo de trabalho predefinido. A estratégia que tenho desenvolvido é a de estar disponível para que a paisagem dite a direção da investigação, que se revele progressivamente como tema à medida que me vou familiarizando com um lugar e o compreendo nas suas possibilidades de tradução pelo desenho.

O trabalho começa com desenho de campo em cadernos por permitir um despojamento material que facilita a exploração do território. A importância dessa recolha reside na sua capacidade de ser reutilizada e desenvolvida posteriormente nos ateliês que me são disponibilizados (fig. 2 e 3). Os cadernos desempenham, deste modo, a função de livros de modelos disponíveis como recurso sempre que necessário. Este método de trabalho permite que o dispositivo de desenho seja simplificado durante as caminhadas. Nestas, vou munido de alguns cadernos de dimensões diferentes que me permitem testar os temas em escalas distintas. A variação de tamanhos permite também fazer uma avaliação imediata das possibilidades futuras de exploração de um tema. O caderno aberto permite ainda, ao utilizar duas páginas em simultâneo, duplicar a área de desenho e ter a oportunidade de ampliar a variação de escalas entre desenhos. O facto de utilizar a frente e o verso das folhas permite que ocorram decalques parciais entre os desenhos, resultando em sobreposições e contaminações involuntárias. Estes acontecimentos são bem-vindos uma vez que fornecem pistas válidas para o desenvolvimento posterior de outros desenhos.



2 - Paisagem, 2019, lápis de cor sobre páginas de caderno, 29x41,5 cm



3 - Paisagem, 2019, acrílico, aguada e marcador de tinta da China sobre pannel. 70x100 cm

No desenho durante caminhadas recorro sobretudo a lápis de cor ou marcadores de tinta da China. Ambos são de fácil transporte e viabilizam o desenho em qualquer lugar. Os lápis permitem uma abordagem linear que regista mais fielmente as linhas que identifico na

paisagem e a sua tradução gestual sobre o papel (fig. 4), mesmo que mais tarde, no ateliê, a delimitação de uma zona com linha de contorno possa afastar-se completamente dessa morfologia ao ser transformada numa mancha realizada com aguada. Os marcadores de tinta da China permitem uma relação mais direta com a técnica que mais utilizo em ateliê, uma vez que morfologicamente são idênticas (fig. 5). Estes permitem-me durante o trabalho de campo começar a antecipar de um modo mais claro o modo como o trabalho poderá ser desenvolvido. A alternância entre lápis e marcadores facilita também a desconstrução de hábitos de desenho, onde cada sessão de trabalho constitui um desafio simultâneo de domínio das ferramentas e do ato de tradução gráfico.

Outra estratégia consiste em estar num sítio durante um ou vários dias. Frequentar um lugar faz-me encontrar várias possibilidades de o desenhar porque o compreendo melhor como resultado dessa familiaridade. O desenho de campo desenvolvido durante umas horas num sítio fixo permite uma expansão das experiências através de desenhos



4 - Barragem, 2017, lápis de cor sobre papel, 21x60 cm

realizados com vários materiais e dimensões distintas, assim como a realização de desenhos mais demorados. Para além dos lápis e marcadores, a tinta da China pura ou diluída trabalhada com pincel chinês permite-me obter um desenho com variações de preto que tornam os desenhos mais atmosféricos. Nos desenhos a tinta da China com marcador de feltro, as linhas são uniformes na espessura e na intensidade do preto obtido. O pincel chinês permite trabalhar a variação da espessura da linha e o acesso



5 - Pego das Pias, 2020, aguada e marcador de tinta da China. 30x60 cm

orgânico à mancha (fig. 6). As aguadas de tinta da China, que comecei a utilizar no trabalho de campo apenas em 2020, permitiram a construção de um desenho por camadas, explorando transparências e opacidades que me fizeram entender a paisagem como massas e superfícies e não apenas como linhas dinâmicas com potencial de tradução gráfica.

Desenhar enquanto estou no meio da paisagem corresponde ao início de uma conversa visual que continuo ao fazer versões em diferentes escalas ao regressar ao ateliê. O facto de poder muito rapidamente fazer estas experiências, a partir do material visual e das amostras animais e vegetais recolhidas poucas horas antes, permite-me estar constantemente a questionar os resultados da residência. Também nestes desenhos surgem problematizações que são testadas nos dias seguintes nos cadernos, comprovando a reversibilidade do processo de trabalho. Nos ateliês, os cadernos servem como referência para desenhos realizados em folhas soltas de maior escala onde tento desenvolver questões surgidas durante o trabalho de campo ou testar a possibilidade de



6 - Barragem do Ciborro, 2020, tinta da China sobre páginas de caderno, 30x60 cm

transformação do desenho através de um material diferente. A maior dimensão permite aferir a importância da espessura das linhas na escala do desenho, assim como a quantidade necessária de marcas para garantir uma densidade gráfica eficaz.

O período das refeições permite desenvolver desenho a partir de temas mais prosaicos como uma toalha pousada nas costas de uma cadeira (fig. 7), uma garrafa de plástico amarrotada, um saco de papel ou uma casca de ostra. Estes exercícios, maioritariamente feitos em cadernos, permitem clarificar algumas questões de desenho que me estejam a preocupar em determinado momento e encontrar respostas ocorridas no trabalho de campo. Foi através destes desenhos que compreendi o que Shih-t'ao refere como pinceladas holísticas, na possibilidade de marcas gráficas idênticas poderem descrever texturas de diferentes temas (1989: 66). Este entendimento foi particularmente importante para o desenho das texturas visuais das paisagens e superfícies aquáticas.

Durante as caminhadas há momentos em que o olhar está a ser estimulado mas em que o processamento dessa realidade não passa necessariamente pelo desenho imediato. Essas memórias transformam-se em temas de desenho quando estou no ateliê e essas



7 - Toalha e três narizes, 2020, tinta da China sobre páginas de caderno, 29x41,5 cm



8 - Rochas e água, 2020, tinta da China e aguada sobre páginas de caderno, 30x60 cm

realidades experienciadas nessa tarde ou nos dias anteriores emergem como representações indiretas. Isto não é mais do que por em prática o conceito oriental de interiorização da paisagem (Swann, 1966: 10) para desenhar a partir da memória. A utilização deste repertório inconsciente tem-me permitido uma variação na abordagem do desenho de paisagem através da exploração rítmica de gestos que é útil para o desenho de observação. Esta liberdade concetual permite-me dilatar a minha gramática gráfica ao ensaiar gestos que não utilizo regularmente nos desenhos de observação.

Por muitos dos ambientes onde desenho serem aquáticos (barragens e margens de rios), o tema da água começou como um desafio periférico nas primeiras residências, revelando-se em 2020 como o tema que mais me preocupou na sua tradução gráfica. Se no início a superfície aquática era resolvida a partir do contorno do seu limite (ausência) (fig. 4), nos desenhos do último ano comecei a desenhar a sua textura como equivalente ao território que a rodeia (visibilidade) (fig. 8). Este interesse por entender os ritmos da textura da água levou-me inclusive a desenhar dentro de água, no entendimento literal da imersão na paisagem como meio de a entender melhor.

Este envolvimento com o tema da água levou-me a utilizar a água das barragens e rios para fazer as aguadas de tinta da China. O desenho sobre água permitiu-me um maior entendimento da substância líquida a partir do seu manuseamento como material de desenho, possibilitando à paisagem aquática ter um prolongamento físico nos cadernos.

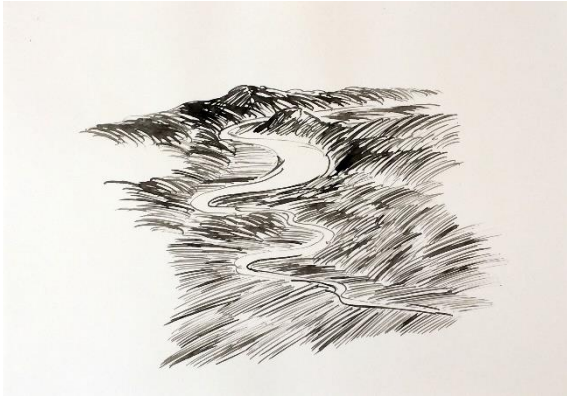
Circunstancialidades Materiais

Numa carta, datada de Abril de 1888, van Gogh relata ter fabricado canetas de cana na sua passagem por Arles (Jansen et al., 2009, vol. 4: 63). Ao encontrar canaviais pareceu-me interessante revisitar essa experiência e que a paisagem pudesse também ser desenho através da produção de ferramentas, atribuindo-lhe a função de desenhar e de se autorrepresentar. A qualidade da linha é interessante por acrescentar um atrito a que não estou habituado, assim como um ritmo mais lento por me obrigar a recarregar o bico com tinta mais vezes do que com o pincel chinês. O controlo da espessura da linha é também mais difícil de dominar e a ocorrência de borrões no início de cada linha introduz uma aleatoriedade que me interessa por me obrigar a lidar com o imponderável. A inflexibilidade das canas torna as linhas menos maleáveis e mais curtas.

Nas margens do rio Mira, encontrei algumas penas de ganso que sabia serem de boa qualidade para fazer canetas (Watrous, 1957: 46-47). Há algum tempo que tinha curiosidade sobre a sua capacidade expressiva face aos aparos metálicos que utilizo regularmente. Comprovei imediatamente a maior suavidade no contacto com o papel relativamente a qualquer outro instrumento de desenho que tenha utilizado, produzindo linhas fluidas e limpas. O facto de ser uma caneta com um peso muito reduzido e de transmitir uma sensação de fragilidade material transforma o gesto de mão num processo mais delicado do que o manuseamento de canetas de cana ou aparo. Essa modificação na manualidade transfere-se para o desenho através de linhas mais maleáveis, em que a linha deixa de ser uma imposição sobre o papel para passar a ser um afloramento delicado sobre a sua superfície (fig. 9).

Em fogueiras e locais queimados encontrei pedaços de carvão vegetal que utilizei para desenhar no ateliê. Este carvão é irregular nas suas características, resultando num desenho que inclui linhas com espessura e intensidade não totalmente controladas.

A experiência de encontrar e produzir instrumentos de desenho a partir da paisagem, aprofundou a minha relação com o rural e com a história das tecnologias do desenho. Esta relação material com a paisagem não é displicente, uma vez que desenho de modo diferente quando o faço com carvão, canetas de cana ou pena. O interesse nestes processos do desenho relaciona-se com a especificidade dos resultados e com a



9 - Rio Mira, 2019, tinta da China sobre papel, 42x59,4 cm

possibilidade de o desenho poder encontrar um modo de interrogar a paisagem a partir da sua própria materialidade.

Resultados

É importante ter em consideração que os resultados de uma residência artística não ocorrem obrigatoriamente durante o período de estadia. A ideia de *open endedness* sugerida por Maria HirviIjäs e Irmeli Kokko (Elfving et al., 2019: 95) é de extrema utilidade por valorizar maioritariamente a reflexão e procura em detrimento da pressão desnecessária de conclusões imediatas.

Cada residência coloca-me face a uma nova realidade que é obrigatoriamente distinta das experiências anteriores. Como consequência, o meu desenho reflete sempre as particularidades de uma certa região registadas num determinado momento, embora me interesse sobretudo que o conjunto realizado em todas as residências revele uma ideia global de paisagem ou do que a paisagem possa ser através do desenho. O corpo de trabalho destes últimos anos reflete naturalmente alguma heterogeneidade mas sobretudo um fio condutor que confirma que a paisagem dita o desenho e não que este se impõe à paisagem.

A ideia do território rural como simultaneamente invadido e abandonado tomou uma progressiva importância concetual no desenho realizado nesse contexto. A agricultura extensiva que divide o território com cercas e impede a livre circulação, a construção informal dos abrigos de animais (fig. 10), o abandono rural visível nas casas abandonadas ou em ruínas, ou a desvalorização da paisagem por quem a habita através da acumulação de entulho são temas que surgiram como resultado da minha observação continuada.

A exploração do mesmo tema em várias versões com materiais diferentes e em diferentes escalas foi um resultado direto do trabalho em residências. Isto permite-me que os desenhos dos cadernos tenham um prolongamento físico nas versões aumentadas em



10 - Curral, 2019, grafite e aguada de tinta da China sobre papel, 42x59,4 cm

folha solta e que o trabalho de campo seja revisitado durante os meses após as residências e confrontado com o trabalho que estiver a desenvolver em determinado momento.

Se no início destas experiências o meu desenho era assente na identificação de linhas de força na paisagem executado com lápis de cor e posteriormente com

marcadores de tinta da China, este expandiu-se para um entendimento de massas e superfícies através da sobreposição e transparências com tinta da China trabalhada com pincel. Esta evolução é cumulativa, permite-me explorar a paisagem com progressiva adaptabilidade às circunstâncias. Enquanto um desenho a tinta da China seca posso estar a fazer um outro desenho com lápis de cor para testar uma ideia ocorrida no desenho anterior.

A investigação sobre a representação da água tem sido continuada em Lisboa a partir da observação de lagos em contexto urbano. Para além das texturas superficiais, os reflexos e sombras têm sido fenómenos que me têm desafiado nos últimos meses de trabalho. O que me tem interessado particularmente é a exploração, a partir de uma superfície em constante mutação, do desenho como um repositório de ritmos a partir das marcas deixadas pelo pincel.

Referências Bibliográficas

Elfving, T., Kokko, I. e Gielen, P. (eds.), 2019. *Contemporary Artist Residencies, Reclaiming Time and Space*. Amsterdam: Valiz.

Jacobs, M., 1985. *The Good and Simple Life: Artist Colonies in Europe and America*. London: Phaidon.

Jansen, L., Luijten, H. e Bakker, N. (eds.), 2009. *Vincent van Gogh, The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*. London: Thames and Hudson.

Lübbren, N., 2001. *Rural Artists' Colonies in Europe 1870-1910*. Manchester: Manchester University Press.

Matamoros, J., Szymusiak, D., Flam, J., Klein, J., Giraudon, C., Billard, A., Ayats, A. e Grammont, C., 2005. *Matisse-Derain: Collioure 1905, un Été Fauve*. Paris: Gallimard.

Nicholson, G., 2010. *The Lost Art of Walking*. Essex: Harbour.

Shih-t'ao e Strassberg, R. (intr.), 1779. *Enlightening Remarks on Painting* (reedição, 1989). Pasadena: Pacific Asia Museum.

Solnit, R., 2002. *Wanderlust: A History of Walking*. London: Verso.

Swann, P., 1966. *La Peinture Chinoise*. Paris: Gallimard.

Thoreau, H. D., 1854. *Walden and Other Writings* (reedição, 2004). New York: Bantam Dell.

Thoreau, H. D., 1862. *Walking* (reedição, 2012). Rockville: Arc Manor.

Lee, S., Prix de Rome, 1996 em Turner, J. (ed.). *The Dictionary of Art*, volume 25, pp. 637-638. New York: Grove.

Watrous,, J., 1957. *The Craft of Old-Master Drawings*. Madison: University of Winsconsin Press.

REFLEXÕES SOBRE O CURRÍCULO DE DESENHO, DA REPRESENTAÇÃO À IDEAÇÃO

Leonardo Springer
Fátima Caiado
ISEC Lisboa, CIEBA-FBAUL

Resumo

O ensino de arte e do design, em especial desenhar/esboçar, implica capacitar os alunos a desenhar a partir da observação, seja de temas vivos ou a partir de representações, em última análise, expressando representações pessoais. Inerentemente, ao longo dos séculos, várias metodologias de ensino foram adotadas e testadas pela academia. Este artigo tem como objetivo analisar o desenho e o esboço contemporâneo, da observação até as metodologias de representação. É o ato espontâneo de esboçar que fomenta o impulso criativo tão procurado por designers e artistas, que a academia exerce e dá palestras em escolas de arte e design de última geração.

Palavras-chave: observação, desenhar, esquiçar, tutoria, metodologias

Abstract

Tutoring art & design, especially drawing/sketching, implies empowering students to draw from observation, may it be from live subjects or representations, ultimately expressing personal depictions. Underlying that, over the centuries, several teaching methodologies have been adopted and tested by academia. This paper aims to analyse contemporary drawing & sketching from observation to representation methodologies. It is the spontaneous act of sketching that allows the creative impulse so sought after by designers and artists alike, that academia pursues and lectures in state of the art & design schools.

Keywords: observation, drawing, sketching, tutoring, methodologies

O Naturalismo como base

As referências académicas do século XVII até ao século XIX fazem sentido nas escolas de arte contemporânea e de design, nomeadamente nas aulas de desenho (retrato, figura humana, paisagem, natureza morta, desenho histórico e/ou arqueológico). A questão reside em como um professor alcança o progresso do aluno, tanto para aqueles que possuem ou não experiência. Essencialmente, os professores encaminham os alunos para

se tornarem artistas, ilustradores, designers, artistas conceituais, entre outros.

O que foi concebido como uma sequência de aprendizagem de desenho (desenho a partir de desenhos e modelos, e desenho anatômico), desde o século XVII até o final do século XIX, pode ser tido em consideração no que toca ao ensino de arte contemporânea e design, não como um processo de aprendizagem sequencial, mas antes adaptando todas as metodologias de desenho para alcançar a excelência no desenho. O ato de desenhar envolve observação e prática, desenvolvendo uma visão pessoal de uma dita “realidade”, alimentada e fomentada pela cultura visual, aprendida em inúmeros desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, designs, arquitetura, fotografia, e filmes, adquirindo percepções de diferentes artistas, culturas e períodos.

Metodologias de desenho como a desenvolvida por Betty Edwards em 1979, descrita em “Desenhando com o Lado Direito do Cérebro”, são importantes recursos de aprendizagem que demonstram o uso da percepção visual. Considerando artistas conceituais que trabalham para a indústria de videogames e do cinema, observamos que as práticas de aprendizagem e os temas se relacionam com o meio acadêmico da arte. Práticas como o estudo de personagem ou fichas de personagem, e o legado de filmes de animação analógicos, proporcionam a visualização e fornecem descrições das personagens (aspecto, roupas, acessórios, personalidade), permitindo diferentes pontos de vista e ângulos de perspectiva (desenvolvidos através da fotografia e da cinematografia).

Dominar ou adquirir novas técnicas, processos, ferramentas e ir em busca da destreza, requer repetição e prática constante. As estratégias de ensino e de aprendizagem que motivam alunos a desenhar diariamente, podem ser alcançadas através de pequenas tarefas que culminam com um projeto final. Esta metodologia de aprendizagem à base de pequenos projetos assimila um conjunto de tarefas que culminam com um trabalho final, permitindo deste modo um crescendo de resultados, capacitando os alunos. A prática de desenho de objetos naturais ou sintéticos, imóveis ou móveis, representativos ou simbólicos, contemporâneos ou históricos, é complexa em muitos níveis, e tem os seus próprios desafios de representação, que têm sido repetidamente expostos artisticamente no decorrer da humanidade.

Os processos de ensino de desenho

O atual plano de estudos de desenho e o seu ensino dependem dos elementos de aprendizagem fundamentais (ponto, linha, forma, sombra, perspectiva, padrão, textura, representação, criação, etc.). Este processo tem as suas fundações em formas geométricas básicas, bem como na experimentação com ferramentas diferentes. E testando diferentes superfícies, os alunos são encorajados a expressarem-se usando a coordenação cérebro-braço-pulso-mão.

As metodologias de incentivo são a base para um processo de aprendizagem construtivo. Não obstante, fazendo perguntas abertas como “e se?” e “porque não?”, podem levar os alunos a questionarem-se a si mesmos, tentando técnicas diferentes, assim melhorando o resultado global. Isto requer que o professor forneça *feedback* regular ao trabalho do aluno, oferecendo uma opinião assertiva do trabalho do aluno, desenvolvendo as habilidades de observação e de representação, melhorando o processo de desenho.

A finalidade passa a ser sobre como aplicar, e subsequentemente desenvolver tal perícia. Um professor deve criar um envolvimento com os alunos para que estes desenvolvam as suas habilidades e se tornem conscientes de si mesmos, não criando falsas expectativas nem baixando a fasquia. Exercícios básicos são sempre um bom ponto de partida para comprometer os alunos com a necessidade de uma rotina diária de desenho. Estes exercícios diários devem ser objetivos e fornecer os alicerces para desenhos e representações futuras mais complexas, desenvolvendo habilidades, imaginação, *storytelling*, entre outras. No entanto, estes exercícios académicos não devem sobrecarregar os demais trabalhos do aluno.

Em última instância, a apresentação dos desenhos aos colegas e amigos é profundamente encorajada, quer seja online ou num espaço físico, visto que fornece uma excelente oportunidade para a aquisição de crítica e *feedback* que podem estimular a melhoria.

Esboçar como uma ferramenta para alunos de design

O design é um processo que requer pensamento crítico, e a prática do esboço permite que este processo se torne mais fluido e tangível. Trata-se de comunicar através do desenho, transmitindo as informações necessárias para produzir um projeto. Isto requer a representação da forma, das especificações (cor, textura, materiais, fabrico, etc.), dos diagramas esquemáticos, e da estética que definem o design geral

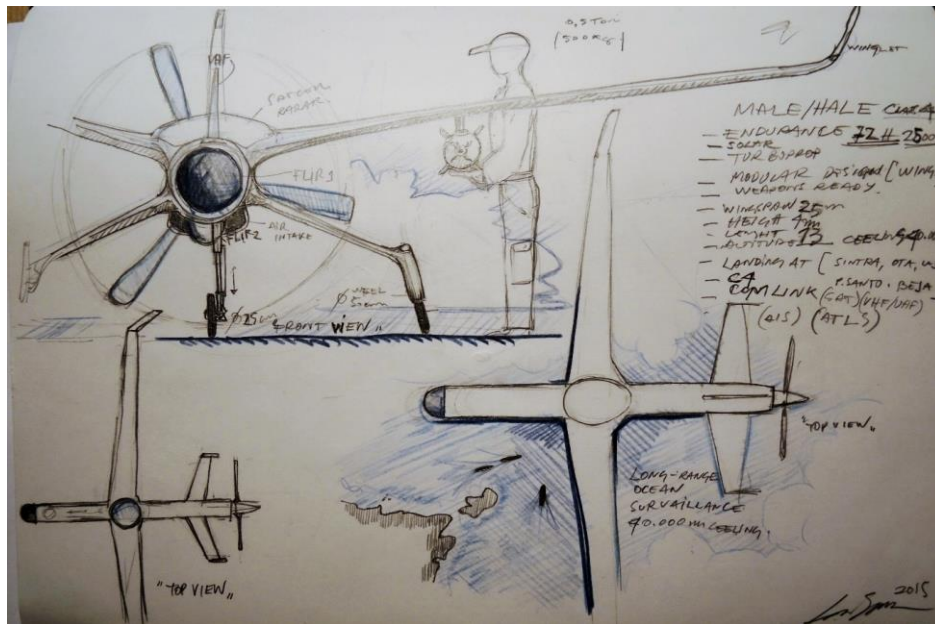
(produto/serviço/metodologia).

O esboço é um desenho rápido que define a forma e a estrutura, às vezes adicionando cor e sombra, atuando principalmente como um auxílio visual, um processo de raciocínio e como uma ferramenta de aprendizagem. Requer itens simples como um caderno de papel de 120 g/m², um lápis de ponta fina ou caneta de tinta, aguarelas, marcadores e, acima de tudo, motivação. Um esboço explica as ideias, de forma clara e abrangente, ajudando tanto no pensamento como no *brainstorming*, permitindo, portanto, o fluxo de ideias que definem um design tangível.

Diferentes técnicas de esboço podem ser desenvolvidas por alunos de design, embora o problema seja desenvolver uma metodologia que permita o processo de design, o fluxo de ideias e o pensamento crítico. Aprender a esboçar é fundamental para o processo de design, nomeadamente para as seguintes etapas principais:

1. Ideação - criação de múltiplas ideias, *brainstorming*
2. Conceito - esboçar, definir uma estrutura de design
3. Formas básicas - geometria básica, grelhas e forma
4. Perspetiva - arranjo, pontos de vista, projeções e detalhes
5. Especificações de design - cor, textura, materiais, processo de fabrico, etc.
6. Contexto - interação, uso, pessoas, escala

O desenvolvimento de habilidades de esboço bem como de desenho exigem uma prática constante de habilidades de observação e de representação. Isso requer um processo de aprendizagem gradual, superando a ansiedade do aluno, particularmente diante de um papel em branco no qual este deve transpor a sua ideia representando-a.



1. Esboço conceitual rápido representando dimensões e especificações - Leonardo Springer

Conclusões

O ensino de desenho para alunos de design resulta de observações posteriormente convertidas em representações e/ou ideias. Em oposição, as representações artísticas envolvem uma procura de significado que resulta numa expressão gráfica pessoal. O desenho no meio académico evoluiu bastante e hoje é uma prática menos formal. No entanto, ainda é a base de ensino para a maioria dos planos de estudo de arte e design nas escolas de arte em todo o mundo, aspirando talento e virtuosismo.

Desenhar e esboçar implica capacitar os alunos a desenhar a partir da observação, seja a partir de temas vivos ou representações, expressando, derradeiramente, uma representação pessoal. Por outro lado, esboçar permite a oportunidade de desenvolver mais o conceito de design, especialmente quando adotado como parte do processo, consequentemente expandindo o significado da metodologia de *design thinking* (pensar o design).

Quer o esboçar como o desenhar são formas de representação visual e de comunicar que tem sido formalizada de forma sistemática na academia. Estas doutrinas, codificadas em vários manuscritos produziram diversos conceitos, adotados e adaptados na maioria das escolas de arte e design como abordagem pedagógica. Habitualmente os alunos que se inscrevem em cursos de arte e design, habitualmente com treino prévio, pretendem desenvolver ainda mais as suas aptidões, observam que esboçar e desenhar requer prática

constante.

Além disso, a criatividade e a imaginação tornaram-se capacidades fundamentais para encontrar emprego no futuro. É o ato espontâneo de esboçar que leva ao impulso criativo e ao desenvolvimento cognitivo tão igualmente almejado por designers e artistas.

O maior desafio enfrentado hoje pelas escolas de arte e design é o de se adaptar às constantes mudanças. Entendendo que toda a metodologia de aprendizagem requer análise psicológica e a adequação ao público-alvo (alunos de arte e design), visando aprimorar ainda mais os métodos de ensino.

Referencias

A. Caiado, F.M.G. de O. (2002). *Estudio Comparativo de la Enseñanza Superior de Pintura dentro de la Comunidad Europea: Francia, Reino Unido y España*. Tesis de Doctorado, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura y Restauración. Programa de Doctorado Plástica, Técnica y Concepto. Universidad Complutense de Madrid, España.

Edwards, Betty (2002). *Drawing on the Right Side of the Brain Workbook*. New York: Tarcher-Putnam. <https://www.drawright.com/> [set. 2020][//www.drawright.com/](https://www.drawright.com/)

Pipes, Alan (2007). *Drawing for Designers. Laurence*. London: King Publishing Ltd.

Rodulfo, M (1992). *El niño del dibujo: Estudio psicoanalítico del grafismo y sus funciones en la construcción temprana del cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.

Lopes de Souza, A. (2011). *O desenho como instrumento diagnóstico: reflexões a partir da psicanálise*. São Paulo: Boletim de psicologia, vol.61 no.135. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432011000200007 [set. 2020][//pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432011000200007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0006-59432011000200007)

Steur, Roselien; Eissen, Koos (2011). *Sketching: The Basics - Illustrated Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd.

Springer, Leonardo (2012). *Design didactics conceptual drawing. The paradigm of sketching as a research tool in design education*. 2nd CIDAG - International conference in design and graphic arts.

O ESPIRITUAL NO DESENHO

A LEPRA E A PURIFICAÇÃO

Mário Linhares
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa, Portugal

Resumo

Como criar novas imagens a partir do conteúdo dos textos bíblicos? Neste artigo parte-se do famoso episódio narrado no evangelho de Mateus sobre o leproso que pede para ser purificado, extraindo o seu conteúdo e levando-o para o processo de criação artística. Compreender o contexto social da época sobre a lepra assim como o significado da sua impureza e respetivas consequências, conduziu a criação de desenhos que procuraram tocar o belo e o impuro, numa primeira fase, assim como de registos em busca de uma estética do feio, num segundo momento.

Palavras-chave: Desenho, Lepra, Teologia

Abstract

How to create new images based on the content of the biblical texts? In this article, the famous episode narrated in Mathew's Gospel about the leper who asks to be purified is the starting point to extract its content and bring it into the artistic process. Understanding the leper social context at that time, the meaning of its impurity and consequences have led the creation of drawings that sought to touch the beauty and the impure, as a first attempt, and a search to register an ugly aesthetic, in a second moment.

Keywords: Drawing, Leper, Theology

Porquê textos bíblicos?

“(…) não sabia se os poemas que estavam a ser ditos eram da própria cineasta ou se eram textos místicos iranianos.”

(Molder, 2015)

A dúvida de Maria Filomena Molder mostra como os textos situados entre o limiar da poesia e a vida concreta de todos os dias são os que mais interrogações nos colocam.

Os textos bíblicos são de inquestionável valor na cultura ocidental e ainda podem acrescentar valor ao processo de criação artística. Esta afirmação pode levantar dúvidas,

já que existe produção de arte com referências bíblicas desde o séc. II,¹ mas toca o cerne desta investigação: a arte que tem por base os textos bíblicos evidencia ser demasiado literalista, ou seja, salvo raras exceções,² a narrativa conduz à produção de uma imagem ilustrativa do que está escrito. Ora, se considerarmos o conteúdo do texto como o de um poema ou texto místico, encontramos possibilidades catalisadoras para o processo de trabalho artístico. Neste sentido, assume-se que ficar na epiderme do texto bíblico é, hoje, um lugar que conduz à produção de imagens presas à história de determinados movimentos artísticos que, talvez sem saberem, acabaram por cunhar o modo de fazer e construir uma obra com essas referências textuais.

Como interpretar um texto bíblico?

Não sendo possível resumir, neste artigo, os vários avanços e recuos sobre a interpretação dos textos bíblicos ao longo dos últimos dois milénios, destaca-se apenas a importância das investigações arqueológicas do séc. XIX e, sobretudo, a liberdade para questionar os textos após o Concílio Vaticano II. Nessa altura, já os artistas estavam focados noutras temáticas, pelo que enquanto a exegese bíblica alavancou para novas descobertas, o trabalho artístico sobre essa temática continuou estagnado.

Para interpretar corretamente um texto bíblico, a metodologia é muito semelhante à da literatura clássica, pois o sentido do texto depende das palavras escritas nele “e uma palavra, no seu valor lexical, pode ter vários significados. Quando, porém, é usada num contexto concreto, passa a ter um só: o que lhe dá o autor ao exprimir-se numa determinada forma literária.” (Vaz, 2017, p. 313). Destacam-se, então, os pontos considerados centrais na análise de um texto bíblico:

- Situar o texto no seu contexto: enquadrar o autor na história do seu tempo.
- Identificar o género literário: epopeia; poesia; profecia; cartas, etc., para compreender o seu conteúdo;
- Questionar o texto: colocar as questões certas de acordo com o contexto do seu autor e o género literário escolhido.

¹ Referência aos frescos de Dura Europos, na atual Síria oriental.

² Como por exemplo as obras de Caravaggio na capela Contarelli (igreja S. Luís dos Franceses, Roma), ou na Basílica Santa Maria del Popolo, também em Roma.

A lepra e a purificação

Aconteceu então que, quando Jesus acabou de dizer estas palavras, as multidões estavam perplexas com o seu ensinamento, pois ensinava-os como quem tem autoridade e não como os seus doutores da Lei.

(Mt 7, 28-29)

Quando Ele desceu do monte, seguiram-no numerosas multidões. E eis que um leproso, aproximando-se, ajoelhou-se diante dele, dizendo: «Senhor, se quiseres, podes purificar-me.» Estendendo a mão, Ele tocou-lhe, dizendo: «Quero, fica purificado!». E imediatamente ficou purificado da sua lepra.

(Mt 8, 1-3)

Não saber orientar-se numa cidade não quer dizer muito. Mas extraviar-se nela, como se extravia numa floresta, é algo que se deve aprender completamente. Porque os nomes das ruas devem soar ao ouvido do errabundo como o ranger de ramos secos, e as vielas internas devem refletir-se para ele tão nitidamente como os passos de montanha.

(Walter Benjamin, *as cited in Careri, 2018, p. 70*)

A escolha pelas duas citações do evangelho de Mateus pretendem destacar a importância da montanha. Na verdade, este evangelho dedica três capítulos à presença de Jesus no alto do monte, o que é assinalável para se perceber a importância dada ao tema.³ É lá que acontecem os seus discursos. Há a intenção de colocar estes novos ensinamentos no mesmo contexto em que Moisés recebeu os dez mandamentos (monte Sinai), pois Mateus é judeu, escreve com mente judaica e os destinatários do seu texto são os judeus, pelo que a montanha tem aqui um simbolismo importante. Começa no capítulo quinto e, no final do sétimo, já concluindo, mostra como as pessoas estavam admiradas com a autoridade do mestre. Os ‘doutores da Lei’,⁴ perante um acontecimento específico na vida das pessoas, tentavam encontrar uma explicação nos textos do Antigo Testamento que o esclarecesse.⁵ A perplexidade das multidões perante o discurso de Jesus é porque ele que não depende da Lei, fala com uma autoridade que não vem apenas da palavra escrita: “em

³ Capítulos 5, 6 e 7

⁴ Por Lei, no contexto judaico, deve entender-se os primeiros cinco livros do Antigo Testamento, conjunto chamado de Pentateuco.

⁵ Método exegético chamado de Midrásh, utilizado ainda hoje pelos judeus.

todas estas antíteses e propostas de contraste com o «normal religioso dos judeus», o que está em causa é a tal liberdade com que Jesus trata todos os problemas.” (Neves, 2018, p. 109). Mateus, logo no início do capítulo oitavo, apresenta Jesus a descer do monte e as suas ações concretas iniciam-se. Descer significa então passar das palavras à ação, sendo esta narrada de modo a mostrar como os seus atos causam a mesma perplexidade das palavras: o leproso fica curado.

Sendo o tema da lepra especialmente importante neste artigo, enquadra-se um pouco mais o seu tempo histórico. Para um judeu, a lepra era vista como um mal consequente de algo que os antepassados do leproso pudessem ter feito, como um castigo divino que tornava a pessoa impura e, por isso mesmo, marginalizada, já que não se conseguia curar. A grande questão não era tanto externa ou da doença em si, mas antes o erro cometido por ação do próprio ou de gerações anteriores. Esta situação condenava duplamente o leproso pois, além de não haver cura para a doença, ficava também impedido de se relacionar espiritualmente com Deus (só os judeus puros de coração poderiam manter-se fieis) e fisicamente com as pessoas (a limpeza exterior era sinónimo de limpeza interior). O mesmo se pode confirmar perante a pergunta sobre um cego de nascença: “Rabi, quem foi que pecou para este homem ter nascido cego? Ele, ou os seus pais?” (Jo 9, 2b). Entende-se, também por isso, o grande cuidado pelos rituais de limpeza judaicos (lavar as mãos, os pés, não comer carne de porco, etc.), assim como algumas narrativas bíblicas que relacionam a limpeza exterior e interior: “O que tem as mãos limpas e um coração puro” (Salmo 24, 4).

É neste contexto que esta passagem do evangelho de Mateus deve ser lida. O leproso sabe que não pode ser curado da sua doença externa, e o seu pedido perante o mestre de que já ouvira falar é de outra ordem, quer recuperar a possibilidade de se relacionar com o divino. A purificação que solicita é, portanto, dirigida a um homem que lida com os assuntos judaicos e não a um médico. Mateus não escreve para a mente do século XXI, mas para os seus contemporâneos.⁶ A importância deste texto não está relacionada com uma cura, mas com o toque da mão de Jesus no leproso: “Estendendo a mão, Ele tocou-lhe.” (Mateus 8, 3a). No século I e também em anteriores, existiam muitos personagens milagreiros, mágicos ou videntes,⁷ mas nenhum deles ousaria tornar-se impuro através do toque, eram antes pessoas que viviam dessa profissão e não colocariam

⁶ Também Mateus tinha sido marginalizado pelos judeus, dada a sua profissão de cobrador de impostos ao serviço do império romano.

⁷ É o chamado fenómeno mântico.

em risco a sua vida social e religiosa pelas suas palavras. A grande revolução que este excerto apresenta não está em escrever que o leproso ficou curado, mas em mostrar um mestre a tocar numa pessoa impura, doente, marginalizada. Deste ponto de vista, esta parece ser uma perplexidade possível de compreender para uma pessoa da era moderna.

Como desenhar para purificar?

Partindo deste contexto bíblico, apresenta-se uma primeira tentativa de resposta prática em exercício de desenho. O contexto é Brescia, Itália, junto das montanhas do lago de Garda. Interessavam as ações concretas, o tocar a realidade, procurar concretizar a autoridade que vinha da montanha. Usando a metáfora “que lepra teima em cobrir o horizonte que se via do alto?”, a proposta era deambular pelas ruas da cidade à procura de sinais⁸ do que pode ser a lepra que espera o milagre. Procurava-se, então, fazer dois desenhos:

1. No papel, desenhar a metáfora da perplexidade que se quer colocar em prática;
2. No vegetal, desenhar a metáfora da lepra que impede que se alcancem as decisões importantes da vida, os temas que se desejam ardentemente.

O percurso devia ser livre, deambulatório, por vielas estranhas ou avenidas famosas, tabernas ou museus, seguindo as indicações do texto de Walter Benjamim.

Brescia, não sendo uma cidade de primeira linha no turismo italiano, tem quase tudo o que as outras têm e, de modo ainda mais especial, as vivências dos locais em mercados a céu aberto, praças centrais, cafés, parques, museus.

⁸ Sinais é a tradução correta do original em grego utilizado para o que commumente ficou conhecido por milagres.

Desenho exploratório #1

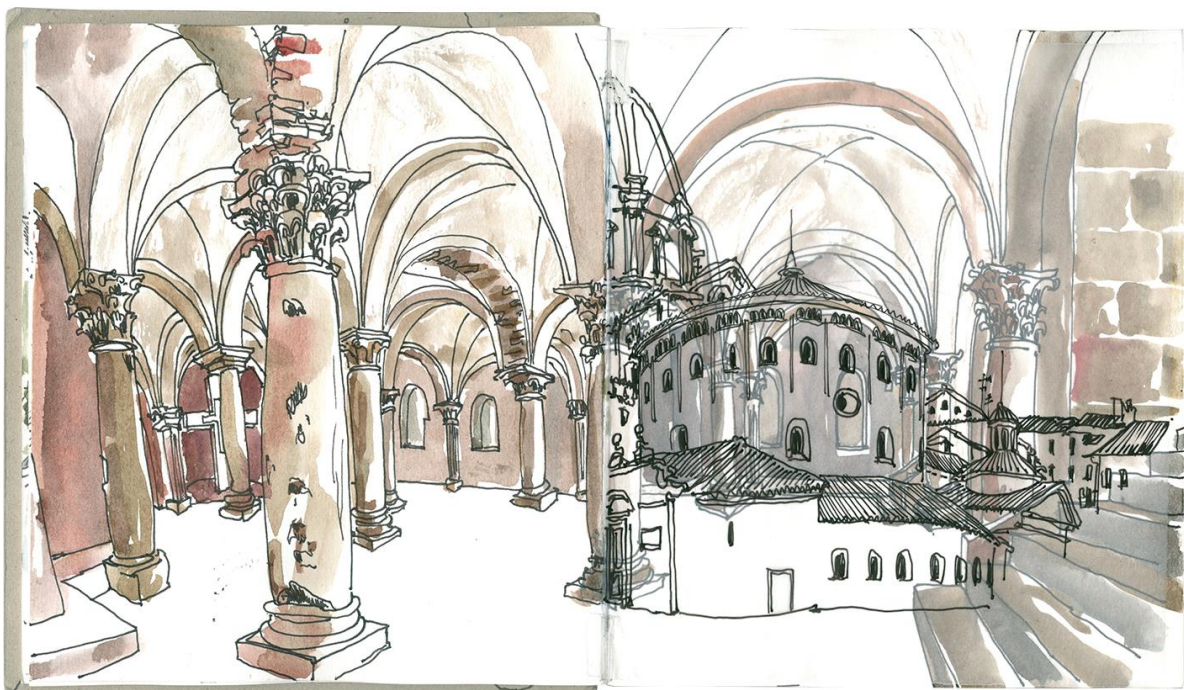


Fig. 1 Mário Linhares, *Os pilares e a lepra (frente)*, 2019 (caneta de aparo e aguarela s/ caderno)
Brescia, Itália. Fonte: coleção do autor⁹



Fig. 2 Mário Linhares, *Os pilares e a lepra (verso)*, 2019 (caneta de aparo e aguarela s/ caderno)
Brescia, Itália. Fonte: coleção do autor

⁹ Vídeo disponível em <https://www.instagram.com/p/BwBsns8gSVn/>

“A descida

Os milagres são tão difíceis de entender, sobretudo se a nossa mente não estiver aberta a ideias novas ou a outros entendimentos sobre o que eles podem ser. Ao entrar na antiga catedral de Brescia, a descida à cripta foi o que mais me chamou e apelou. Aquelas colunas soavam-me às fundações da humanidade, o encontro com a essência. Porque será que a subida à montanha e a descida às fundações, ou melhor, a busca pela interioridade, estão tão próximas? Aquele espaço apertado e espaçoso ao mesmo tempo, reconfortava.

Desenhei diretamente na folha simplesmente porque era o que fazia sentido e não por ser o planejado. Mais tarde logo veria o que desenhar no papel vegetal. Saí porque o segurança queria fechar a catedral. Andei e andei, procurei um lugar para almoçar e procurei depois o tema do vegetal, o tema da lepra, o que cobre o milagre, o que me impede de o ver. Acabei por voltar ao mesmo local. A vista de fora era mesmo bonita. ‘Aqui está a lepra’, a beleza exterior, a que oculta involuntariamente o interior. Ando com o vegetal para trás e para a frente e é exatamente ali que ele faz sentido. Mesmo quando não cobre nenhuma parte do desenho, continua lá, sempre lá.”

(Mário Linhares, Brescia, 6 de abril de 2019)

Desenho exploratório #2



Fig. 3 Mário Linhares, *A arqueologia e a lepra (frente)*, 2019 (caneta de aparo e aguarela s/ caderno) Brescia, Itália. Fonte: coleção do autor¹⁰

¹⁰ Vídeo disponível em <https://www.instagram.com/p/BwbbcudAMnO/>

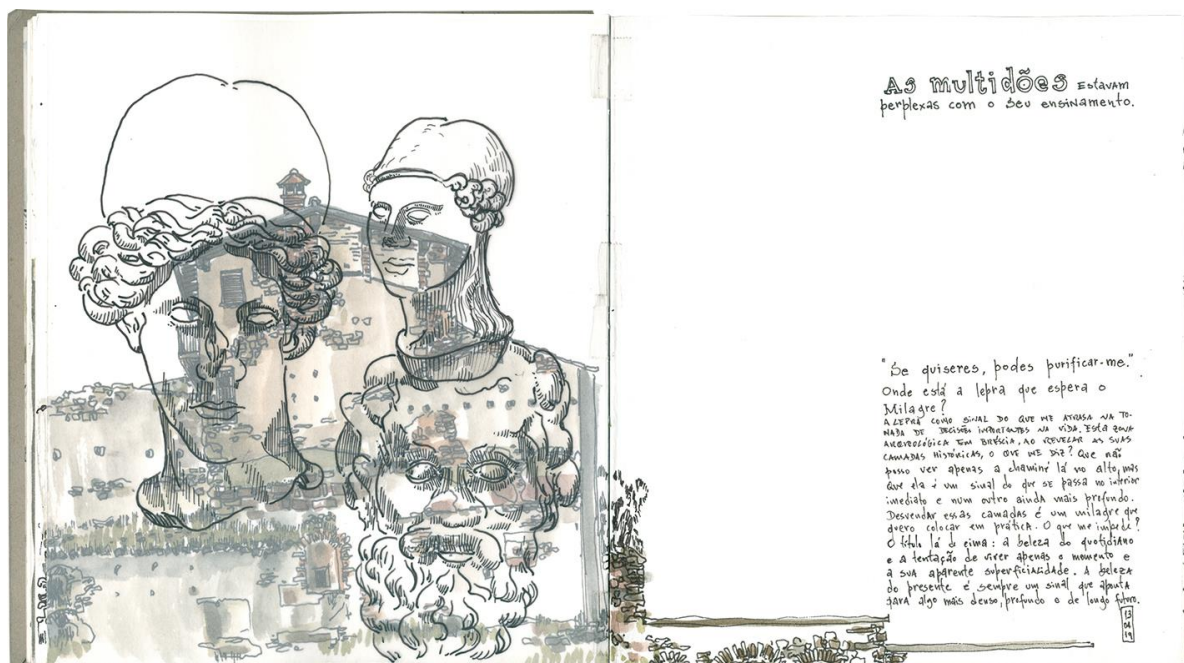


Fig. 4 Mário Linhares, *A arqueologia e a lepra (verso)*, 2019 (caneta de aparo e aguarela s/ caderno) Brescia, Itália. Fonte: coleção do autor

“Onde está a lepra que espera o milagre? A lepra como sinal do que me atrasa na tomada de decisões importantes na vida. Esta zona arqueológica em Brescia, ao revelar as suas camadas históricas, o que me diz? Que não posso ver apenas a chaminé lá no alto, mas que ela é um sinal do que se passa no interior imediato e num outro ainda mais profundo. Desvendar essas camadas é um milagre que quero colocar em prática. O que me impede? O título lá de cima: a beleza do quotidiano e a tentação de viver apenas o momento e a sua aparente superficialidade. A beleza do presente é sempre um sinal que aponta para algo mais denso, profundo e de longo futuro.

(Mário Linhares, Brescia, 13 de abril de 2019)

A utilização do papel vegetal foi especialmente eficaz. Preso à dobra da página do caderno, tornou possível o virar e revelar do desenho no papel. Ao mesmo tempo, tapava a outra página que, ainda assim, não ficava completamente coberta. Este jogo paradoxal de cobrir mas não ocultar, desvendar mas nunca totalmente, tornou-se uma metáfora possível para o sentido da cura do leproso descrita no evangelho de Mateus. Ainda que

identificada a cura desejada, a lepra exterior continua presente. Ainda que se toquem realmente os projetos sonhados, a noção do que os pode afastar é, realmente, uma das melhores formas de os continuarmos a tocar.

O toque na lepra

Não há falta do feio no mundo.
Se lhe fechássemos os olhos, haveria ainda mais.

(Forough Farrokhzad, 1962)

É necessário esclarecer as diferenças entre um cair em si que tem em vista deixar cair (...) e um cair em si que se descobre como um revelador de vínculos.

(Molder, 2016, p. 95)

Retomando a conferência de M.^a Filomena Molder, logo no início, o “cair em si que se descobre como um revelador de vínculos”, citado acima, revelou-se com precisa exatidão. Molder faz um parêntesis no seu discurso para referir o documentário *A casa é Negra*, da realizadora iraniana Forough Farrokhzad:

“(...) esse filme começa exatamente com estas palavras: ‘O mundo está cheio de mal e é preciso que se encontre algum travão que refreie esse mal.’ Este mal, no caso em questão, é a lepra e a casa negra é o lugar onde as pessoas, mulheres, homens, crianças, recém nascidos que têm lepra estão a ser tratados. E nós vemos momentos em que eles estão a ser tratados e vemos médicos e enfermeiros a cuidar deles e também os vemos a eles, todos muito diferentes uns dos outros, mas todos tocados uns mais profundamente que outros pelo horror tornado visível.”

(Molder, 2015)¹¹

O documentário realizado nos anos 60 do séc. XX tem a capacidade de ferir o espectador numa dança paradoxal que concilia a harmonia da poética visual com horror das figuras disformes:

“E o entendimento na maneira como eles agem em relação uns aos outros é de uma aceitação verdadeiramente surpreendente e que nos fere. Nós não estamos habituados a ver pessoas em estado

¹¹ Transcrição livre a partir da conferência. [Consult. a 17 de Janeiro de 2020] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JjDpPp7YcpU>

de sofrimento tão profundo que tenham uma aceitação tão grande dos outros.”

(Molder, 2015)

Forough Farrokhzad nasceu em Teerão, capital da Pérsia (atual Irão), em 1935. Estudou pintura, casou com 16 anos e mudou-se para o sul do seu país, num contexto mais rural, onde começou a escrever poesia. Teve um filho, o único, separou-se três anos mais tarde, o que lhe causou um cisma forte com a família e ficou proibida de ver o filho. Dedicou-se por inteiro à poesia e, em 1956, depois de recuperar de uma depressão, viaja pela Europa e regressa à Pérsia (agora já Irão), determinada a escrever e a ser livre. Colabora com um estúdio de cinema e, em 1962, faz um documentário, o único que realizou, sobre a Leprosaria de Tabriz como alegoria da própria sociedade iraniana, mostrando de modo magistral o equilíbrio entre poesia e imagem; verdade e beleza.¹² O seu envolvimento com as gravações e a edição foi de tal modo pessoal que narra pela sua própria voz, ficou a viver na colónia durante doze dias e, no final da sua estadia, adoptou uma das crianças.¹³

A relação entre uma estética da verdade que corre o risco de gerar repulsa pelas imagens fortes de corpos meio desfeitos, mas também empatia pelos enquadramentos escolhidos, sequência de planos, ritmo e tom da narrativa, parece ser o que nos prende e afasta, criando sentimentos opostos que não nos deixam decidir outra coisa que não seja continuar ligados à sequência narrativa de imagens (Fig. 5).

A conferência de M.^a Filomena Molder e a visualização do documentário transformaram a perceção das conclusões escritas nos dois primeiros desenhos exploratórios. A metáfora da lepra desenhada no papel vegetal seguiu, em Itália, um sentido de beleza presa ao imediato visível, algo que o documentário *A casa é Negra*, com a sua noção de equilíbrio harmonioso entre uma estética que atrai e a imagem que repulsa, geraram a necessidade de repetir o processo de desenho, indo mais fundo no seu sentido.

¹² Biografia adaptada a partir do artigo de Amir-Hussein Radjy, no *The New York Times*.

¹³ Cf. artigo de Robert Enright, no *Border Crossing Magazine*.



Fig. 5 Forough Farrokhzad , *The House is Black*, 1962 (20 min.)
Tabriz, Irão. Fonte: autor

Desenhos exploratórios #3

A seguinte sequência de desenhos é apenas representativa da resposta que ainda se está a procurar dar ao tema da lepra e da purificação. Utilizou-se tinta da china e pedras de gelo para desconstruir os desenhos num processo de decomposição lenta, tal como a lepra. Desenhos feitos em folhas de papel inteiras, mas que também se separam e fragmentam dando origem, depois, a desenhos feitos a grafite a partir de imagens do documentário. As figuras 6 a 10 são resultado de um processo em curso.

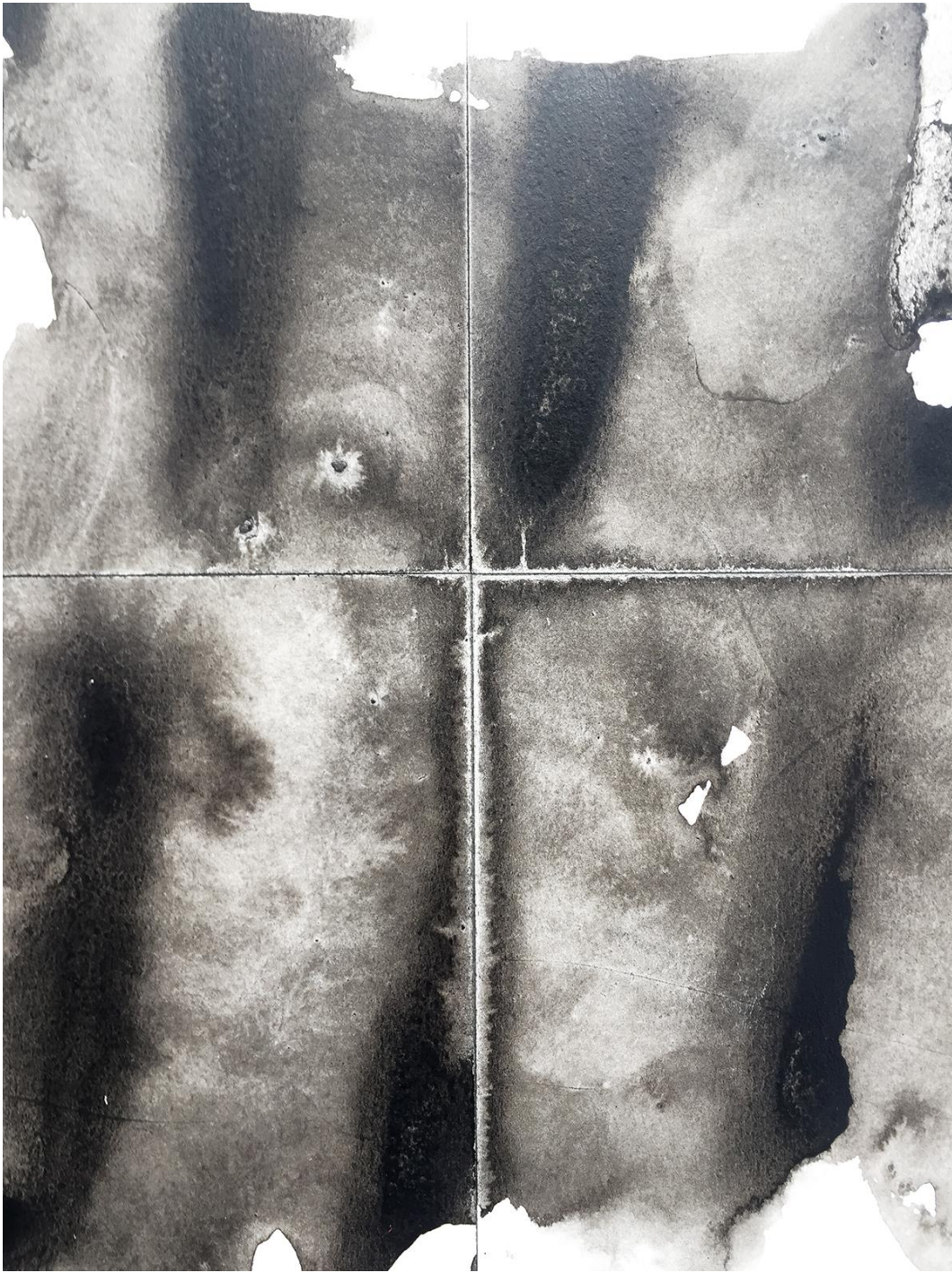


Fig. 6 Mário Linhares, *Tocar a lepra I*, 2020 (tinta da china e gelo s/ papel)
Sintra, Portugal. Fonte: coleção do autor



Fig. 7 Mário Linhares, *Tocar a lepra II*, 2020 (tinta da china e gelo s/ papel)
Sintra, Portugal. Fonte: coleção do autor



Fig. 8 Mário Linhares, *Tocar a lepra III*, 2020 (tinta da china e gelo s/ papel)
Sintra, Portugal. Fonte: coleção do autor



Fig. 9 Mário Linhares, *Tocar a lepra IV*, 2020 (tinta da china e gelo s/ papel)
Sintra, Portugal. Fonte: coleção do autor



Fig. 10 Mário Linhares, *Tocar a lepra V*, 2020 (tinta da china e gelo s/ papel)
Sintra, Portugal. Fonte: coleção do autor

Os passos em aberto

“«Compreendes, verdadeiramente, o que estás a ler?» Respondeu ele: «E como poderei compreender, se ninguém me orienta?»”

(Act 8, 30-31)

Os textos bíblicos foram para os artistas uma fonte inesgotável de trabalho, contudo, as orientações teológicas não dispunham das ferramentas de análise dos textos que hoje a teologia possui. Até 1965, os textos não eram susceptíveis de serem questionados. Só com o Concílio Vaticano II ficou preparado o caminho para um trabalho sério e rigoroso de mergulho nos textos com as mesmas ferramentas de análise que as ciências literárias: os métodos histórico-críticos. Por essa altura, na segunda metade do século XX, a Arte seguia já um caminho de independência tão grande que nem os esforços dos papas com os seus discursos¹⁴ conseguiram retomar verdadeiramente a relação.

Não existir a condição de se produzir obras para um espaço de culto específico parece ser a condição ideal para encarar os textos bíblicos como fonte séria, honesta e competente para o trabalho artístico. Só desse modo se podem gerar relações autênticas entre os saberes, tocando também as raízes históricas da cultura ocidental, inevitavelmente judaico-cristãs, como que “caindo em si, implicando a reposição de tudo o que subitamente foi abalado, de modo a devolver realidade ao que acabou de se tornar um sonho, isto é, implica a decisão de não deixar cair.” (Molder, 2016, p. 95).

¹⁴ Cf. bibliografia

3. Referências bibliográficas

Bento XVI, Papa (2009). *Discurso ao artistas*. Retirado de https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html

Careri, F. (2018). *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. São Paulo, Brasil: Gustavo Gili.

Eco, U. (2007). *História do Feio*. Miraflores, Portugal: Difel

Enright, R. (2009, Março). *Black House, Brilliant Film: Feroz Farrokhzad's "The House is Black"*. [Border Crossings Magazine]. Retirado de <https://bordercrossingsmag.com/article/black-house-brilliant-film-feroz-farrokhzad-the-house-is-black>

Farrokhzad, F., (Realizadora), Gulistan E. (Produtor). (1962). DVD. Irão: Society For Assisting Lepers, por Gulistan Film Co. Retirado de <https://vimeo.com/136522352>

Francisco, Papa (2018). *Discurso aos membros do movimento "Diaconia da Beleza"*. Retirado de https://www.snpcultura.org/papa_pede_artistas_para_criarem_oasis_beleza.html

João Paulo II, Papa (1999). *Carta aos artistas*. Retirado de http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html#_ftn22

Molder, M. F. (2016). *Rebuçados Venezianos*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água

Molder, M. F. (2015). *Teologia mínima: o conceito de limite*. Comunicação apresentada na conferência Lança o teu pão sobre as águas (sobre o Qohélet / Ecclesiastes), Culturgest, Lisboa. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=JjDpPp7YcpU>

Neves, J. C. (2018). *Evangelhos Sinópticos*. Lisboa, Portugal: Universidade Católica Editora

Paulo VI, Papa (1965). *Carta aos artistas*. Retirado de http://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html

Radjy, A. H. (2019, 30 de janeiro). *Overlooked No More: Feroz Farrokhzad, Iranian Poet Who Broke Barriers of Sex and Society*. [The New York Times]. Retirado de <https://www.nytimes.com/2019/01/30/obituaries/feroz-farrokhzad-overlooked.html>

Vaz, A. S. (2017). *Palavra Viva, Escritura Poderosa. A Bíblia e as suas linguagens*. Lisboa, Portugal: Universidade Católica Editora

LINHA FUNDA

Nuno Miguel de Sousa Vieira
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa, Portugal

Resumo

Linha Funda é o resultado de uma investigação artística que procura articular no mesmo plano de visibilidade acontecimentos distantes e divergentes, quer no espaço, quer no tempo. Neste sentido, a ação de observar uma estrela pode ser interrompida pela gravidade e espessura de uma linha funda que fere de morte esse corpo estelar.

Atlas Der Bonner Durchmusterung é um catálogo astrométrico das estrelas. Este atlas é o resultado de uma compilação realizada pelo observatório de Bona, na Alemanha, entre 1859 e 1903 e fornece as posições e as magnitudes aparentes de aproximadamente 325.000 estrelas.

Para além da sua publicação em papel, o resultado desta compilação foi também impresso em slides de vidro para lanterna mágica, para deste modo facilitar a sua apresentação não só à comunidade científica, mas também em contextos académicos. O slide, ao contrário da impressão em papel, permite a partilha e a exibição a um maior número de pessoas em simultâneo, sendo apropriado para situações de plenário ou de sala de aula.

Palavras-Chave: Ver / observar, espessura, linha funda

Abstract

Deep Line is the result of an artistic investigation that seeks to articulate distant and divergent events in the same visibility surface, both in space and in time. In this sense, the action of observing a star can be interrupted by the gravity and thickness of a deep line that injures this stellar body with death.

Atlas Der Bonner Durchmusterung is an astrometric catalogue of the stars. This atlas, the result of a survey that was carried out by the Bonn Observatory, in Germany, between 1859 and 1903, provides the positions and apparent magnitudes of roughly 325.000 stars.

Besides its paper edition, this document was also published as magic lantern glass slides, thus facilitating its presentation not only to the scientific community, but also in academic contexts. Slides, unlike a book, can be shared with a larger number of people simultaneously, which made them quite appropriate for such environments as an auditorium or a class room.

Keywords: See / observe, thickness, deep line

Linha Funda é um projeto artístico que se iniciou com a aquisição de uma dessas caixas de slides com 80 imagens (figura 1). Nem todos estes vidros resistiram à manipulação e à passagem do tempo do mesmo modo e alguns deles inscrevem o resultado desses acontecimentos no próprio objeto. Neles, as marcas do tempo, geralmente traduzidas em fraturas nos próprios vidros, permitem a construção de um diálogo especulativo entre a infinitude de uma visão em direção aos céus e a gravidade da inscrição do acontecimento no próprio suporte. Esta justaposição, num mesmo plano de visibilidade, consolida a possibilidade de agarrar um pedaço de céu e parti-lo, que é o resultado de um diálogo que foi sendo construído ao longo destes mais de 100 anos.



(figura 1): *Atlas Der Bonner Durchmusterung*, 2019

Caixa de madeira aberta contendo os 80 slides de vidro (1859 e 1903)

Caixa de madeira com 80 slides de vidro para lanterna mágica que documentam uma compilação do projeto científico realizada pelo observatório de Bona, na Alemanha, entre 1859 e 1903, madeira de faia e ferragens

99 x 29,5 x 30 cm

@ Nuno Moreira Inácio

Os objetos artísticos que foram desenvolvidos no âmbito deste projeto são um conjunto de 33 desenhos, com 163 x 123 x 4 cm, a grafite sobre papel, emoldurados com vidro / vidro museu / plexiglass (Figura 2). Os diferentes materiais que se oferecem entre

o desenho e o seu observador constroem diferentes possibilidades relacionais entre a obra e o observador.

Neste projeto o desenho surge, também como consequência do ato de ‘ver’. E, ao longo do seu desenvolvimento fui tomando consciência das diferentes implicações e possibilidades deste mesmo ato. Ver nunca é um acontecimento instantâneo. Ver é um ato arrastado e atrasado, quer no espaço, quer no tempo. Ver é um ato de ricochete. Ver é uma ação que, por princípio, ‘desfigura’.

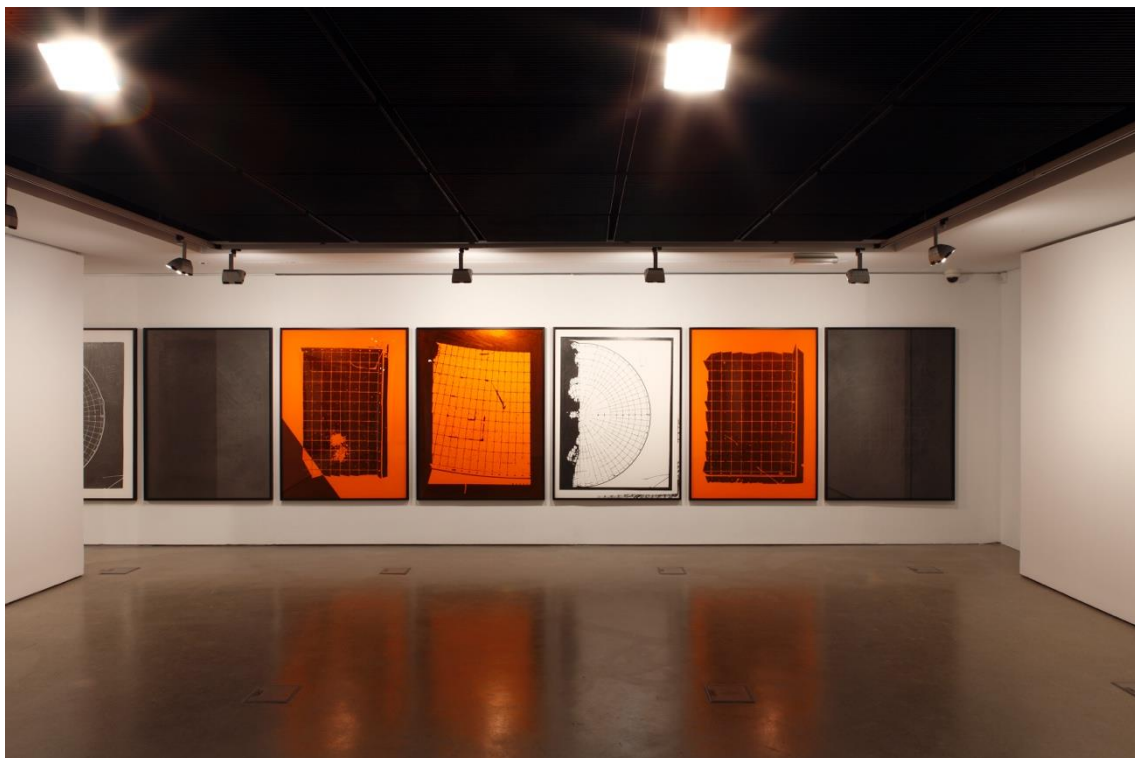


Figura 2:
Vista da exposição **Linha Funda** – Fundação Carmona e Costa, Lisboa Portugal, 2020
@ Nuno Moreira Inácio

Linha Funda – Para a construção de um acontecimento em direto

Não me lembro da primeira vez que olhei para o céu e muito provavelmente não me irei lembrar da última. Estarei, nesta altura, algures no intervalo entre ambas, procurando encontrar uma nova postura para inscrever uma outra tomada de vista. Esta nova relação que procuro estabelecer com o que se encontra por cima de mim; ao invés de dar continuidade ao ponto de vista com que tenho vindo a trabalhar, segundo o qual

procurei especulativamente uma posição extraterrestre para observar o nosso planeta, inverte agora as posições. Encontro-me com os pés bem assentes no nosso planeta e decidi olhar para cima, para tentar identificar e reconhecer o ponto de vista a partir do qual tinha realizado todas as outras observações (figura 3). Olhar para o céu é comprimir drasticamente a diversidade de habitantes do campo visual e, embora a relação figura-fundo se apresente excessivamente resolvida, não é, no entanto, suficiente para clarificar um entendimento que não se apresente como infinito. A este ‘fundo’ vazio, ou melhor, a esta observação sem fundo, é possível adicionar nuvens, estrelas que ocupam relacional e tendencialmente uma mesma posição e que só podemos ver e experienciar quando chega a noite. Podemos ainda observar o satélite natural da terra, a lua, e quem for mais entendido poderá identificar três galáxias. Esses elementos que habitam este lugar proporcionam-nos uma dialética entre a perenidade e a volatilidade, entre o finito que está nos pés e o infinito que se ocupa do olhar. Em suma, este rasgo do olhar problematiza a condição do observador perspético.

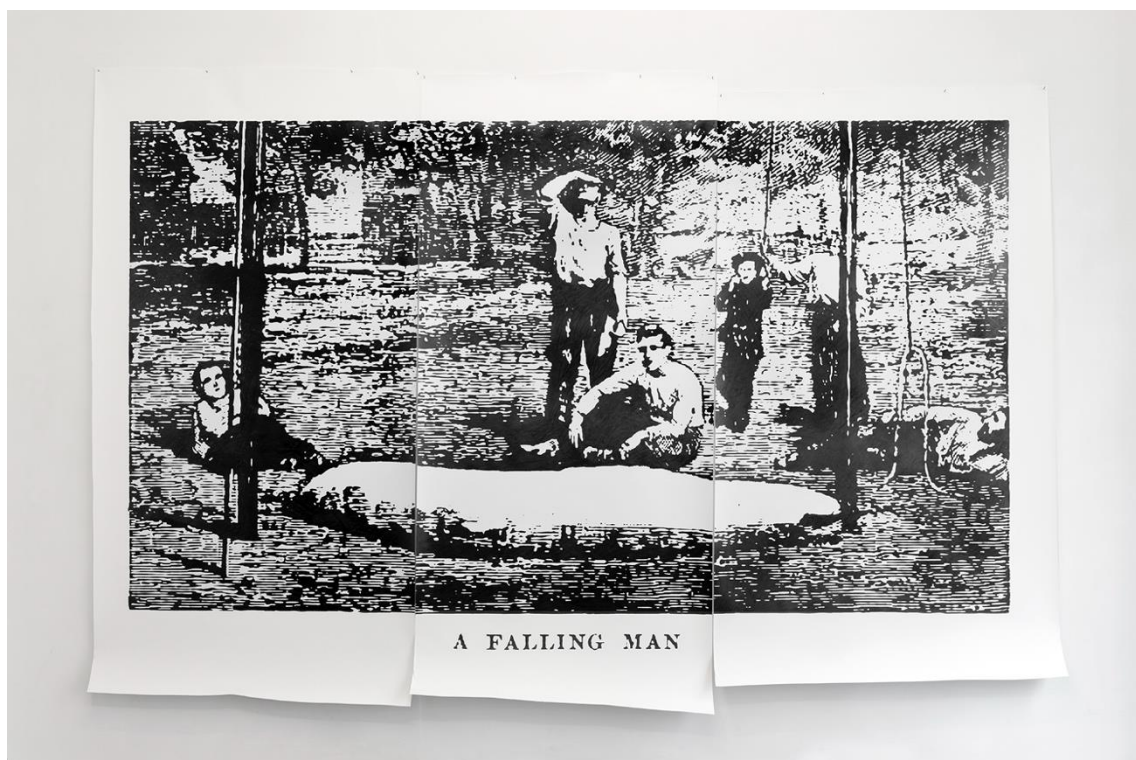


Figura 3:
A falling man, 2013
(vista da exposição *Vision oublier, l'attente*, Galeria Emmanuel Hervé, Paris, França, 2013)
Grafite sobre papel
192 x 294,5 cm
© Aurélien Mole

Este tipo de observação, a perspética, está intimamente relacionada com o nosso dispositivo ocular e foi emprestada à arte pelos artistas do Renascimento.

Desde esse momento a arte humanizou-se, primeiro pelo olhar, não o do outro, mas o do artista para, de seguida, se multiplicar e desmultiplicar numa parafernália de olhares, de tomadas de vista, de justaposições, de inclusões, de ambiguidades perceptivas, entre outros acontecimentos, todos eles procurando dar continuidade a um corpo humano que se justifica como assunto e matéria da arte.

A nossa condição, de captação com recurso ao sentido da visão – a perspética – em condições de observação real dificilmente poderá ser contrariada; no entanto, um movimento ocular em direção aos céus permite ao indivíduo que vê encontrar uma imagem que não está refém da perspectiva, uma vez que o modo como esta imagem é construída impossibilita a perceção da diminuição de tamanho na sua relação de distância face ao observador. Ou seja, esta imagem não se oferece como favorável para um entendimento e uma compreensão do afastamento e das grandezas dos elementos que a compõem. Uma observação do céu pode colocar tudo numa aparente mesma distância. A impossibilidade, que é inerente a esta tipologia de imagens, em medir distâncias segundo uma metodologia experiencial imposta pelo esquema de eixos axiais pode conduzir e contribuir para um ensaio especulativo e desmaterializado do olhar.

Esta experiência do olhar, efetivada em espaço aberto, obedecendo a um golpe que se desloca à nossa frente cerca de 90° no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio (considerando que o relógio é tendencialmente usado no pulso esquerdo), enuncia um esforço de voltar para trás, para um tempo anterior ao do acontecimento. Desse modo, o tempo da cura, já que a cura ambiciona precisamente a recuperação da condição que antecede a necessidade da sua existência, e estabiliza-se numa posição desviante em relação a um padrão normativo e confortável imposto pela nossa anatomia. Esta movimentação do olhar pode ser justificada por uma expectativa especulativa que acredito presente em todos os humanos e que confere a esse lugar, o céu, um espaço místico, mítico e simultaneamente sagrado, o qual acreditamos que é capaz de resolver algumas das nossas ‘gravidades’. Olhar para cima é ser confrontado com o que está simultaneamente aqui e infinitamente ali. Por outro lado, olhar para cima é ver em diferido, é ver o que já lá não está.

Tenho vindo a aperceber-me de que para o meu trabalho ‘ver’ é sempre extremamente importante. Interessa-me ir percebendo e entendendo as implicações do

ver, ou melhor, ir tomando consciência das deformações inerentes ao ato de ver. Como já anteriormente afirmei, ver é uma ação que, por princípio, ‘desfigura’. E se, por um lado, a nossa visão em perspectiva é prova cabal dessa circunstância, por outro, esse acontecimento é corroborado pela física quântica, que comprova que as partículas de um objeto são estimuladas pelas ondas que os movimentos oculares produzem.

Acredito que o fato de, no segundo ano em que dei aulas de Educação Visual, ter tido uma aluna invisual contribuiu para esta tomada de consciência. A Vânia, que foi minha aluna durante dois anos, obrigou-me a problematizar de um modo abrupto e intenso as questões da visão. Desde logo, como é que se leciona Educação Visual a um invisual? Como é que podes ensinar alguém a entender um sentido do qual não dispõe? Confesso que depois do pavor inicial foram dois anos de intensa e permanente aprendizagem. Foram dois anos de tentativa-erro que me ensinaram que o erro não é errático por si, é sobretudo errático quando não o consideramos nem o equacionamos como ferramenta para a aprendizagem. Nestes dois anos de trabalho com a Vânia, aprendi que podemos ter bons resultados errando todos os dias (figura 4).



Figura 3:
Cabeça e olhos, 1997
Desenho n.º 22 da Vânia
@ Nuno Sousa Vieira

Todos sabemos que ver é uma operação do sujeito. Todos sabemos que não vemos as mesmas coisas, nem hierarquizamos o espaço do visível do mesmo modo, no entanto, poucas vezes consciencializamos que é precisamente por isso que ver é um ato político. Ver pode ser uma arma e a tomada de consciência desta circunstância muda tudo, porque parte da diferença para nivelar. O ato de ver, entendido deste modo, é profundamente democrático porque coloca a diferença lado a lado. Ver é política pura. Ver é tomar decisões. Ver é fazer escolhas. Ver é encontrar uma posição no mundo. Ver é olhar o outro e dizer bom dia.

Regressando ao meu segundo ano de lecionação e às problemáticas recorrentes do sentido da visão, ou da ausência dele, uma das circunstâncias mais extraordinárias aconteceu quando problematizámos a opacidade e a transparência. A transparência é algo que permite ‘ver através de’ e a opacidade é algo que oculta e implica uma contração e um embate do exercício da visão. A opacidade diminui o campo da visão e remete para uma circunstância da invisibilidade, o que se posiciona por detrás desse corpo opaco. Quando me apercebi da dificuldade de fazer entender este acontecimento a um invisual e quando consciencializei que a opacidade pode ser entendida como uma espécie de cegueira parcelar, foi simultaneamente assustador, desafiante e fascinante. A princípio errei, e errei não por ter errado em absoluto, mas porque errei naquele que supostamente seria o objetivo mais importante naquele contexto de lecionação. Depois, com a ajuda da Vânia, pude perceber que tínhamos acertado, mas que o objetivo não se deveria centrar na construção de um espaço de representação que evocasse a tridimensão, mas sim na construção de um espaço de experiência tridimensional, que ajudasse a Vânia a criar uma metodologia de conhecimento e uma tática que lhe permitissem intensificar a sua relação e compreensão do e com o meio envolvente.

Esta consciencialização da complexidade do exercício da visão agudizou-se quando consegui desenvolver um conjunto de obras cujo desenho resultava da experiência do ver, que decorria de uma análise que procurava justapor aparelho ocular, cérebro, espaço e tempo, proporcionando obras que reclamavam a possibilidade de experienciar especulativamente a superação da opacidade. Tal como Einstein propôs para o espaço, também a visão é curva e estas superfícies curvas permitem-nos uma aparente superação da opacidade, não porque a opacidade se movimenta no sentido da transparência; não porque o que é ocultado se desloque para um território da visibilidade; mas porque o nosso complexo sistema ocular na sua relação com o espaço-tempo o permite - não ver através de, mas sim ver contornando-o. Este acontecimento, que

contorna e se redireciona em busca do alvo, intensifica o fenómeno da visão subjugado a um sujeito e é sempre orientado segundo um princípio estratégico e político.

Voltando ao título da exposição - *Linha funda*, que se apresenta como sendo uma marca sobre o papel capaz de o penetrar em todas as suas espessuras, é o resultado de um gesto vigoroso, largo, rápido, da dimensão do corpo que o executou (figura 5). Mas, contrariamente à expectativa, este gesto não é rude, nem indefinido, afirmando-se como sendo capaz de informar um recorte preciso, delicado e com um rigor apto a proporcionar a quem dominar os códigos; não apenas os do desenho, mas também, os da astronomia; a identificação e a posição de cada um dos elementos que constituem cada desenho.

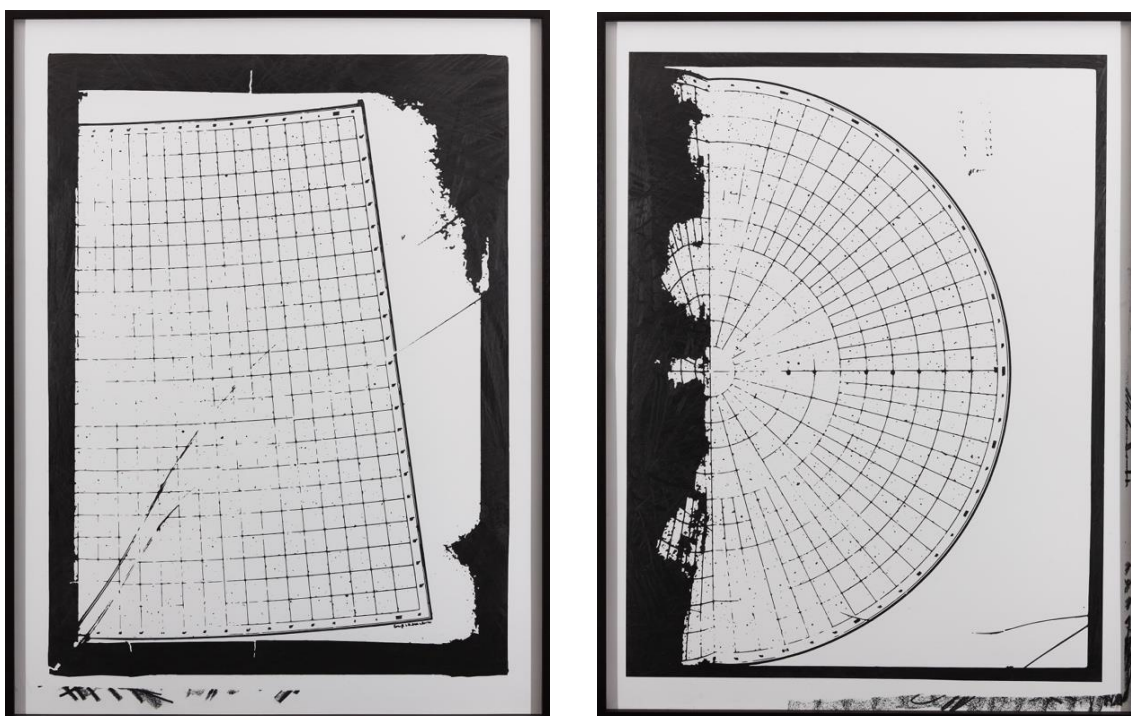


Figura 5:

Dia estrelado #5 (da série Linha funda - 03/09/2019), 2019

Grafite sobre papel, moldura de madeira lacada e vidro museu

163 x 123 x 4 cm

Dia estrelado #3 (da série Linha funda - 20/08/2019), 2019

Grafite sobre papel, moldura de madeira lacada e vidro museu

163 x 123 x 4 cm

@ Nuno Moreira Inácio

Neste projeto o desenho estrutura-se como uma ferramenta capaz de edificar uma possibilidade, ou seja, é o uso do desenho que a permite e torna viável. Porque, depois de o céu se ‘partir’ podemos agarrá-lo, tomá-lo posse e recuperá-lo para, posteriormente o poder recolocar, ‘corrigido’, no seu respetivo lugar. No caso de *Linha funda*, esse lugar é

em frente ao observador. Este pedaço de céu é matéria, é fisicalidade e é, num confronto corpo a corpo que ambos, o espetador e o céu, se fundem, para ser um só (figura 6).

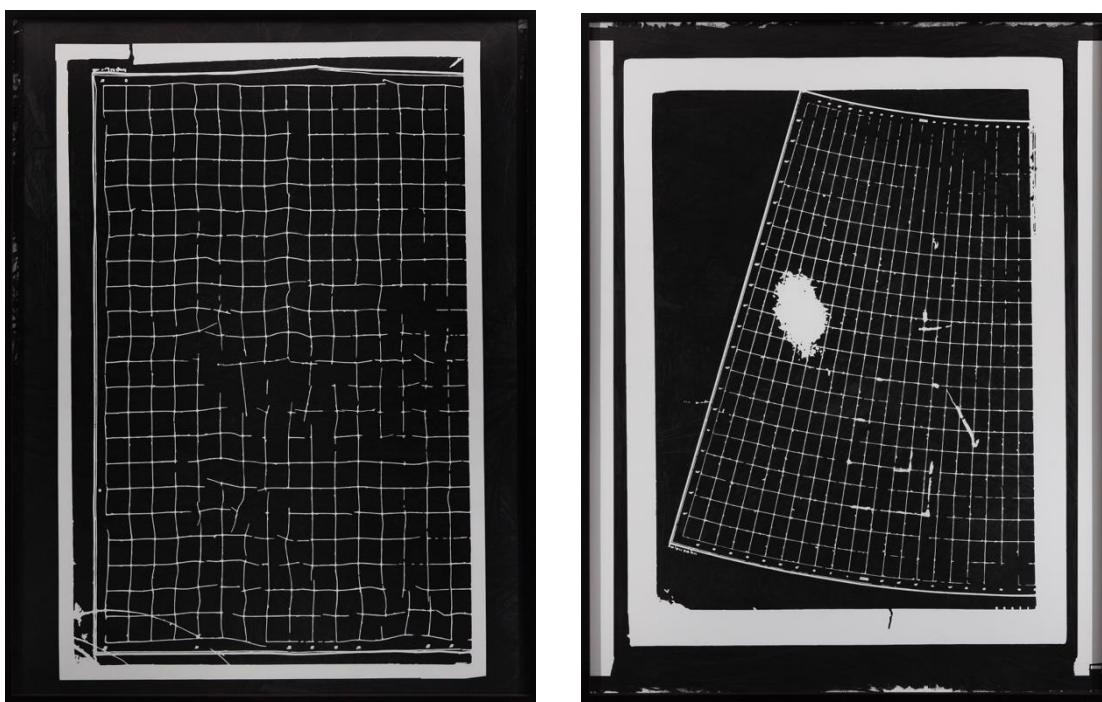


Figura 6:

Estudo para um céu noturno #2 (da série Linha funda - 25 a 26/08/2019), 2019

Grafite sobre papel, moldura de madeira lacada e vidro museu

163 x 123 x 4 cm

Estudo para um céu noturno #6 (da série Linha funda - 23 a 24/11/2019), 2019

Grafite sobre papel, moldura de madeira lacada e vidro museu

163 x 123 x 4 cm

@ Nuno Moreira Inácio

Olhar para cima é esperança, olhar para as estrelas é esperança e contemplação. É esperança, considerando que dos céus aguardamos a superação: foi olhando para os céus que os navegadores procuraram o sentido correto para chegarem a bom porto e hoje é olhando ‘para além dos céus’ que os cientistas procuram novos planetas, que possam responder às necessidades que a existência de vida reclama. É contemplação quando o tempo para, quando a intensidade da luz que cada uma delas emite possibilita sonhar, numa dialética entre a infinitude e a nossa própria condição. É contemplação quando percebemos que a distância a que estamos pode implicar vários anos-luz para ser percorrida e que necessitaríamos de uma vida ou de várias para nos deslocarmos daqui para ali. É contemplação e esperança quando vemos a estrela cadente, pedimos um desejo, juramos amor eterno e esboçamos o sorriso que denuncia que percebemos a felicidade de estarmos vivos (figura 7).

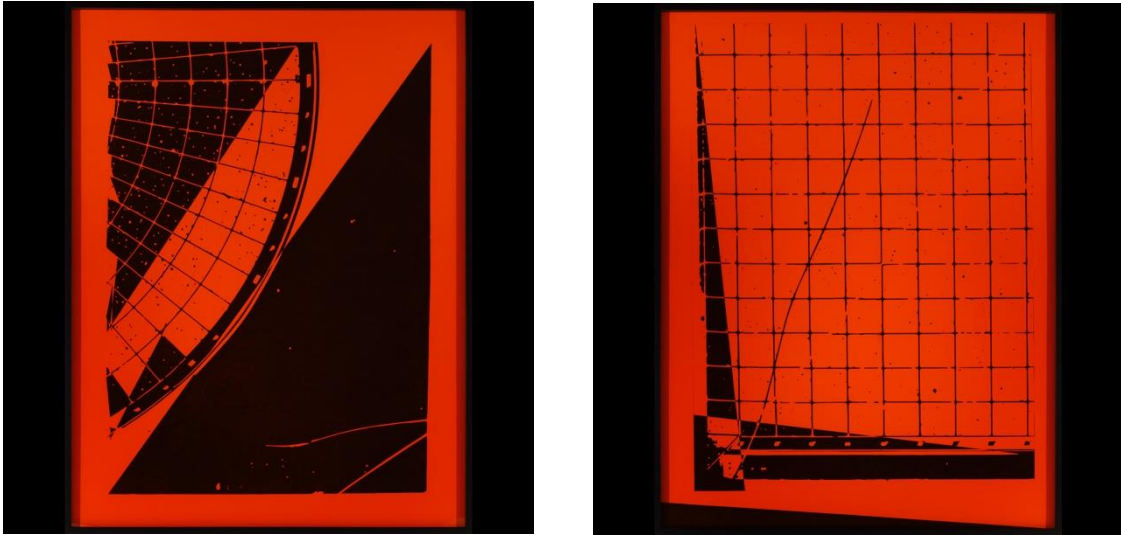


Figura 7:

Sol intenso #2 (da série Linha funda - 26/06/2019), 2019
 Grafite sobre papel, moldura de madeira lacada e plexiglass
 163 x 123 x 4 cm

Sol intenso #10 (da série Linha funda - 10/11/2019), 2019
 Grafite sobre papel, moldura de madeira lacada e plexiglass
 163 x 123 x 4 cm

@ Nuno Moreira Inácio

Referências Bibliográficas

.ARCHER, M. (2001). *Fora do estúdio*, in *Live in your head – Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75*. Lisboa: Museu do Chiado.

.ARDENNE, P. (2006). *Un arte contextual – Creación artística en médio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Múrcia: Cendeac

.BACHELARD, G. (2000). *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

.BARTHES, R. (2003). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

.BELTING, H. (2006). *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify.

.DEWEY, J. (2005). *Art as axperience*. New York: Penguin Group.

.DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *O que vemos, o que nos olha* (2ª edição). São Paulo: editora 34, coleção TRANS

.DUCHAMP, M.(1997). *O acto criativo*. [s.l.]: Água Forte.

.ECO, U. (1989). *Obra aberta*. Lisboa: DIFEL.

- .FOSTER, H. (2005). *O artista como etnógrafo. In Deslocalizar a Europa. Antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade* org. Manuela Ribeiro Sanches. Lisboa: Cotovia.
- .KWON, M. (2004). *One place after another, site-specific art and locational identity*. Massachusetts: The MIT Press.
- .MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- .MERLEAU-PONTY, M. (2000). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, Passagens.
- .O'DOHERTY, B. (2007). *Studio and cube – On the relationship between where art is made and where art is displayed* (3ª edição). New York: Columbia University
- .RANCIÈRE, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- .SILVANO, F. (2010). *Antrologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- .VELTHEM, L. H. V. (2003). *O belo é a fera / A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia e Assírio & Alvim.
- .VIEIRA, N. S. (2016). *O Ateliê – de um mundo para o Lugar. Sala de exposição (1971-2015)*. Lisboa: [s.n.]. Tese de Doutoramento

CARTAZES DE PROMOÇÃO COMERCIAL NO INÍCIO SÉC.XX EM PORTUGAL - COLECCÃO PARTICULAR

Pedro Miguel Domingos Jorge de Oliveira
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia
Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo

Este projecto de investigação de pós-doutoramento, assenta no estudo de um conjunto de 10 cartazes publicitários do ramo alimentar alusivo a duas companhias distintas. O primeiro conjunto de cartazes pertence à *Nova Companhia Nacional de Moagem* e o segundo da *empresa Eduardo Conceição Silva & Irmão (Fábrica de bolachas e biscoitos, Lisboa)*. Este estudo está inserido no âmbito da especialidade de Design de Comunicação e no Desenho, sendo importante o seu enquadramento na História da Arte. As datas dos cartazes são entre o final do séc. XIX (1890) e o início do séc. XX (até aos anos 20). O principal objectivo é enquadrar esta colecção de cartazes no tipo de comunicação gráfico, de desenho e publicidade neste período.

Palavras-Chave: Cartazes, Publicidade, Desenho

Abstract

This post-doctoral research project is based on a analysis of a set of 10 advertising posters in the food industry, for two different companies. The first set of posters belongs to the *Nova Companhia Nacional de Moagem* and the second to *Eduardo Conceição Silva & Irmão (cookies and biscuits factory, Lisbon)*. This study is part of the Graphic Design and Drawing areas, but also important the Art History. The dates of the posters are settled between the end of the 19th century (1890-1900) and the beginning of the 20th century (until the 1920s). The main objective is to frame this collection of posters and study the drawing, graphic design and advertising in this period.

Keywords: Posters, Adverstising, Drawing

Desenvolvimento (contexto histórico)

Uma das indústrias que mais se desenvolveu em Portugal no final do século XIX, foi a da moagem. Com uma crescente necessidade de abastecer os centros urbanos, surgiram na Europa novos processos de fabrico e eram abandonados os moinhos tradicionais, alimentados a energia hidráulica ou eólica. A introdução da máquina a vapor constitui um marco fundamental na modernização industrial europeia e em grande parte das industrias

nacionais e que inserido nos processos de fabrico da indústria alimentar permitiu uma maior autonomia e capacidade de armazenamento (Reis, 1987).

Toda a zona ribeirinha da cidade de Lisboa e da zona do Chiado tornou-se um importante centro industrial no final do século XIX, com diferentes tipos de produção, armazéns de comércio e retalho, ao qual a proximidade ao rio Tejo e em 1856, do recém-criado caminho de ferro Lisboa-Carregado com a Estação de Santa Apolónia, facilitava o transporte e mobilidade. Lisboa era assim o maior centro urbano com uma indústria diversificada na sua dimensão e produção estendida ao longo da zona Ribeirinha do Tejo, estando a maior concentração entre o Beato e Xabregas, com armazéns de vinho, fábricas de Tabaco, algodoiras e moagens, fundições e fábricas de têxteis, curtumes e faiança. Isso só foi possível devido ao alargamento do Porto de Lisboa e dos aterros que permitiram conquistar espaço junto ao Tejo em benefício dos interesses comerciais e marítimos desaparecendo praias, cais, docas, moinhos de maré. As principais mercadorias eram transportadas para Lisboa através do caminho de ferro e por barco (Folgado, 1999). Toda a cidade estava a mudar rapidamente, quer em demografia e planeamento urbano, em particular nas zonas nobres da cidade, onde eram edificados novos palacetes, no chiado, e ao longo da avenida da Liberdade, locais onde a electricidade surgiu pela primeira vez em 1878 no Chiado e em 1889 na avenida.

A modernização dos processos de armazenamento e conservação dos principais produtos de consumo que, entretanto, surgiram na Europa durante a segunda metade do século XIX, foram um reflexo de um crescente consumo de produtos alimentares, agrícolas, congelados e cereais. Os novos modos de embalagem contribuíram em parte nessa evolução já que era necessário um aumento da produção e do transporte de um variado conjunto de bens para as grandes cidades. As embalagens em metal foram uma introdução importante neste contexto, principalmente no que concerne aos produtos transformados (cereais, bolachas, biscoitos, farinhas).

É neste contexto de modernização e industrialização da sociedade portuguesa que o cartaz começa a assumir um papel preponderante de comunicação nas mais variadas áreas de consumo, com referência a espectáculos, cinema, touradas, turismo, produtos de beleza, medicamentos, produtos alimentares. A inovação do processo litográfico (inventado em 1798) permitiu ao longo do séc. XIX, a reprodução de milhares de cartazes num curto espaço de tempo (Batista & Samara, 2010).

A partir desta altura o cartaz incorpora o quotidiano da vida citadina, acompanhando a população nos eléctricos, nos comboios e nas ruas. A comunicação da mensagem

centrava-se em atacar a imprensa, o governo, um partido ou uma determinada causa. Os ideais republicanos foram crescendo na imprensa, onde Rafael Bordalo Pinheiro desenvolveu um vasto trabalho de caricatura política e influenciou um conjunto de artistas nacionais, Manuel Gustavo, Celso Hermínio, Francisco Valença e Manuel Monterroso. A relação do cartaz com a ilustração foi um importante veículo de uma nova linguagem artística e de valorização da sociedade moderna, onde artistas como Bernardo Soares, Jorge Barradas ou Almada Negreiros tiveram grande intervenção (Batista & Samara, 2010).

Na propaganda política dos ideais republicanos, alguns dos principais ícones como o busto da república e a bandeira nacional foram usados frequentemente na expressão visual em cartazes, jornais e em alguns dos cartazes apresentados.

Embora os cartazes reportem a duas companhias distintas, uma parte destes cartazes de publicidade a bolachas e biscoitos assumem uma dupla vertente comunicacional, particularmente incomum, estando implícito uma comunicação propagandista, de cariz ideológico e que nos remete para um período entre 1890 e 1920, de grande tensão e instabilidade em Portugal. Os cartazes retratam alguns desses episódios que anteciparam a queda da monarquia e a implementação da primeira república em que algumas das personalidades políticas mais importantes são facilmente identificadas. Embora ambas as duas companhias salientem uma forte mensagem de cariz político, transmitiam conotações ideológicas distintas. A *Nova Companhia Nacional de Moagem*, aproximava-se mais do regime monárquico com a exaltação de alguns momentos importantes da monarquia, enquanto os cartazes referentes à companhia *Eduardo Conceição Silva & Irmão* mostravam uma ligação ideológica claramente pró-republicana. Num contexto mais vasto, encontramos em outras empresas referentes à indústria dos cereais, este tipo de comunicação. Exemplo disso são os cartazes da *Fábrica Pampulha*, fundada em 1875 em Lisboa por *Eduardo Costa*, uma das maiores empresas de cereais deste período. A *Companhia Nacional de Moagem* (antecessora da Nova Companhia Nacional de Moagem que está nos cartazes), foi uma das mais importantes companhias de moagem neste período, sendo fundada na segunda metade do século XIX, na zona Oriental da Cidade de Lisboa. A sua actividade era centrada na moagem do trigo, descasque de arroz, massas alimentícias, bolachas e biscoitos. Um dos aspectos mais significativos na sua afirmação foi a utilização de energia a vapor na moagem do trigo, sendo das primeiras moagens em Portugal. Todas as grandes companhias, trabalhavam no sistema austro-húngaro, baseado nas mais modernas técnicas de produção, com a utilização de cilindros de aço.

Esta companhia teve grande importância no desenvolvimento industrial deste sector em Portugal, tendo sido a inauguração da nova fábrica em 20 de Junho de 1910, contado com a presença das mais altas figuras de estado, El-Rei D. Manuel e vários ministros.

A *Nova companhia Nacional de Moagem* (que consta na inscrição nos cartazes) foi fundada em 1907 e resultava da união entre a *Companhia Nacional de Moagem* e outras empresas de Lisboa e arredores; a *João Luiz de Sousa & Filhos* (fábrica de Vapor Aliança), de Xabregas, a *Companhia Portuguesa de Moagens* (ex Bellos & Formigaes), na Rua vinte e Quatro de Julho, a *José Pedro da Costa*, no Seixal, a *Cesario Castor Melleiro*, fábrica de massas em Lisboa e metade do Moinho Novo do Seixal, a *M. M. Homes Melleiro*, fábrica de massas em Belém (na Rua da Cadeia) a *Viúva de J.B. Chaves & Comp.^a* e muitas outras. Em 1918, a Nova Companhia Nacional de Moagem, reformulou os seus estatutos e atingia uma dimensão que entre as seis maiores unidades fabris de Lisboa, quatro pertenciam. Contava nesta altura já com centenas de empregados. Em 17 de Dezembro de 1919, constituiu-se a *Companhia Industrial de Portugal e Colónias, S.A.R.L* através da fusão da Nova Companhia Nacional de Moagem e da Companhia Nacional de Alimentação. Esta empresa com sede no jardim do tabaco era já a maior estrutura de moagem a nível nacional (Ferreira, 2005). Esta nova companhia foi o início de uma grande empresa, que viria a suceder mais tarde, a partir da segunda metade do séc. XX, com a criação da *NACIONAL* e que se afirmou como uma das maiores empresas portuguesas na indústria alimentar, mantendo-se na actualidade, na zona Oriental da cidade de Lisboa.

Nos cartazes encabeçados com o nome da *Nova Companhia Nacional de Moagem* podemos visualizar alguns desses momentos de ligação ao movimento monárquico, como, por exemplo, neste caso, em que está representado a família real portuguesa, com Rei D. Manuel II, acompanhado à sua direita da sua esposa D. Augusta Victoria e à esquerda do Infante D. Afonso de Bragança e da sua esposa Nevada Hayes (fig.1). Este momento marca a tomada de posse do Rei D. Manuel II e terá sido talvez uma das últimas aparições públicas antes da queda da monarquia. Em outro exemplo, e na vertente de política internacional, o cartaz faz referência à visita a Portugal do Presidente da Republica Francesa Émile Loubet em 1905 (fig.2). Esta visita teve grande impacto e destaque pela imprensa nacional e foi um passo importante no reforço das relações diplomáticas entre as duas potências europeias, focado na partilha da África colonial. O cartaz é dividido em duas partes, por uma faixa na diagonal com as cores da bandeira

francesa. Na zona superior está representado o Presidente da República Francesa e na parte inferior o nome da companhia e dos produtos.



fig.1 - Tomada de posse do Rei D.Manuel II, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.

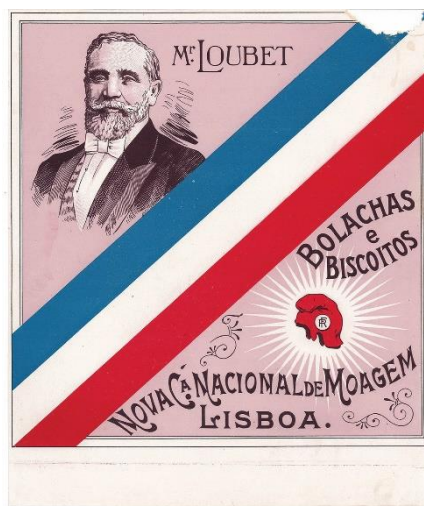


fig.2 - Visita a Portugal do Presidente da Republica Francesa,Émile Loubet, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.

Em outro cartaz, encontramos a referência a eventos políticos internacionais, a *Triple Entente*, com a ilustração das respectivas bandeiras de França, Reino Unido e Rússia e que representa uma aliança militar entre estes 3 países (fig.3). De salientar que o título manuscrito na zona inferior do cartaz, *Triple Entente*, tem muito maior destaque do que o nome da empresa do produto comercializado.

O cartaz na (fig.4), ao contrário dos anteriores, não tem qualquer referência política, e salienta na zona superior, o nome do produto alimentar. Visualmente, identificamos sobre fundo preto, a bolacha representada nas mãos de dois garotos e a fumarem ao mesmo tempo, sendo bastante criativo todo o conjunto do cartaz, sobretudo o fumo que sai dos cigarros de ambos e que forma as duas palavras “Bolachas e Biscoitos”.



fig.3 - Triple Entente, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.



fig.4 - Garotos, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.

A empresa *Eduardo Conceição Silva & Irmão*, foi igualmente importante na indústria dos cereais, tendo sido fundada em 1874 pelo industrial *Eduardo Conceição Silva*. Esta família granjeava de grande prestígio e notoriedade na sociedade lisboeta, sendo Eduardo e o seu irmão Francisco grandes empresários. *Francisco Conceição Silva* encomendou em 1891, ao arquitecto francês, *Henri Lusseau*, uma casa conhecida como *Palacete Conceição e Silva*, existente ainda hoje na Avenida da Liberdade. Este palácio enquadra uma arquitectura romântica, de estilo neoárabe e um ecletismo decorativo, de estilo *Arte Nova*.

A fábrica de cereais tinha na sua fundação o nome de *Fábrica de bolachas e biscoitos e farinhas de Stº Amaro*, sendo responsável pela produção de uma enorme quantidade e variedade de bolachas e farinhas. Com sede em Lisboa, rapidamente expandiu para outras cidades portuguesas, com abertura de uma filial no Porto, em Viana do Castelo e em Braga. A produção manteve-se após a República até 1918, sido comprada pela *Companhia Industrial de Portugal e Colónias*.

O local da principal fabrica era situada na Rua de S. Amaro em Lisboa, também conhecida por *Fábrica do Calvário*, sendo este local adquirido à Casa de Bragança em 1878. No início do século XX, esta companhia afirmou-se a nível nacional como a 6º maior produtora de trigo.

A nível temático, a maioria dos cartazes salientam um conteúdo de propaganda pró-republicano. Podemos ver nestes cartazes um prolongamento dos jornais e das restantes publicações, com manchas gráficas semelhantes à da imprensa, sendo estes cartazes uma

voz republicana que permite comunicar momentos da vida pública, com muito maior rapidez e eficácia (Batista & Samara, 2010).

O uso deste tipo de cartazes nestes produtos levanta algumas considerações. Em primeiro lugar, revela um crescente envolvimento da sociedade civil e empresarial na vida política nacional e em segundo lugar, mostrava uma classe burguesa pujante, detentora da maioria da indústria na região de Lisboa e Porto e com uma perspectiva pró-republicana, de fractura com o regime monárquico.

São vários os elementos de propaganda com a representação de ícones e inscrições provenientes do movimento republicano. Todos os cartazes são acompanhados com o nome da empresa e em alguns casos, complementado com palavras ou frases em outras zonas dos cartazes com o nome de personalidades ou datas de eventos importantes



fig.5 - Margarida vai à fonte, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.

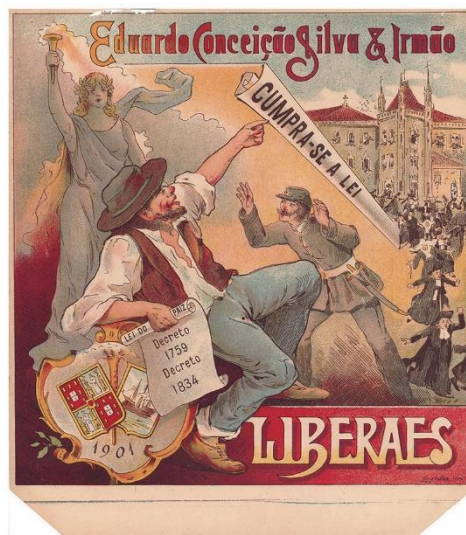


fig.6 - Zé-Povinho, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.

Noutros cartazes é possível observar cenas da vida Lisboaeta da época, em que vemos uma senhora a recolher água de uma fonte, acompanhado de um poema e cujo nome da personagem dá nome ao cartaz *Margarida vae á fonte* (fig.5). O poema é da autoria do poeta João de Vasconcellos e Sá (1880-1944), sendo a letra e nome de um fado interpretado pelo seu neto António Pinto Basto.

Em outro cartaz podemos identificar a figura do *Zé-povinho* (fig.6). A mensagem do cartaz contesta a revogação do decreto de 18 de Abril de 1901 que permitia a constituição de congregações religiosas no caso de se dedicarem exclusivamente à instrução e beneficência ou à propaganda da fé e "civilização" no ultramar.

Este decreto de 1901 revogou os decretos de 1759 que determinou a expulsão dos Jesuítas e de 1834 da autoria de Joaquim António de Aguiar, que determinou a extinção de todos os conventos, mosteiros, colégios, hospícios, e outras casas de ordens religiosas.

Num outro cartaz, podemos identificar uma cena com o busto símbolo republicano de espada em punho, entre a multidão. É uma cena particularmente violenta, com destaque para as duas personagens em primeiro plano na ilustração, um padre e Francesco Ferrer Guardia (1859-1909), cujo nome está em rodapé na ilustração, foi um importante pensador e anarquista catalão e anticlerical (fig.7).

Finalmente, podemos identificar na ilustração de outro cartaz os deputados republicanos eleitos em 28 de Agosto de 1910, Teófilo Braga, Bernardino Machado, Cândido dos Reis, entre outros, reforçando o carácter propagandista da nova república (fig.8). De salientar que o título do cartaz na zona superior tem muito maior destaque que o nome da companhia e não

Existe qualquer menção aos produtos.

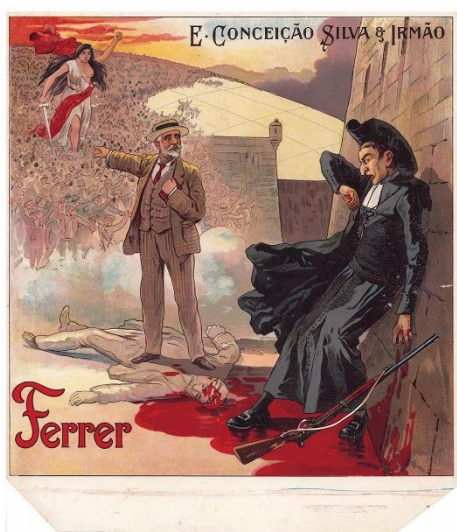


fig.7 - Francesco Guardia Ferrer, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.

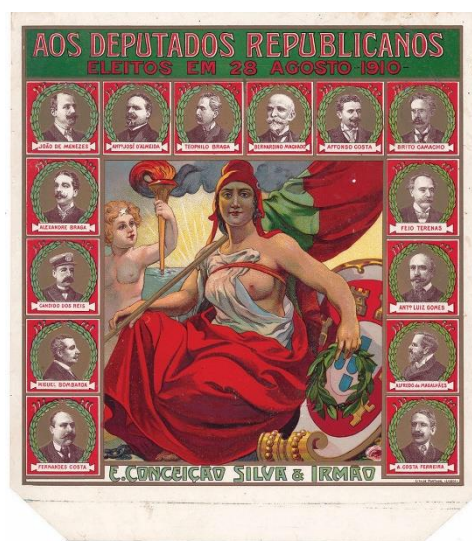


fig.8 - Deputados eleitos a 28 de Agosto de 1910, Autor desconhecido, s/data, 22x23,5 cm, Litografia Portugal. Col.Particular.

O grafismo e as técnicas de desenho empregues na grande maioria dos cartazes assentam num estilo *Arte Nova*, comum neste período, definido por cores fortes e enorme detalhe nas ilustrações. A estrutura dos cartazes assenta sobretudo no nome da empresa na zona superior ou inferior e o subtítulo referente ao tema do cartaz na zona inferior ou em alguns

casos na zona superior, por vezes com maior destaque que o nome da companhia ou do produto.

Em nenhum dos cartazes está assinado o autor das ilustrações, porém está assinalado o nome das empresas litográficas. Os cartazes referentes à família *Eduardo Conceição Silva & Irmãos* foram produzidos na antiga *litografia Portugal* que estava sediada no início do século XX no bairro alto em Lisboa, sendo o acesso às oficinas gráficas no pátio do tijolo. A litografia foi o método de impressão mais utilizado pelas empresas nestes cartazes e para as caixas de todo o tipo de produtos no ramo alimentar (bebidas, café, bolachas, biscoitos, cereais).

As litografias dos cartazes referentes à *Nova Companhia Nacional de Moagem* foram impressas na *litografia Mata*, situado na rua da Madalena em Lisboa. Esta casa dispunha de vários tipos de produção, desde secção de tipografia, fabrico de envelopes, litografias a cores e com relevo nas mais modernas técnicas de fabrico, para diferentes empresas no ramo alimentar em Portugal.

Os produtos publicitados nos cartazes, bolachas e biscoitos das duas companhias, eram embalados e vendidos no interior de caixas metálicas, modelo em folha de flandres (chapa fina de ferro), normalmente de formato cúbico, revestidas por ilustrações gravadas em todas as faces, com excepção da base da caixa, onde normalmente era gravado o nome e morada da empresa. O uso da folha de flandres é ainda hoje considerado como um dos principais processos de fabricação industrial de embalagens.

Conclusão

Nesta fase do projecto em curso, ainda não podemos apresentar conclusões definitivas acerca deste tema, porém o estudo realizado permite para já retirar algumas ilações.

Ao nível do estado da arte ainda não encontramos até à data publicações ou estudos académicos focados no estudo do design de comunicação e do desenho centrado neste período temporal em Portugal, encontrando algumas referências a esta temática de forma dispersa e pouco conclusiva.

Este conjunto de cartazes são detentores de um carácter diferenciador, porque para além da comunicação de produto, alargam a sua mensagem para o espectro político. Ilustram eventos importantes da sociedade portuguesa da época e episódios que marcaram uma mudança de paradigma a nível político e social em Portugal. O carácter único dos cartazes

salienta ainda mais a importância do seu estudo e a sua valorização enquanto peças artísticas. Em nenhum dos cartazes analisados, está referenciado o autor.

Na actualidade, constatamos não haver disponível cartazes semelhantes ao que dispomos, com excepção de alguns cartazes da Companhia *Eduardo Conceição Silva & Irmão* e ainda dentro da indústria alimentar da fábrica Pampulha, na *Fundação Mário Soares*.

Bibliografia

ALMEIDA, D. F. (1975). *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. (Vol. V). Lisboa: Junta Distrital de Lisboa.

ANA, R. A. (2019). *Espaços da Lisboa Operaria. Trabalho, habitação, associativismo e intervenção operaria na cidade na última década do século XIX*.

Lisboa: Faculdade de Ciência Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa.

BAPTISTA, T., SAMARA, M. A. (2010). *Os Cartazes na Primeira República*.

Lisboa: Tinta da China.

CEIA, J. (2014). *José Brandão, designer, Cultura e prática do design gráfico*.

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FERNANDES, J. M. (1997). *Século XX, Lisboa em Obras*. Lisboa: Livros Horizonte.

FERREIRA, J. A. (s.d.). *Um século de Moagem em Portugal de 1821 a 1920. Das Fábricas às companhias e aos grupos de Portugal e Colónias e da sociedade industrial Aliança*.

Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FERREIRA, J. A. (2005). *Farinhas, Moinhos e Moagens*, Lisboa: Âncora Editora.

FOLGADO, D., CUSTÓDIO, J. (1999). *Caminho do Oriente*. Lisboa: Livros Horizonte.

FOLGADO, D., CUSTÓDIO, J. (1999). *Caminho do Oriente - Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.

FRAGOSO, A. M. (2012). *Design Gráfico em Portugal, Formas e expressões da cultura visual do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.

FRAGOSO, A. M. (2009). *Formas e expressões da comunicação visual em Portugal : contributo para o estudo da cultura visual do século XX, através das publicações periódicas*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura de Lisboa.

FRANÇA, J. A. (1980). *Lisboa: urbanismo e arquitectura*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência.

GRAÇA, R. S. (1968). *Breve História da Litografia, Sua Introdução e primeiros passos em Portugal*. Lisboa: Litografia de Portugal.

NEVES, P. J. M. (2007). *Grandes empresas industriais de um país pequeno: Portugal. Da década de 1880 à 1ª Guerra Mundial*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa. Instituto Superior de Economia e Gestão.

MATOS, J. S., FERREIRA, P. J. (1999). *Caminho do Oriente - Guia histórico*.(Vol.1). Lisboa: Livros Horizonte.

MATOS, J. S., FERREIRA, P. J. (1999). *Caminho do Oriente - Guia histórico*, (Vol.2) Lisboa: Livros Horizonte.

REIS, J. (1987). *A industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal, 1870-1913*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

SOUTO, M. H. (2009). *História do Design em Portugal I, Prefácio de José-Augusto França*. Lisboa: Edições IADE.

VENTURA, A. (2010). *Os Postais da Primeira República*. Lisboa: Tinta da China.

O IMPACTO OCIDENTAL NA CULTURA POPULAR JAPONESA

Rita Meireles Alfaiate

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo

Atualmente, a cultura popular Japonesa é fortemente impactante na identidade cultural da sociedade Ocidental. Porém, esta interculturalidade começou por influenciar a sociedade nipónica no princípio do século XX, quando existia uma ameaça de conflito entre o Japão e os EUA, aquando da produção de animações de propaganda de guerra, que evidenciavam o impacto da animação e da cultura popular americana da época. Também no período pós-Guerra, após o lançamento das bombas nucleares em Nagasaki e Hiroshima, existiu uma necessidade de ocidentalização dentro da sociedade nipónica. Neste artigo será feita uma reflexão sobre a influência que o Ocidente e a 2ª Guerra Mundial, infligiram no Japão e a forma como afetaram o imaginário japonês.

Palavras-chave: Japão; Pós-Guerra; Interculturalidade; Manga; Anime.

Abstract

Today, Japanese popular culture has a strong impact on the cultural identity of Western society. This interculturality, however, began influencing Japanese society in the beginning of the 20th century, when there was a threat of conflict between Japan and the USA, with the production of war propaganda animations, which evidenced the impact of American animation and culture at the time. Also in the post-war period, in the aftermath of the nuclear bombs in Nagasaki and Hiroshima, there was a need for westernization within Japanese society. In this article, we will make a reflection on the influence that the West and the Second World War had on Japan and how it affected the Japanese imagination.

Keywords: Japan; Post-War; Interculturality; Manga; Anime.

Contexto histórico (entre guerras)

Com o fim da 1ª Grande Guerra Mundial em 1918, surgiu a vontade de solucionar os conflitos internacionais e manter a paz. Deste modo, por iniciativa de Woodrow Wilson (Presidente dos Estados Unidos), foi criada a Liga das Nações com o objetivo de evitar futuras guerras e garantir o cumprimento dos Tratados e Acordos Internacionais. Uma das garantias seria a de que a independência e soberania dos estados membros fossem respeitadas. No entanto, em várias ocasiões, isto não aconteceu.

A rivalidade entre o Japão e os Estados Unidos da América remonta à década de 1920, quando os Estados Unidos vetaram uma série de exigências japonesas sobre territórios na China. Os japoneses tinham a intenção de expandir o seu domínio imperialista na Ásia, obtendo assim a soberania do pacífico. Contudo, os EUA e alguns países europeus recusaram ceder as colónias que mantinham nesse território e isto só contribuiu para aumentar a tensão entre estes países.¹⁵

Animação americana (inovações e impacto no Japão)

Enquanto decorria este conflito territorial e económico, a animação americana enveredou para a que seria conhecida como a “Era Dourada” da animação. Foi o período em que foi desenvolvido o conceito de personagens, como por exemplo “Felix the Cat” de Pat Sullivan (1919) e “Betty Boop de Dave Fleischer (1930). Foi também quando foi introduzido o som na animação, mais particularmente em “Steamboat Willie” (Walt Disney, 1928) onde o rato Mickey fez a sua primeira aparição.



1. Um postal japonês de celebração de fim de ano (c. 1930) - coleção privada. No texto lê-se: “Feliz ano novo, Janeiro 1” Na imagem constam as figuras de Minnie, Mickey e Betty Boop. (Autor desconhecido).

São várias as imagens de Mickey, Minnie, Felix the Cat e Betty Boop (entre outros) que surgem em objetos do quotidiano, tais como brinquedos, postais e até pastilhas elásticas de origem japonesa. Muitas destas figuras eram, no entanto, pirateadas, pois não tinham

¹⁵ LUEBERING, J.E. et al, *League of Nations*, em *Britannica*.

a aprovação dos seus criadores. Segundo Ryan Holmberg (2012)¹⁶, O personagem Mickey, foi bastante difundido no Japão em livros para crianças nos anos 30, tornando-se um fenómeno de popularidade muito devido ao autor Bontaro Shaka (*Mickey's Show*, 1934), uma das maiores influências de Osamu Tezuka (*Astro Boy*, 1952) e Yoshihiro Tatsumi (*A Drifting Life*).

Na época, Mickey e os seus conterrâneos causaram um grande impacto na população japonesa. Talvez em consequência deste sucesso e da rivalidade entre os dois países, a população japonesa mais conservadora começou a recear que, a sua amada cultura, fosse suplantada pelo fenómeno popular da cultura americana e do seu significado Capitalista e que os heróis da tradição japonesa e as suas lendas fossem eclipsados pelos novos personagens americanos, principalmente nas mentes da população mais jovem. No entanto, é bastante evidente a influência que estes personagens tiveram na edificação da cultura popular japonesa, que conhecemos nos dias de hoje, já que uma parte dos que impulsionaram o estilo Manga e o Anime foram ávidos consumidores destas histórias e seus protagonistas, enquanto crianças.

Propaganda de guerra como um veículo de supremacia cultural

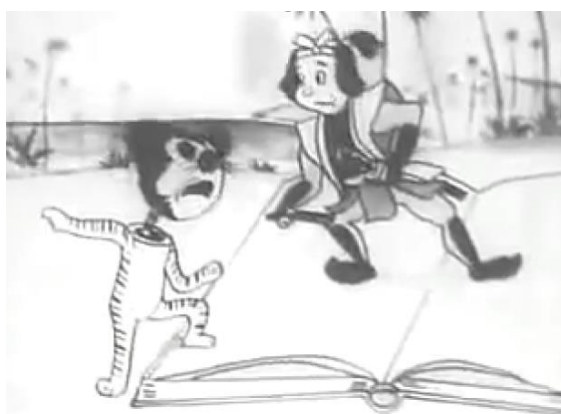
Estes receios foram crescendo e, como uma bola de neve, deram origem a mais rivalidades e a uma maior polarização das sociedades envolvidas, bem como a um preconceito generalizado e uma propaganda cultural bastante negativa, por forma a combater a “invasão” ocidental e doutrinar os jovens.

Um perfeito exemplo destas hostilidades é o filme *Omochabako series dai san wa: Hyakusanja – Rokuten* (“*Toybox series 3: Picture Book 1936*”) realizado em 1934 por Komatsuzawa Hajime. Nesta pequena curta de animação, podemos ver um rato Mickey mal desenhado, a atacar uma ilha japonesa acompanhado de morcegos e cobras, com o intuito de a conquistar aos seus idílicos habitantes. A figura é um legado de Walt Disney, no entanto, o seu grafismo é reflexo da própria contrafação do personagem.

¹⁶ Cf. HOLMBERG, Ryan (2012), *Tezuka Osamu and The Rectification of Mickey*.



2. *Omojabako series dai san wa: Hyakusanja – Rokuten* (“*Toybox series 3: Picture Book 1936*”), Komatsuzawa Hajime (1934). Esquerda: Mickey desenha no céu o ano em que se passa a ação do filme. Direita: Mickey montado num morcego.



3. *Omojabako series dai san wa: Hyakusanja – Rokuten* (“*Toybox series 3: Picture Book 1936*”), Komatsuzawa Hajime (1934). Esquerda: Os habitantes da ilha sob ataque parecem ser brinquedos (notar os ícones e as roupas ocidentalizadas, bem como o personagem Felix the Cat. Direita: um dos personagens recorre a um livro de contos tradicionais japoneses e surge Momotaru (rapaz pêssago).

Na altura em que este filme foi produzido, existia a convicção de que um ataque americano estaria na iminência de acontecer. Aliás, o filme, apesar de ser datado de 1934, retrata um acontecimento decorrente no futuro, mais propriamente no ano de 1936, quando se pensava que ia acontecer esse ataque. (Ironicamente esse ataque iria acontecer em 1941 em Pearl Harbor, mas por mãos japonesas).

Nas imagens podemos ver o personagem Mickey com um aspeto hostil, montado num morcego, ameaçando os nativos vestidos com roupas ocidentais e cabeças semelhantes a este personagem de Walt Disney (demasiado grandes em proporção com o corpo). Depois deste ser bem-sucedido a raptar uma das vítimas, um dos personagens faz-se socorrer de um livro de contos tradicionais japoneses. De dentro do livro sai Momotaru (conhecido

herói do folclore japonês), que para os salvar, chama outros personagens e figuras históricas conhecidas do povo japonês, entre os quais Kintaro (Rapaz Dourado) e Benkei, herói monge. Todos estes, em contraste com os habitantes da ilha, encontram-se vestidos com trajes tradicionais, evocando assim uma mensagem tradicionalista e conservadora. No final, Mickey é derrotado e ridicularizado pelos heróis japoneses, transformando-se num idoso debilitado.

Nesta animação, é interessante observar que alguns heróis do filme utilizam expressões em inglês como “okay” e além disso, todo o filme é animado no estilo americano que Walt Disney, Ub Iwerks e Max Fleischer desenvolveram, tais como grafismo simples, figuras proporcionalmente pequenas, mãos em “Luva” e rostos desenhados em formato ícone, que privilegia a expressão em vez das características fisionômicas. Isto manifesta a grande influência que estes *cartoons* tiveram na cultura popular japonesa e no grafismo dos seus desenhos.

Este filme, destinado a crianças, tinha o objetivo de, não só inculcar o medo da cultura Ocidental, mas também de transmitir uma mensagem nacionalista e militarista, e assim assumir uma doutrinação que defendia o Japão como uma nação superior às outras.

Esta animação pretende dizer aos japoneses que o Japão, repleto de uma cultura rica e heróis lendários, pode derrotar os Estados Unidos da América e os seus símbolos. A mensagem é esta: A nossa cultura é mais vasta, mais antiga e mais amada. A nossa cultura popular é melhor.

Muito embora tenham sido produzidos filmes de animação de propaganda em vários países (EUA não foi exceção, com a Warner Bros e Walt Disney a contribuírem), este filme, é um excelente exemplo desta problemática, não só porque reflete o conflito territorial entre Japão e EUA, como também manifesta um confronto cultural personificado em ícones populares, algo inédito na época. Foi também dos primeiros do género.

Osamu Tezuka e a influência de Walt Disney

Osamu Tezuka (1928-1989) é das personalidades mais relevantes no panorama do Manga Pós-Guerra, pois estabeleceu o arquétipo do género de ficção como predominante na

indústria da banda desenhada japonesa. O seu registo gráfico com inspiração marcadamente ocidental, influenciou todos os artistas subseqüentes até hoje.

Quando falamos de Tezuka, o trabalho de Walt Disney torna-se incontornável. Grande fã do trabalho e do estilo do norte-americano, Tezuka percebeu que a simplicidade e objetividade de Disney, permitiam conjugar o corte orçamental da animação (algo crucial na indústria da época) sem que a intensidade emocional dos seus livros e filmes se perdesse.

Graficamente, Tezuka baseou-se não só em Walt Disney, como nas produções de outros artistas (como veremos mais à frente), no desenho de personagens. Representando-os com cabeças redondas, olhos grandes e expressivos, rostos simplificados (ícones), que caracterizam o estilo japonês que conhecemos hoje. No entanto é importante realçar que, muito provavelmente, Tezuka não conheceu o personagem Mickey através da mão de Walt Disney, já que as histórias do personagem difundidas no período pré-guerra eram desenhadas por artistas japoneses, sem qualquer autorização por parte dos seus criadores. Foi um Mickey “pirateado” que Tezuka e as crianças da sua geração conheceram em primeiro lugar. Tezuka é, aliás, um dos primeiros a defender o legado que esses artistas deixaram nele. Um dos maiores exemplos é Bontaro Shaka, como foi já mencionado.¹⁷



4. “Mickey’s Show” de Bontaro Shaka. (1934).

Esta influência gráfica é observável no personagem *Astro Boy* (1952 - 1963) e *Princess Knight* (1953 – 1956). Esta última com marcas bem evidentes da personagem *Betty Boop*,

¹⁷ Cf. HOLMBERG, 2012.

que, aliás, foi das que mais impacto teve no Japão e na construção do desenho dos personagens de Manga e Anime. A marca de Tezuka no Manga torna-se relevante quando observamos o registo gráfico que existia antes do impacto ocidental.



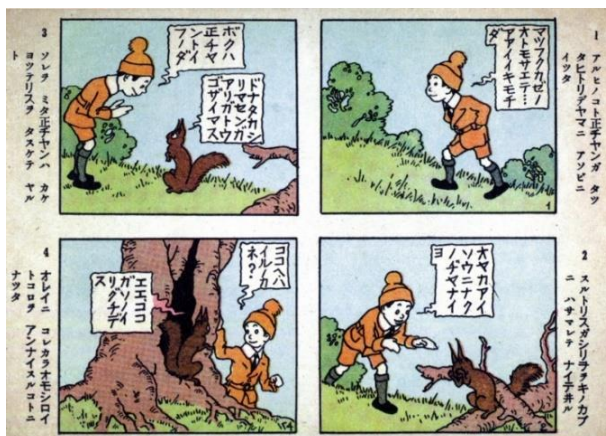
5. Esquerda: *Astro Boy* (1952); Centro: *Princess Knight* (1953) ambos da autoria de Osamu Tezuka; Direita: *Betty Boop*, de Dave Fleischer (1930).

Ao verificarmos as semelhanças entre estes personagens, podemos afirmar que existe influência americana no grafismo japonês. Os olhos grandes, expressivos e pestanudos, o nariz pequeno e o próprio cabelo, com alguns caracóis espetados. Este último aspecto bastante evidente entre “Princess Knight” e “Betty Boop”.

Em Tezuka constatamos que existiu outro fator inovador no âmbito do Manga. Uma aproximação ao cinema permitiu que toda a trama da história avançasse mais fluidamente, refinando muito mais a expressividade da BD. Os enquadramentos, quer da ação, quer da cena, assim como o uso da perspectiva e a própria organização narrativa, tiveram um efeito muito mais cinematográfico e com isso o leitor pode colocar-se no lugar do personagem, dando-lhe maior sensação de empatia e tornando-o parte da história. Isto foi algo que impulsionou o Manga ao público em geral no pós-guerra e causou um grande impacto, até porque o cinema tornou-se algo mais restrito durante o período da 2ª Guerra Mundial e a percepção das pessoas quanto ao mesmo encontrava-se congelada no tempo (Cf. POWER, 2009).¹⁸

¹⁸ POWER, Natsu Onoda, *God of Comics: Osamu Tezuka and The Creation of Post-World War II Manga*, pp. 38 a 40.

Podemos estabelecer uma comparação entre a página da figura nº 6 e a da figura nº 7. As diferenças constata-se ao nível do grafismo do personagem, com rosto mais icónico e olhos grandes, que transmitem maior sensação de empatia para com o mesmo, e também lhe conferem mais expressão. Mas aqui temos de realçar a evolução no enquadramento da ação da história e a forma como a narrativa visual se desenrola. Na figura 6, é assumido um único ponto de vista de leitura, com um plano de conjunto que nos dá toda a informação, enquanto que na figura 7, os elementos vão-nos sendo revelados ao mesmo ritmo que do personagem, colocando-nos na sua posição.



6. *Sho-Chan no Boken* (1923), escrito por Oda Shosei e ilustrado por Kabashima Katsuichi.



7. Página de *Astro Boy*, de Osamu Tezuka. O personagem cai aproximando-se mais do leitor a cada vinheta, até que o leitor assume o seu ponto de vista.

Abertura do Japão ao Ocidente

O fascínio japonês pela cultura ocidental é na verdade recíproco. Ambas as culturas já se tinham tocado no período do Impressionismo e Pós-Impressionismo Europeus, com várias representações de estampas japonesas (Estilo Ukiyo-E, difundido pelo artista Hokusai) em Pinturas. A Cultura Ocidental, especialmente a Norte-Americana, fascinou os Japoneses sobretudo na Era Meiji, a partir de 1868, quando se deu a modernização japonesa e adaptação aos valores económicos, sociais e religiosos do Ocidente.¹⁹ Foi

¹⁹ JANSEN, Marius B. et al, *Daily Life and Social Customs*, em *Britannica* (Coord. J.E. LUEBERING)

também quando o Japão se tornou, à semelhança dos seus modelos, uma potência colonizadora.

Com o lançamento das bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki em 1945 e a rendição japonesa, deu-se o fim da 2ª Guerra Mundial e com ele, o fim dos conflitos. Deste modo, as relações entre o Japão e os EUA foram restabelecidas existindo uma nova abertura da parte nipónica ao Ocidente e à sua cultura popular. Fenómenos como a animação, o cinema e os desportos, como o basebol, basquetebol e até o futebol europeu, ganharam destaque no quotidiano japonês.

Segundo John Natham (2004), “A classe consumista do Japão desenvolveu-se a partir de uma visão americana que se tornou uma obsessão nacional.”²⁰ Este modo de vida surgiu de uma necessidade de adaptação cultural e também de fascínio, bem como a necessidade imperiosa de se restabelecerem economicamente. Neste âmbito, os EUA e os seus costumes foram uma grande fonte criativa e moral na produção cultural japonesa, o que lhes permitiu recuperar económica e socialmente após a sua derrota na guerra.

Após a guerra, as forças aliadas impuseram um enorme controlo sobre os meios de comunicação japoneses, com o objetivo de suprimir o nacionalismo e o militarismo. Para tal, a Sede Geral, dirigida pelo general Douglas MacArthur, no Japão, emitiu um documento que censurava todos os tópicos que criticassem os aliados, que legitimassem atos de guerra e incentivassem ao imperialismo.

Nesse processo, esta Sede promoveu também a distribuição de filmes norte-americanos que contribuíssem para manter a sua boa imagem. Por outro lado, baniram todos os filmes envolvendo escravatura, anti-semitismo, pobreza e corrupção política, por considerarem inapropriados. Foi neste âmbito que filmes como *E Tudo o Vento Levou* (1939) de Victor Fleming, foram proibidos no Japão.

No caso das publicações de Manga, apesar da censura ter os mesmos critérios, não eram sujeitos ao mesmo escrutínio, pois as editoras só remetiam uma cópia para avaliação, após a distribuição para venda, tornando esse processo de censura praticamente impossível. No entanto, géneros como o drama histórico, e histórias que envolvessem lutas de espadas

²⁰ NATHAM, John, *Japan Unbopund: A Volatile Nation's Quest for Pride and Purpose* (Nova Iorque: Houghton Mifflin, 2004) p. 238.

e mortes, eram considerados perigosos para a manutenção da paz, e, por isso, tornaram-se o maior objeto de censura nesta época.

Apesar da censura e de muitos géneros de Manga serem controlados, oprimidos e banidos do mercado, outros, como a ficção científica, foram completamente desvalorizados e considerados inofensivos, segundo os seus critérios. Isto permitiu que a ficção científica florescesse e, em consequência, se tornasse um dos géneros de Manga mais significativos no período pós-Guerra (Cf. POWER, 35-36).

Consequências do Pós-Guerra no Imaginário Japonês

Após a rendição japonesa, toda a discussão em redor dos bombardeamentos nucleares foi proibida, e toda essa crítica foi explorada direta ou indiretamente através da arte, literatura e cinema japoneses.

Gojira (1954), de Hishiro Honda, é uma reflexão sobre as consequências das experiências nucleares. No filme, um monstro gigante radioativo, adormecido no fundo do mar, desperta e ameaça destruir a cidade de Tóquio. “Gojira” representa em sentido figurado, o grande receio popular da energia nuclear e consequentes radiações, e isso reflete o temor bem real, provocado pelas explosões em Hiroshima e Nagasaki.

Existem ainda assim, grandes indícios que “Gojira” foi inspirado numa outra produção Norte-Americana. Em 1953, a *Warner Bros* distribuiu o filme *The Beast from 20000 Fathoms*, produzido por Jack Dietz e Hal E. Chester e realizado por Eugène Lourié.²¹ O filme, à semelhança do seu contemporâneo japonês, retrata um dinossauro fictício chamado Rhedosaurus, que despertou do estado hibernar depois de um teste à bomba atómica no Ártico. Esta criatura começa a dirigir-se para Sul, ameaçando Estados como Nova Iorque.

²¹ TSUTSUI, ITO (2006), *In Godzilla's Footsteps*, p.119



8. Esquerda: *The Beast from 20000 Fathoms* (Eugène Lourier, 1953); Direita: *Gojira* (Ishiro Honda, 1954).

O que distingue a “Besta” de “Gojira”, além do fator geográfico, é que o primeiro encontrava-se adormecido no gelo, e o segundo, no fundo do mar. Estes filmes, em particular *Gojira*, tiveram sucesso a nível internacional, originando vários filmes com este gigante radioativo. Nos EUA, “Godzilla” tornou-se um ícone e foi dos primeiros grandes fenómenos da globalização (Cf. TSUTSUI, 2010).²²

Todas estas problemáticas foram projetadas no Manga e Anime das décadas seguintes, particularmente em géneros de ficção científica. Um dos exemplos mais relevantes é *Akira* (1988), de Katsuhiro Otomo.



9. *Akira* (1988), Katsuhiro Otomo.

Akira começa com a explosão de uma bomba que destrói toda a cidade de Tóquio, dando-se início à 3ª Guerra Mundial. 30 anos depois, a cidade reergueu-se como Neo-Tóquio e apresenta uma sociedade distópica, com um regime fascista, militarista e um governo corrupto, que promove experiências em crianças. As crianças do programa “Akira” são

²² TSUTSUI, *Japanese Popular Culture and Globalization*, pp. 11 e 12.

sujeitas a uma espécie de radiação que as deixa com poderes telecinéticos, mas envelhecidas.

Os personagens principais são rapazes, membros de um gangue de motoqueiros. São jovens marginais e marginalizados e simbolizam a geração perdida de crianças órfãs abandonadas pelo governo japonês, após o lançamento das bombas nucleares no Japão.

O filme acaba em tragédia, com uma nova explosão a destruir Neo-Tóquio, porém existe uma certa positividade. Com a explosão desapareceram também o terrorismo, o fanatismo religioso, o crime e o totalitarismo e existiu a possibilidade de recomeço para os sobreviventes. Um silêncio restabelecido, tal como sucedeu com a sociedade japonesa após os acontecimentos do final da 2ª Guerra Mundial. O Japão pode reerguer-se das cinzas, recomeçar, reconstruir a sua cultura e tradição, fazendo as pazes com o passado e ultrapassando os conflitos internacionais. No fundo, escrever um novo capítulo da sua História que, desde então, tem sido preenchida com produções artísticas como o Manga, o Anime e outros conteúdos culturais e que têm sido uma forte componente pacifista e servido uma propaganda antiguerra, conciliadora com mundo.

Bibliografia

AKIMOTO, Daisuke (2013), *Japan as 'Global Pacifist State': Its Changing Pacifism and Security Identity*, Pieterlen, Switzerland: Peter Lang AG., Internationaler Verlag der Wissenschaften, ISBN: 9783034313803

ATKINS, E. Taylor (2017) *A History of Popular Culture in Japan: From the Seventeenth Century to the Present*, London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC, ISBN: 9781474258548

BAN, Toshio, & Tezuka Productions (Eds) (2016), *The Ozamu Tezuka Story: A Life in Manga and Anime* (Frederik L. Schodt, trad.), Berkeley CA, United States: Stone Bridge Press, ISBN: 9781611720259

CLEMENTS, Jonathan (2013), *Anime: A History*, Bloomsbury Publishing PLC, New York / United Kingdom. ISBN: 9781844573905

CRAIG, Timothy J. (2000), *Japan Pop, Inside de World of Japanese Popular Culture*, London, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, ISBN: 9780765605610

- DAVIES, IKENO (2002), *The Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture*, Boston, United States: Tuttle Publishing, ISBN: 9780804832953
- DOWER, John W. (1999), *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, W.W. Norton, Nova Iorque. ISBN: 9780393046861.
- FREEDMAN, SLADE (Eds.), (2018). *Introducing Japanese Popular Culture*, London, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd., ISBN: 9781138852105
- IBÁÑEZ, MANABE (eds.) (2017), *Cultural Hybrids of (Post) Modernism: Japanese and Western Literature, Art and Philosophy*, Pieterlen, Switzerland: Peter Lang AG., Internationaler Verlag der Wissenschaften, ISBN: 9783034321365
- ISHIKAWA, Satomi (2007) *Seeking the Self: Individualism and Popular culture in Japan*, Pieterlen, Switzerland: Peter Lang AG., Internationaler Verlag der Wissenschaften, ISBN: 9783039108749.
- KASZA, Gregory J. (1993), *The State and the Mass Media in Japan 1918 – 1945*, University of California Press Books. ISBN: 9780520082731.
- MacWILLIAMS, MARK W. (2008), *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*, London, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd., ISBN: 9780765616029
- MORRIS, Paul, SHIMAZU, Naoko & VICKERS, Edward (Eds.) (2015) *Imagining Japan in Post-War East Asia: Identity Politics Schooling and Popular Culture*, London, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd, ISBN: 9781138120945
- NATHAM, John (2004) *Japan Unbound: A Volatile Nation's Quest for Pride and Purpose*, Houghton Mifflin, ISBN: 9780618138944.
- POWER, Natsu Onoda (2009), *God of comics: Osamu Tezuka and the Creation of Post-World War II Manga*, Jackson, United States: University Press of Mississippi, ISBN: 9781604732214
- ROBINSON, Jeremy Mark (2017), *the Art of Katsuhiko Otomo*, Crescent Moon Publishing. ISBN: 9781861716873
- ROUSMANIERE, Nicole Coolidge et al. (2019) *Manga The Trustees of the British Museum*, London, United Kingdom: Thames & Hudson Ltd.: ISBN: 9780500480496.
- SAGEDER, Simon (2019) *No Walt Disney in Japan: How local culture influences animated movies*, AV Akademikerverlag. ISBN: 9786202222570
- SHAPIRO, Jerome F. (2002), *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, London, United Kingdom: Taylor & Francis Ltd. ISBN:9780415936606
- SUGIMOTO, Yoshio (ed.) (2016), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, United Kingdom: Cambridge University Press, ISBN: 9780521706636
- TSUTSUI, ITO (2006) *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons On The Global Stage*, New York: Palgrave Macmillan, ISBN: 9781403964632
- TSUTSUI, William M. (2010) *Japanese Popular Culture and Globalization*, United States: Association for Asian Studies, Ann Arbor, ISBN: 9780924304620

TSUTSUI, William Minoru (2004), *Godzilla on My Mind: Fifty Years of the King of Monsters*, New York, United States: St Martin's Press, ISBN: 9781403964748

Bibliografia em linha

HOLMBERG, Ryan (2012), *Tezuka Osamu and The Rectification of Mickey* [Consult. 30-01-2021]. Disponível em WWW: <URL <http://www.tcj.com/tezuka-osamu-the-rectification-of-mickey/4/>>

LUEBERING, J.E. et al, *League of Nations* [Consult. 30-01-2021]. Disponível em WWW: <URL <https://www.britannica.com/topic/League-of-Nations>>.

JANSEN, Marius B. et al, *Japan - Daily life and social customs* [Consult. 30-01-2021]. Disponível em WWW: <URL <https://www.britannica.com/place/Japan/Daily-life-and-social-customs>>

Filmografia

OTOMO, Katsuhiro (1988) *Akira*, Japan: Tokyo Movie Shinsha, 124 minutos.

HONDA, Ishiro (1954) *Gojira*, Japan: Toho Studios, 96 minutos.

LOURIÉ, Eugène (1953) *The Beast from 20.000 Fathoms*, United States: Jack Dietz Productions, 80 minutos.

HAJIME, Komatsuzawa (1934), *Omojabako series dai san wa: Hyakusanja – Rokuten* (“*Toybox series 3: Picture Book 1936*”), Japan, 8 minutos.

O RASTO E O AGORA

WIP: ANIMAÇÃO A CARVÃO SOBRE PAPEL

Sandra C Ramos
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes,
Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA)
Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo

Em Março de 2020, iniciei um projecto de auto-retratos (quase) diários. A disciplina levou a que o olhar se desprendesse do pensamento conceptual, julgador, condicionado. Como descrito pelo animador/realizador Kôji Yamamura (2020, p.37), é no processo de desenhar que as respostas surgem. Desenhar um mesmo objecto repetidamente trouxe e traz-me de volta à prática meditativa. Tempo e espaço alteram-se e há uma integração natural entre ser e fazer, o gesto enquanto prolongamento do momento vivido, abrindo-se ao devir. A animação a carvão sobre papel é como uma metáfora de não-dualidade - co-existência de realidade relativa e realidade absoluta (Bampton, 2019), com o rasto do passado e foco no presente.

Palavras-chave: Animação; Não-dualidade; Auto-retrato.

Abstract

In March 2020, I started a (almost) daily self-portrait project. Discipline led the eye to detach itself from conceptual, judgmental, conditioned thinking. As described by animator / director Kôji Yamamura (2020, p.37), it is in the process of drawing that the answers arise. Drawing the same object repeatedly brought and brings me back to meditative practice. Time and space are altered and a natural integration between being and doing occurs, the gesture as an extension of the lived moment, opening up to becoming. Charcoal animation on paper is like a metaphor for non-duality - co-existence of relative reality and absolute reality (Bampton, 2019), with the trace of the past and focus on the present.

Keywords: Animation; Non-duality; Self Portrait.

(Pensar é estar doente dos olhos)
(Alberto Caeiro, 1914)

O início

O tempo do confinamento vivido entre Março e Maio de 2020 foi por mim documentado, parcialmente, sob forma de auto-retratos. Foram 48 entre 20 de Março e 14 de Maio. À distância de seis meses, parece óbvio que esta série documentaria estados de alma, inquietações, evitamentos, dores, alegrias também. Mas, como em tantas coisas com sentido na (minha) vida, a origem foi descomprometida e supunha-a mesmo exclusivamente didáctica, ou isso me dizia.

O auto-retrato, enquanto formato de investigação da prática do desenho, tem vertentes distintas, podendo o desenhador focar-se em uma ou mais. Confesso aqui não saber o que me interessava quando comecei. A motivação expressa foi instigar estudantes de Animação a desenharem diariamente, a experimentarem diferentes técnicas, abordagens, ângulos, enquadramentos, enquanto mantinha uma ponte viva em tempos que nos impediam de prosseguir as aulas presenciais com modelo.

A prática serviu-nos a todos os que a abraçámos e juntei-me aos jovens universitários enquanto observadora, estudante, desenhadora de mim. Apresentei o desafio acompanhada de três desenhos por mim realizados (Figs. 1, 2 e 3), em que me forcei a desenhar depressa, incluindo erros, propondo que todo o trabalho realizado fosse mostrado publicamente (redes sociais), por forma a reforçar a prática continuada, o processo com disciplina, mais do que os eventuais resultados.



Figuras 1, 2 e 3: Primeiros auto-retratos em contexto pandémico – Março.2020. Pastel seco, carvão sobre papel de 90g; 29,7x42cm

Interessante, ainda que natural, a verificação da interferência das diferentes técnicas e escolhas gráficas no rosto retratado, na sua expressão. Como escreve Artur Ramos (2010), a “própria representação gráfica do desenho que enquanto linguagem visual possui uma expressão que não deixa de contaminar de algum modo o aspecto exterior ou a própria fisionomia. Esta interferência nas formas do rosto acaba por se repercutir na linguagem do rosto e ser determinante não só para o carácter ou para o interior, como para o ânimo e vivacidade do retratado.” (p.166)

O mesmo autor sublinha a importância de estudar, juntamente com proporções, volumes e uma série de questões do âmbito da representação artística da cabeça humana, o que é móvel no rosto – questões anatómicas que vão para além da superfície, compreendendo músculos, ossos. É nos espaços-tempo de activação e relaxamento da musculatura do crânio que se revelam as expressões - “o termo *expression*, restringe-se claramente ao rosto e ao corpo e encontra na exterioridade destes os sinais da vida interior ou das emoções da alma” (idem, p.165).

Para além do conhecimento geral de como se organizam e reorganizam os tecidos e ossos para produzirem determinadas emoções/paixões, é importante a observação e abertura a cada forma particular de o fazer, porque é também aí que se traduz o único em cada pessoa.

Ao longo dos quase dois meses de auto-retratos desenhados com regularidade, reforcei o que intuía: para além da justeza anatómica, da parecença, da maior ou menor qualidade técnica de cada desenho, havia algo que emergia de cada retrato realizado com presença. A qualidade de presença a que me refiro é análoga à dos estados meditativos, em que observo sem apego o que é, com simplicidade e aceitação, sem necessidade de interferência. Outra qualidade que a caracteriza é dissolução da percepção do tempo no seu aspecto cronológico – a qualidade do tempo experienciado pode mesmo ser em total desacordo com este. A sensação é a de uma dissolução de mim (do eu que controla, que sabe o que e como se segue) no fazer.

Sempre que me sentia desaparecer no acto de me desenhar, algo de não-superficial emergia. Alguns dos auto-retratos com menor sucesso (parecença, técnica) possuem uma característica difícil de apontar e verdadeira – um estado de alma, uma qualidade de sentir ou um desvendar de um futuro emergente. Esse é um resultado natural do desenho que se tem como processo e não como estratégia visando um determinado objectivo. O objectivo era o processo, percebi cedo. O resultado menos importante.



Figura 4: Primeiros 16 auto-retratos em contexto pandémico – Março e Abril.2020. Distintas técnicas sobre papel, dimensões variáveis -iguais ou próximas a A3 (29,7x42cm).

Nas palestras de Chögyam Trungpa sobre budismo e dharma arte em especial, transcritas em livro (2008), este mestre de meditação e artista, fundador da Naropa University e do método Shambala (veículos de divulgação da tradição budista tibetana no Ocidente)²³ refere a importância de ser/viver em/com arte antes de produzir arte – percepção aguçada, vida harmoniosa com o que é, i.e. sem rejeição do real e no real se ancorando; necessidade de integridade entre vida e gesto, conhecedor dos processos de

²³ Chögyam Trungpa refugiou-se no Ocidente aquando da ocupação chinesa do seu país de origem, com o Exército de Libertação Popular Chinês tomando de assalto os mosteiros; grande responsável pela expansão do conhecimento e prática de Budismo Tibetano no Ocidente, advogava a importância de integrar cultura local e prática meditativa, distanciando-se assim de alguns mestres ‘orientalizadores’ da vida dos seus discípulos. Pequena introdução a quem foi este mestre em <https://www.naropa.edu/presidents-office/past-presidents/chogyam-trungpa-rinpoche.php> e à Universidade por si fundada em <https://www.naropa.edu/about-naropa/founding-vision.php>

uma e de outro a partir de dentro, não intelectualmente. Fala-nos, em suma, da importância da disciplina integrada de vida e produção artística, onde se cria a partir desse processo holístico.

Desenhados os primeiros 16 retratos, fotografei o conjunto (Fig. 4) e esta diversidade de formas, cores, técnicas, ângulos, expressão e expressões, interpelou-me. Algo permanecia e algo estava em constante mutação. Este resultado começava a interessar-me. Quanto mais olhava os desenhos como um conjunto, mais a questão do movimento me surgia. Fui percebendo tensões recorrentes, gestos repetidos, e querendo representar os pequenos movimentos que fazia enquanto olhava o espelho. Também o movimento é único em cada pessoa. E o entre uma expressão e outra, entre repouso e tensão, interessava-me cada vez mais. O encontro entre o que é universal, tornando rostos e suas emoções reconhecíveis, e o que é único em cada pessoa, é mais uma expressão visível de não-dualidade, opondo-se a qualquer compartimentação. Peter Bampton (2019, p. 251) diz-nos que a Consciência é Ela Mesma²⁴ inclusiva de tudo, primordial e subjacente a toda a manifestação, incluindo-a e transcendendo-a, como parte do seu ensinamento sobre o que é não-dualidade (não um, não dois). Todo o gesto nasce do Todo e é uma expressão única, com existência física. Negar manifestação ou absoluto são expressões de dualidade.

Antes do início

Em 2001 descobria a série *Drawings for Projection* de William Kentridge e ficava fascinada - estudava animação e percebi que me interessava muito mais fazer mover desenhos deixando emergir as narrativas que eles quisessem contar do que impor-lhes um percurso e uma meta. E este sentir a mão por detrás das imagens (ressoa com a afirmação de Kentridge: “I suppose drawing for me is about the handmade, about absolutely understanding the mark as a revelation of the fact of a hand or an arm or a body behind it.” (Krauss, 2017, p.132). A sua simplicidade e até escassez de meios técnicos cinematográficos, os seus movimentos intuitivos, revelavam aos meus olhos, habituados

²⁴ À imagem de Adi Da Samraj, Peter Bampton usa maiúsculas para diferenciar conceitos absolutos dos relativos. Assim, *Consciência* refere-se ao conteúdo descrito nesta frase e não a *consciência*, palavra empregue indiferenciadamente, no discurso comum, para conhecimento, noção, adequação aos actos (i.e. comportamento consciente). Para mais informação sobre quem foi o autor, artista e mestre espiritual Adi Da Samraj, ver <https://www.adidaupclose.org/introduction/secular.html>

ao mundo da animação comercial e de autor que enche festivais de cinema, algo novo, algo absolutamente único.

Mesmo sem conhecer ainda os seus métodos de trabalho, era fácil perceber que não se regia por argumentos pré-estabelecidos, storyboards, rigores técnicos, i.e. as metodologias que me serviam de bitola, aprendidas repetidamente com os diferentes animadores e realizadores com quem me cruzara. Propósito e desejo de contar algo com os seus desenhos, deixando-os ‘falar’, parecia-me ser o que fazia. William Kentridge tem uma longa e diversificada carreira: actor, realizador, cenógrafo, encenador, artista plástico que faz uso de técnicas de acordo com o que cada projecto pede e não como ponto de partida: desenho, escultura, gravura, instalação.

Em *Drawings for Projection* revela-se um artista que usa os seus conhecimentos cinematográficos e teatrais ao serviço do que quer contar com os seus desenhos, a par e passo, i.e. partindo de uma intenção inicial e entregando-se ao processo e a como o desenho se quer mover contando-se. Mas, como reclama, a história contada não é o ponto de partida, o que o leva a desenhar é, primordial e simplesmente, o desejo de desenhar²⁵. Este ponto e o desejo de colocar em movimento o desenho, que parece reclamá-lo, são comuns entre o trabalho de Kentridge e este projecto de auto-retratos que evolui para um trabalho de desenhos animados.

²⁵ Como afirma na entrevista dada a Carolyn Christov-Barkagiev, publicada em 1999 “The themes in my work do not really constitute its starting point, which is always the desire to draw.” (p. 8)



Figura 5: Desenho final de uma micro-animação (4 desenhos). Carvão sobre papel 180g, 50x65cm.

Presente. Emergência

O auto-retrato foi o ponto de partida, a evolução aponta no sentido do retratar em sentido mais lato, colocando a carvão sobre papel movimentos, superficiais e internos, figurativos ou não completamente, talvez absolutamente não-figurativos num momento futuro. Porquê o carvão? Por permitir que o rasto permaneça, nunca desaparecendo o passado e sempre focando no presente. Como na vida, o passado já não é (já não existe verdadeiramente) e, simultaneamente, subsistem no presente as suas impressões (Fig. 5).

Estética e filosoficamente, interessa-me a convivência de passado com presente, do rasto do que já foi com a frescura do novo. As técnicas de animação que deixam naturalmente marcas das suas fases sucessivas, tornaram-se as minhas eleitas, em particular, o desenho a carvão e/ou pastel seco sobre papel, imagem por imagem.

A repetição do olhar pousado sobre o meu próprio rosto, dia após dia, levou-me para um espaço em que sou simultaneamente eu e não-eu quem observo e quem observa. Olho-me a olhar. Vejo-me a ver. O acto de olhar e ver transporta-me à possibilidade de me

revelar a mim mesma e, nesse mesmo gesto, a quem veja os traços e manchas que produzir em manifestação visível, obejctual, desse revelar-me. E “erro lentamente” (Xavier, 2018, p. 9), traço e apago, ora em resultado de errar, ora porque as minhas errâncias me pedem uma nova imagem. Independentemente do errar em causa, fica o rasto, todo e qualquer traço do carvão deixa de si um rasto, recusando-se ao esquecimento, acedendo a ocupar um lugar desprovido de destaque. Em 2003, perguntava a William Kentridge se reconhecia valor estético a este rasto. Respondeu-me que não olhava para ele senão como um efeito colateral incontornável. Hoje, a percepção que tenho desta técnica de animação e dos desenhos massacrados - camada sobre camada, apagando sem eliminar totalmente os traços filmados e já obsoletos, um desenho final ali, como que esperando ser também ele apagado – é de algo integral e íntegro, desnudado de artifícios.

Como em verdadeira meditação, nada é negado - “Letting everything be as it is” é, nas palavras de Peter Bampton (2019, pp.87-95), a base da meditação verdadeira, traduzindo-se em aceitação da realidade tal como é – e nada é agarrado/não há apego. Ao desenhar, fotografar, apagar, tornar a desenhar, filmar, apagar, e assim sucessivamente, é também este o exercício: deixar tudo ser exactamente como é, sem a tentação de o alterar (aceitando o rasto) e sem apego, i.e. deixando o novo emergir. Chögyam Trungpa (2018) refere a importância de dar espaço ao inesperado no acto criativo “When you are eager to do something, you don’t perceive the blank sheet of paper or blank canvas in front of you at all. The whole picture is already painted and printed. So you have nothing (...) further to create.” (p23)

A prática meditativa acontece quando sei colocar-me ao serviço, usando os meus gestos únicos e nascidos da pessoa única que sou de forma a estar disponível para a emergência do novo Presente, do novo momento que quer nascer, sem identificação, sem personalização. O equilíbrio entre assumir a autoridade do gesto e permanecer sem identificação com este, tornando-o um canal de expressão não-controlada mentalmente, i.e. usando a mente como instrumento, eis o desafio e a graça a que só acedo quando não busco.

Bibliografia

- Bampton, Peter (2019). *The Fire of the Heart*. Arganil: Awakened Life Project.
- Caeiro, Alberto(1914). *O Guardador de Rebanhos*, retirado a 10 de Setembro de 2020 de <http://arquivopessoa.net/textos/1463>
- Cameron, Dan, Christov-Bakargiev, Carolyn, Coetzee, J.M. (1999). *William Kentridge*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Krauss, Rosalind ed. (2017). *William Kentridge*. In: *October Files* n.21. Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- Ramos, Artur (2010). *Retrato – O Desenho da Presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Trungpa, Chögyam (2008). *True Perception: The Path of Dharma Art*. Lief, Judith L. (Ed.). Boulder, CO: Shambala Publications, Inc
- Xavier, José (2018). *O Movimento das Coisas, Talvez...* Portugal: Sr Passageiro.
- Yamamura, Kôji (2020). *Transforming the Intangible into the Real: Reflections on My Selected Animation Works*. In: Hu, T-y G., Yokota, M., Horvath, G.(eds.): *Animating the Spirited, Journeys and Transformations*, pp. 26—42. University Press of Mississippi / Jackson, Mississippi (2020)

INVESTIGANDO PELO DESENHO # DISSIMULAR O ESPAÇO COM TEXTURAS: RISCAS E FORMAS

Sara Antunes Prata Dias da Costa
Co-Autores: A. Jorge Caseirão; Filipa Roseta
CIAUD

Resumo

O presente artigo apresenta parte de uma investigação de doutoramento que analisa o espaço através do desenho. Neste artigo, analisam-se especificamente quatro desenhos, que exploram como certas texturas com riscas e formas têm a capacidade de confundir e dissimular o espaço. Apresenta-se e enfatiza-se a metodologia utilizada nestes desenhos, referindo ainda alguns resultados alcançados. Fazem-se ainda algumas referências comparativas a outros espaços ou criações que recorrem a este mesmo tipo de texturas para confundir o espaço. Como resultados alcançados apresentam-se os próprios desenhos do espaço, com estas texturas, bem como algumas reflexões sobre a sua eficácia a dissimular o espaço.

Palavras-chave: Espaço, Desenho, Dazzle

Abstract

This article discloses part of an ongoing doctorate investigation which analyses space through drawing. In this article, we specifically analyze four drawings which explore how certain textures with stripes or different shapes have the capacity to confuse and conceal space. The methodology used in these drawings is presented and emphasized, together with some of the accomplished results. Some comparative references to other spaces or creations, that use analogous types of textures to confuse spatial perception, are also made. The results are presented as drawings of the spaces incorporating these textures, as well as some reflections on their effectiveness in concealing space.

Keywords: Space, Drawing, Dazzle

Introdução

O presente artigo parte da eleição de alguns desenhos desenvolvidos nesta investigação, que analisam a eficácia das texturas ‘*dazzle*’ com formas e com riscas, para confundir e dissimular o espaço. Quando nos referimos a espaço, referimo-nos a um

espaço mínimo, um arquétipo de espaço, o espaço do interior de uma 'caixa', tão semelhante aos espaços que habitamos.

A expressão '*dazzle*' utilizada é uma referência directa ao princípio que regeu a pintura de navios de guerra, especialmente durante a Primeira Guerra Mundial. Este princípio procurava através das pinturas de diversas texturas directamente nos navios, não tornar os navios invisíveis, porque esta seria uma tarefa impossível, mas sim causar tamanha confusão e perturbação visual, que o navio não podia ser rigorosamente detectado, logo dificilmente atingido pelo inimigo (Taylor, 2016).

Como no '*dazzle*' dos navios de guerra, estes desenhos investigam texturas que são desenhadas directamente sobre as superfícies do espaço e que são extremamente visíveis. Contudo, estas texturas têm uma característica: criam uma enorme confusão espacial. Pode-se mesmo afirmar que, no espaço, a presença destas texturas é tão visível, que por vezes é quase a única coisa que se consegue observar quando o espaço é percepcionado.

Nestes desenhos as texturas têm a particularidade de preencherem todas as superfícies do espaço (da caixa), não havendo distinção entre as várias superfícies (cima, baixo, lados, fundo). Esta particularidade do posicionamento das texturas no espaço de uma maneira ininterrupta é intencional, e reporta-nos mais uma vez para uma estratégia das pinturas '*dazzle*' em navios de guerra.

Nesta investigação, o desenho é sempre utilizado como metodologia para estudar o espaço. E os desenhos têm sempre como modelo um mesmo espaço. São efectuados por isso, diversos espaços/caixa, sempre iguais, com diferentes texturas '*dazzle*' desenhadas, com 'formas' e com 'riscas'.

Como objectivo pretendeu-se entender a eficácia das texturas '*dazzle*' estudadas, em causar perturbação visual e até dissimular o espaço. Neste artigo, além de se reflectir sobre o processo de desenho, apresentando algumas conclusões, pretende-se ainda salientar como as texturas '*dazzle*', tem sido recorrentemente utilizada ao longo dos tempos, nos espaços que habitamos, bem como em diversas outras obras de outros criadores

Os Desenhos

À semelhança de outros trabalhos desta investigação, os próprios modelos de observação são, em si, desenhos. Estes desenhos aparentemente bidimensionais, dobram-

se até criarem espaços tridimensionais, caixas. Estes espaços/caixa possuem uma abertura de um dos lados, por onde é possível o desenhador observar e registar através do desenho, a actuação de diversas texturas no espaço. Nos desenhos que registam a actuação das texturas no espaço, são sempre utilizados desenhos de observação do natural, ou seja, o registo é efectuado olhando directamente para o interior dos espaços/caixas.

Abordaremos neste artigo, quatro desenhos de registo de texturas no espaço desta investigação: dois desenhos com texturas com ´formas` e outros dois desenhos com texturas com ´riscas`.

1º Desenho

Textura com Pequenas Formas Circulares Coloridas

Este desenho regista a observação do espaço com a presença de uma textura irregular com pequenas formas circulares de várias cores sobre um fundo branco (fig.1). Neste desenho pode-se observar várias formas circulares de vários tamanhos, que é algo que só por si, nos dá a sensação de que as formas se encontram a diferentes profundidades. No entanto, neste desenho, as formas não só variam de tamanho como possuem várias cores. É importante referir que as cores escolhidas, possuem entre si, um enormemente contraste de matiz: amarelo, vermelho, azul (Itten, 1961). Os diferentes matizes de cor destas formas, interferem também grandemente com a percepção de profundidade das formas no espaço. Podemos afirmar que, de uma forma geral, as cores quentes parecem dar a sensação de aproximar as formas, e as cores frias, parecem dar a sensação de poder afastá-las (Manhke, 1996).

Neste desenho, o forte contraste das cores das formas (vermelho, azul, amarelo), bem como a sua variação de tamanho, aliadas à sua enorme quantidade em todas as superfícies, ajudam a trazer complexidade a esta textura e ao espaço. Neste desenho os limites do espaço quase deixam de ter importância visual, dada a enorme quantidade de informação visual e espacial gerada por esta textura com formas de diversas cores e tamanhos.

2º Desenho

Textura com várias 'Formas Rectas' a Preto e Branco

Este desenho regista a observação do espaço com a presença de uma textura irregular com várias formas, definidas por linhas aparentemente rectas, a preto e branco (fig.2).

Quando observamos este desenho podemos entender que esta textura é extremamente eficaz a criar perturbação espacial. A imprevisibilidade das formas, que definem esta textura, não nos permite entender a mudança de orientação ou perspectiva, quando a textura muda de superfícies no espaço. Além do mais esta textura, por não ser formada por formas isoladas, cria uma certa continuidade formal, gerando até uma certa confusão entre o que é o fundo ou o que é a forma. Ficamos na dúvida se olhamos um fundo preto com formas brancas ou um fundo branco com formas pretas, mesmo que esta questão não se ponha objectivamente na nossa mente. Estes dois factores, a imprevisibilidade das formas desta textura irregular e uma imediata indefinição entre o que é forma e fundo, associadas a cores extremamente contrastantes (branco e preto), geram um fortíssimo efeito de confusão espacial. Olhando para o desenho já não se entende onde começa uma superfície e acaba outra. Parece que se olha para um 'não espaço', um espaço em que não se percebe os limites nem a orientação das superfícies que o definem.

3º Desenho

Textura com Riscas Pretas e Vermelhas de Grande Espessura

Este desenho regista a observação do espaço com a presença de uma textura irregular, constituída por riscas pretas e vermelhas, de grande espessura, em diversas direcções (fig.3).

Estas riscas de enormes dimensões, ganham um enorme protagonismo no espaço. Este protagonismo, dado certamente pela escala, é ainda reforçado pelo facto de esta textura não se limitar a nenhuma superfície, continuando livremente de uma superfície para outra, criando uma lógica que não é do espaço, pois pertence essencialmente ao desenho.

Neste desenho, o contraste preto e vermelho, é outro factor que podemos destacar. O preto e vermelho, desde tempos remotos, foi considerado um contraste extremo de matiz no Oriente (Pastoureau, 2014). No Ocidente este contraste de cores incutia associações menos positivas, como o diabo ou o inferno (Pastoureau, 2014). Esta textura com riscas, com estas cores, é sem dúvida extremamente presente e forte no espaço.

Observando este desenho, verifica-se que esta textura com riscas, com linhas rectas em diversas direcções, também induz a perceber diferentes superfícies com distintas orientações espaciais, que se parecem destacar das superfícies do espaço/caixa. Neste desenho, o espaço parece distorcer-se ao fundo, dando a sensação de criar algumas superfícies que se sobrepõem umas às outras, alterando a percepção do verdadeiro espaço da caixa. Ao observarmos o espaço com riscas orientadas em diversas direcções, somos levados a perceber diversas superfícies planas, também orientadas em diversas direcções, destabilizando os limites reais do espaço da caixa que observamos.

4º Desenho

Textura com Riscas 'Curvas' com Espessuras Distintas

Este desenho regista a observação do espaço com a presença de uma textura irregular com riscas 'curvas', pretas e brancas, com espessuras distintas (fig.4). Como nos diz Michel Pastoureau, “as riscas não são uma forma são uma estrutura” (Pastoureau, 1991, p. 28). E embora as riscas sejam uma estrutura, que cria sempre uma certa confusão visual, pois não podemos distinguir a forma do fundo, as riscas são também um padrão que podemos prever: é previsível a alternância de sucessivas superfícies rectangulares compridas e estreitas, com cores alternadas. Mas nestes desenhos as riscas sofrem a liberdade da 'mutação': curvam-se, ondulam, mudam constantemente de direcção e até de espessura. Tudo se torna caótico perante o nosso olhar. E se num simples padrão com riscas, observamos uma alternância de cores, que é mais ou menos previsível perante o nosso olhar, quando as riscas 'mudam de direcção' ou 'ondulam', é muito fácil perdermos na nossa observação do espaço.

Uma textura com um padrão irregular com riscas 'curvas', como neste desenho, dissimula imensamente o espaço, pois induz a ver superfícies curvas no interior do espaço/caixa. Podemos assim concluir que este tipo de textura além de ser eficaz na sua função de confundir o espaço, também fomenta a ver as superfícies a ondular.

Esta ondulação pode induzir até a observar um certo movimento aparente das riscas 'curvas', além de criar a sensação de novos limites para o espaço. Neste desenho com uma textura com um padrão com 'riscas curvas' com diferentes espessuras podemos ainda mencionar que este efeito de movimento aparente parece ficar reforçado. As riscas por possuírem espessuras diferentes induzem a ver distintas profundidades, sendo que as linhas de maior espessura podem parecer mais próximas, e as linhas de menor espessura, mais longínquas. Talvez seja por esta razão que, quando nos fixamos atentamente nesta textura, ficamos perturbados, pois tudo parece vibrar. A alternância constante das duas espessuras de linhas, bem como a ondulação das riscas parecem reforçar o efeito de destabilização do espaço.

Referências de outras obras e outros criadores

Desde os primórdios da humanidade, que podemos observar diversas texturas visualmente complexas nos espaços arquitectónicos. As pinturas de frescos em paredes, no interior de diversos espaços do período neolítico, revelam-nos como este tipo de texturas que interferem inevitavelmente com a percepção do espaço, sempre estiveram presentes na criação humana. Contudo, não é só no passado ou só na arquitectura que podemos observar a utilização destas texturas capazes de alterar o espaço. Muitos outros criadores e suas obras, até aos dias de hoje, utilizam diversas texturas para influenciar e alterar a percepção do espaço. São estas referências, mais abrangentes e actuais, que abordaremos de seguida. Salientaremos essencialmente as referências que se relacionam mais directamente com os desenhos que são apresentados neste artigo.

Os vários espaços criados por Yayoi Kusama (1929), com diversas texturas com formas circulares espalhadas pelas diversas superfícies do espaço, fazem o espaço parecer desaparecer. As pequenas formas circulares coloridas tomam conta da nossa percepção, tudo o resto passa para segundo plano, incluindo o próprio espaço. Na sua obra '*the obliteration room*', o efeito de confusão visual parece ser tão acentuado, que se chega a ponto de se deixar de ver o espaço, e mesmo tudo o que se encontra nele. Semelhante 'desaparição' do espaço pode ser vista no trabalho de Nike Savvas (1964), como por exemplo em '*Atomic: Full of Love, Full of Wonder*', mas neste caso o espaço é preenchido com pequenas bolas coloridas, flutuando no espaço. Estas obras mencionadas, à

semelhança do desenho apresentado (fig.1), ao serem densamente preenchidos com texturas com pequenas formas coloridas, fazem o verdadeiro espaço desaparecer.

As texturas com formas (aparentemente sobrepostas), quando utilizadas como que sobre um ecrã ou tela que fica sobreposto a um espaço, podem camuflar o espaço e o que nele se encontra. Estes ecrãs ou telas, com diversas texturas, foram amplamente utilizados na camuflagem de guerra, para esconder, construções, equipamentos e veículos (Hartcup, 1980). Padrões que lembram camuflagens de guerra, foram também amplamente explorados em diversas obras de Andy Warhol (1928-1987), como por exemplo na sua obra *'The Last Supper (Camouflage)'*. Na pintura Bahar Oganer (1980), verificamos recorrentemente a eficácia de texturas para confundir (ou revelar) o espaço. Na sua obra *'Showcase I'*, uma personagem mistura-se com o espaço da montra que observa. A enorme quantidade de texturas, com diversas formas sobrepostas, que estão presentes tanto na personagem como no espaço, torna a nossa observação bastante confusa. Nestes exemplos, bem como no desenho apresentado (fig. 2), verificamos que textura irregular com formas sobrepostas, em contínuo, pode funcionar como um 'ecrã visual' que dissimula o espaço.

A utilização de texturas com padrões às riscas a preto e branco, para dissimular as formas, foi amplamente explorada nas pinturas *'dazzle'* de navios de guerra, mas também no mundo da arte. Utilizando o mesmo princípio das pinturas *'dazzle'* para dissimular as formas e confundi-las, podemos observar o trabalho de Charles Mary Kubricht (1946), na sua instalação artística *'Alive-nesses: Proposal for Adaptation'*. Outros artistas exploram espaços interiores tridimensionais, intensamente preenchidos com a presença de riscas em diversas direcções em todas as superfícies do espaço. É disto exemplo o trabalho de Julio le Parc (1928), intitulado *'Espace à pénétrer avec trame (Variation du labyrinthe de 1963)'*, e o trabalho de Rob Lee (1983) intitulado *'Dazzle Room'*. O artista Darel Carey (1981), desenha riscas com fitas autocolantes pretas, que 'inundam' todas as superfícies dos espaços interiores, como podemos observar na sua obra *'Emergence'*. Como no desenho apresentado (fig.3), ao observarmos uma mudança de direcção das riscas somos induzidos a ver diversas superfícies, que redefinem a orientação das superfícies e os limites do espaço.

As texturas com riscas 'curvas' são recorrentemente utilizadas por Bridget Riley (1931), como por exemplo na sua obra *'Untitled: Diagonal Curve'*. A presença desta textura com riscas parece fazer ondular a superfície da obra, criando um efeito óptico de

movimento aparente. A obra de Shigeki Matsuyama (1973), intitulada '*Dazzle Room*', explora um espaço tridimensional recorrendo a várias texturas a preto e branco com riscas 'curvas', e também com formas circulares. Nesta obra, não é só o espaço que parece desaparecer, mas também toda a mobília e até as personagens que o habitam, uma vez que todas as superfícies estão cobertas por estas várias texturas perturbantes. Nestas obras, à semelhança do desenho apresentado (fig. 4), verifica-se que a simples presença de texturas com riscas 'curvas', fazem parecer ondular as superfícies do espaço. Estas texturas são extremamente eficazes a dissimular o verdadeiro espaço.

Algumas Considerações Finais

As texturas '*dazzle*' sempre encantaram o ser humano, tanto estando presentes nos espaços que este habita como em diversas obras que cria. Da análise efectuada, verificou-se que, tanto as texturas com 'formas' como as texturas com 'riscas' apresentadas nestes desenhos, podem revelar-se extremamente eficazes a confundir e dissimular o espaço. Uma das características importantes para a eficácia das texturas '*dazzle*' é a sua continuidade nas diversas superfícies do espaço. Por esta razão, essa continuidade foi desde logo à partida proposta em todas as texturas estudadas. Outros factores importantes para a eficácia destas texturas, que tivemos oportunidade de salientar, são estas alternarem diversos tamanhos de formas ou espessuras de riscas, a utilização de cores contrastantes entre as várias formas e/ou com o fundo, e por fim a utilização de riscas 'curvas'.

Por fim podemos salientar que a presença de texturas '*dazzle*' em espaços tridimensionais permitem encenar outras realidades. As texturas '*dazzle*', embora bidimensionais, criam um outro espaço sobre o espaço tridimensional existente: um espaço que é definido pelo desenho.

Referências Bibliográficas

Hartcup, G. (1980). *Camouflage - A History of Concealment and Deception in War*. New York: Charles Scibner's Sons.

Itten, J. (1961). *The Art of Colour*. (Reinhold Publishing Corporation, Ed.). New York.

Manhke, F. H. (1996). *Color, Environment & Human Response*. (John Wiley & Sons, Ed.). New York, Chichester, Weinheim, Brisbane, Singapore, Toronto.

Pastoureau, M. (1991). *The Devil's Cloth - A History of Stripes*. New York, London, Toronto, Sidney, Singapore: Washinton Square Press.

Pastoureau, M. (2014). *Preto - História de uma Cor*. Lisboa: Orfeu Negro.

Taylor, J. (2016). *Dazzle - Disguise and Disruption in War and Art*. Oxford: Pool of London Press.



Figura 1. Desenho do espaço com a presença de uma textura com pequenas formas circulares coloridas. Fonte: a autora.



Figura 2. Desenho do espaço com a presença de uma textura com várias ´formas rectas` a preto e branco. Fonte: a autora



Figura 3. Desenho do espaço com a presença de uma textura com riscas pretas e vermelhas de grande espessura. Fonte: a autora.



Figura 4. Desenho do espaço com a presença de uma textura com riscas 'curvas' com espessuras distintas. Fonte: a autora.