Desenho, criação e consciência
Desenho,
criação
e consciência

COM ENTREVISTAS A

Alberto Carneiro
Alcino Soutinho
Álvaro Siza Vieira
Ángelo de Sousa
António Pedro
Jaime Silva
José Rodrigues
Lagoa Henriques
Luísa Arruda
Luísa Gonçalves
Mário Bismarck
Pedro Saraiva
Vítor Silva
Índice

Prefácio...................................................................................................................................................9

PARTE I
Introdução...............................................................................................................................................11

PARTE II
Contexto teórico do desenho e áreas transversais .................................................................................21

Capítulo 1: A realidade e as especificidades do desenho ..........................................................23
1. O conceito de desenho ...................................................................................................................23
2. O desenho na procura de sentido no contexto do entendimento do (ir)real ................................25
3. A realidade resultante do acto de desenhar numa interacção entre o corpo e a mente ..........29
4. A imagem do desenho ...................................................................................................................33
5. Desenho e significação ..................................................................................................................35
6. O desenho como descritor do espaço e do tempo ..................................................................38
7. O desenho como experiência com base na gestão do espaço representado .......................41
8. O processo ....................................................................................................................................44
8.1. O processo do desenho .............................................................................................................44
8.2. Entre o processo físico e o processo mental do desenho .......................................................46
8.3. A diferença entre desenho-processo e desenho-objecto .......................................................50
9. Desenhador-autor .......................................................................................................................57

Capítulo 2: A relação eu–não-eu e a relação eu–eu ..............................................................................65
1. O conceito de não-eu e de eu .........................................................................................................65
2. O eu ou o não-eu como causa do desenho ..................................................................................66
3. A subjectividade e a objectividade da relação eu–não-eu ........................................ 67
4. A síntese como tradução da relação eu–não-eu...................................................... 71
5. A imagem interna e invisível do eu e a imagem externa e visível do não-eu .................. 71
6. A interpretação do não-eu para um maior conhecimento do eu.............................. 73
7. O papel da afectividade no reforço da relação eu–eu através da relação eu–não-eu ........ 74
8. A relação eu–eu.................................................................................................... 76

Capítulo 3: A intuição e a razão .............................................................................. 81
1. A aculturação como factor de aquisição de intuições ........................................... 81
2. A contextualização do conceito intuição versus razão ....................................... 83
3. A crença da intuição e a certeza da análise racional .......................................... 86
4. Factores do processamento intuitivo ao nível da criação ................................... 89
5. Educar a intuição .................................................................................................. 90
   5.1. Condições específicas para educar a intuição ............................................... 90
   5.2. A intuição educada a partir da modificação e não da anulação do existente ...... 92
   5.3. A intuição tendo como base a experiência .................................................... 92
6. O efeito da razão discursiva sobre o acto criativo do autor ................................. 95
7. O conhecimento tácito como sistema não-verbal no desenho para a criação .......... 97

Capítulo 4: Cognição no contexto do desenho ...................................................... 101
1. Considerações gerais .......................................................................................... 101
2. Percepção ............................................................................................................ 103
   2.1. A experiência da percepção visual ................................................................. 103
   2.2. A observação consciente através do desenho como interpretação .............. 106
   2.3. A tradução deliberada do que a percepção nos faculta .................................. 108
3. Cognição .............................................................................................................. 110
   3.1. A cognição e a aquisição de conhecimento ................................................... 110
   3.2. As conexões na cognição ............................................................................... 112
      3.2.1 A retroalimentação para a validação das conexões .................................. 113
      3.2.2 Motivações intrínsecas e extrínsecas que influenciam as conexões .......... 114
4. A aprendizagem .................................................................................................. 116
   4.1. Os factores que reforçam o processo de aprendizagem ................................. 116

Capítulo 5: O fenómeno da consciência no desenho-processo para o encontro de sentido .... 135
1. O processamento de informação na relação sujeito/objecto ................................. 135
2. A dialéctica entre o sistema tácito e o sistema deliberado ................................ 137
3. O desenho como descoberta ............................................................................ 138
4. A transformação da consciência através do desenho-processo (considerações gerais) 140
5. O fenómeno da consciência através do desenho ............................................. 142
   5.1. O desenho proporcionador de consciência (de si) ........................................ 142
   5.2. O fenómeno da consciência ......................................................................... 144
   5.3. A consciência nuclear e a consciência alargada .......................................... 146
   5.4. Das emoções ao conhecimento dos sentimentos das emoções no contexto da consciência ................................. 148
   5.5. Entre o verbal e o não-verbal no fenómeno da consciência ......................... 151
   5.6. A consciencialização no acto de desenhar ................................................... 153
   5.7. O acto de desenhar e o acto de conhecer para uma modificação da consciência 154
   5.8. A atenção e a consciência no acto de desenhar .......................................... 155
6. Os conteúdos latentes e a intersubjectividade .................................................... 156
7. As imagens (mentais) no contexto da consciência ......................................... 159
8. O ser holístico no desenho-processo ................................................................ 162
9. A procura de sentido na projeção de todo o ser através do desenho ...................... 168

Capítulo 6: O contexto da criação ........................................................................... 171
1. O desenho para a criação entre o sistema tácito e o sistema deliberado ............... 171
2. A criação pelo desenho como meio de libertação na procura de sentido .............. 173
3. A memória implícita e a memória explícita do desenho-processo ..........175
4. A criação requer uma dualidade inclusão/exclusão .......................................176
5. A continuidade da criação ..................................................................................177
6. Prazer no desenho..................................................................................................179
   6.1. O acto de desenhar para a criação como procura de prazer e a relação com a emoção .................................179
   6.2. Prazer e desprazer no fenómeno da consciência na experiência do desenho criativo ..................................................181

PARTE III
Entrevistas aos actores de criação .................................................................185
Uma visão inferencial sobre as entrevistas .......................................................187

PARTE IV
Conclusão ..............................................................................................................221

BIBLIOGRAFIA ....................................................................................................229

AS ENTREVISTAS REGISTADAS .................................................................235
   Escultor Alberto Carneiro ..................................................................................237
   Arquitecto Alcino Soutinho .............................................................................250
   Arquitecto Álvaro Siza Vieira .........................................................................259
   Pintor Ângelo de Sousa ....................................................................................269
   Escultor António Pedro ....................................................................................287
   Pintor Jaime Silva ............................................................................................298
   Escultor José Rodrigues ...................................................................................312
   Escultor Lagoa Henriques ................................................................................321
   Pintora Luísa Arruda ........................................................................................334
   Escultora Luísa Gonçalves ...............................................................................337
   Pintor Mário Bismarck .....................................................................................367
   Pintor Pedro Saraiva .........................................................................................385
   Pintor Vítor Silva ..............................................................................................392

Prefácio

O Desenho para a criação, como meio de alargamento da consciência de si

A criação de um Mestrado em Educação Artística na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa resultou do esforço de um conjunto de professores do então 15.º grupo, actualmente designado Área de Ciências da Arte. Curiosamente, a criação deste Mestrado não foi iniciativa de artistas plásticos, que, temos de o dizer, sempre olharam como missão lateral esta de preparar ou completar a formação de professores na área da Educação Visual.

É pois com grande prazer que, para além das diversas dissertações já defendidas com êxito, vemos agora, pela iniciativa de um dos nossos Mestres, a possibilidade de publicação de uma dessas obras, já que as faltas de verbas com que se debatem as universidades não têm permitido trazer a público outros trabalhos de mérito equivalente.

Louve-se o esforço e a tenacidade do autor, Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues, que, de entre os nossos alunos, mostrou sempre o gosto pela escrita, de que por vezes os licenciados em artes parecem afastar-se.

No caso particular desta dissertação, a análise realizada não se prende tanto com a prática educacional, mas com uma questão mais profunda que é a
da criação artística a partir do desenho criativo e do seu papel na relação dialéctica eu-não-eu.

Partindo de uma série de entrevistas a figuras conceituadas no panorama cultural nacional, como Álvaro Siza Vieira ou Alberto Carneiro, e outros arquitectos, pintores e escultores como Alcino Soutinho, Ângelo de Sousa e Lagoa Henriques, professores das Escolas/Faculdades de Lisboa e do Porto, como António Pedro Ferreira Marques ou Mário Bismarck, para apenas destacar alguns nomes, e criando uma grelha de análise qualitativa dos dados obtidos, o trabalho ultrapassa largamente as questões pragmáticas da Educação Artística para aprofundar uma problemática transversal à Filosofia da Arte e à Psicologia da Arte.

A publicação desta dissertação aparece assim como uma mais-valia no contexto nacional em que a produção teórica dos artistas plásticos ainda é reduzida, embora cada vez mais o façam, precisamente no âmbito da sua actividade como professores e investigadores.

Margarida Calado
Como artista plástico envolvido no campo da criação artística, com formação em Artes Plásticas – Pintura, em que a componente de desenho teve um peso considerável e no qual tenho tido um investimento significativo, surgiu-me uma questão que, na minha opinião, carece de uma tentativa de explicação: «Será o desenho criativo, para o seu autor, uma procura de sentido e de uma consciência mais alargada de si próprio?»

É consensual que a prática do desenho desenvolve a nossa atenção sobre o que observamos, e que nos faculta uma competência de comunicar através da representação com o recurso a essa técnica. Por outro lado, talvez o desenho tenha como efeito – com a sua função meramente representativa e/ou expressiva – conduzir a uma percepção mais analítica, à possibilidade de comunicar pela representação, e a fazê-lo explorando o estado emocional do momento, de forma a que a expressão (do desenho) possa induzir o observador a identificar e interpretar o temperamento do autor. No entanto, ao reduzir o desenho à aquisição de competências e à expressão de emoções, não estaremos a menosprezar possíveis efeitos ao nível da consciência? Se certos autores manifestam a necessidade de desenhar, não será apenas porque lhes interessa transmitir uma ideia através de uma imagem, com mais ou menos emotividade; talvez seja porque essa prática se relaciona com mecanismos psicológicos mais profundos e mais ligados à consciência, e à tendência
do ser humano para procurar a liberdade interior (na qual a intranquilidade e bloqueios de várias naturezas se esvanecem). Nem todo o processamento mental se manifesta a um nível deliberado – também acontece de forma intuitiva (à qual associamos a liberdade interior atrás referida). Será portanto necessário compreender melhor o fenómeno do desenho na perspectiva dos seus autores, no sentido de averiguar em que medida a prática do desenho, segundo uma determinada intencionalidade e deliberação permitirá, no contexto da criação, conseguir uma liberdade interior afim ao pensamento intuitivo. Não estamos a falar de um processo somente mental, mas sim de um processo que acontece com o recurso a instrumentos e suportes através de/sobre os quais se concretiza algo visível. Estaremos então a considerar uma relação entre o que é interno – o mental – e o que é externo – o que se materializa no suporte do desenho. Ao estabelecer esta relação entre o mental e o que se produz, terá de se ter em conta que o produto dessa relação é também o resultado da relação do autor com o que o rodeia e com o próprio desenho, no acto da sua criação. Ou melhor, o processo mental tornar-se-á mais eficaz se a intencionalidade que o desencadeia se reforçar pela necessidade de o sujeito se conhecer a si próprio e de conhecer o que está fora de si.

A criação não é mecânica: envolve, pelo contrário, as idiossincrasias do autor, e estas só se constroem na relação do Homem com o mundo que o rodeia. Uma vez que o desenho incita o autor a uma atenção deliberada e consciente em relação ao ‘eu’ exterior – seja este o próprio desenho, seja o que serve de referência para o fazer, isto é, tudo o que está fora de si próprio –, não será o desenho um meio para que o indivíduo se conheça melhor a si próprio (o eu, o interno), conhecendo o que está fora de si (o não-eu, o externo), numa dialéctica entre essas duas realidades (eu–não-eu)? Não se relacionará a liberdade interior (através da qual se processa o pensamento intuitivo) com essa dialéctica? Será esse o sentido que o autor procura no acto de criar através do desenho?

Não estamos só a referir-nos a uma capacidade de manipular a imagem em função das necessidades intrínsecas ou extrínsecas que possam afectar o autor; estamos a referir-nos ao desenho como uma técnica específica que requer uma experiência que permita ao autor adequar as suas competências à intencionalidade de comunicar algo. Pressupomos que qualquer experiência terá um efeito, em maior ou menor grau, sobre a mente e as emoções do sujeito. Tendo a experiência do desenho as suas especificidades, quer-se aqui tentar compreender se estas especificidades não terão uma consequência particular sobre aquele efeito. Um autor, ao adoptar o desenho como meio de criar, fá-lo porque se interessa por essas especificidades.

O interesse refletirá as idiossincrasias do seu autor. Portanto, o desenho terá a ver com necessidades particulares deste. Poderá, por isso, o desenho ser um factor da relação do autor consigo próprio, tendo como veículo a sua relação com o meio que o rodeia? Será que no processo do desenho, em que a percepção visual é basilar e se desenvolve como experiência de relação com o externo, a relação do pensamento deliberado com essa percepção também se constrói internamente, uma vez activada a reflexão sobre ela? Será a procura deste sentido (de se conhecer a si próprio) que move a criação pelo desenho?

O desenho reporta-se à criação pela imagem e processa-se de uma maneira geralmente rápida e esquemática, que outros meios não permitem. Nesse contexto, é nosso intento procurar saber se o desenho, em particular, permite essa procura de sentido. Para o efeito, consideramos importante introduzir a abordagem da neurociência, que pensamos poder contribuir para um entendimento novo e mais sustentado acerca destas questões. Esta análise reveste-se de especial importância, na medida em que se evidencia o valor do desenho como meio que estimula em particular a criatividade e, eventualmente, a vontade de alargar o conhecimento de si (do sujeito que o pratica), dos outros e do mundo envolvente.

Procuraremos dar um contributo para entender de que forma o desenho criativo é um fenómeno que estabelece uma relação entre a percepção, o pensamento deliberado e o pensamento intuitivo, proporcionando ao seu autor um maior conhecimento de si próprio e uma maior reflexão sobre o que o rodeia, através de uma dialéctica eu–não-eu, sendo esta atitude o que motiva o autor a criar.

Este estudo é composto por duas partes. Na primeira, procedemos à análise de vários autores que, através da sua obra, se debruçaram especificamente sobre a problemática do desenho, e à de outros autores que se debruçaram sobre aspectos de naturezas diversas que permitem entender o fenómeno do desenho enquanto acto de criação – o que contribuiu para orientar a nossa abordagem de cariz conjectural (mas igualmente influenciada pela nossa experiência). A segunda parte é empírica e consiste-se na análise de entrevistas realizadas às seguintes personalidades: escultor Alberto Carneiro, arquitecto Alcino Soutinho, arquitecto Álvaro Siza Vieira, pintor Ângelo de Sousa, escultor António Pedro, pintor Jaime Silva, escultor José Rodrigues,
escultor Lagoa Henriques, pintora Luísa Arruda, escultora Luísa Gonçalves, pintor Mário Bismarck, pintor Pedro Saraiva e pintor Vítor Silva.

Descrevem-se agora sumariamente os assuntos tratados na primeira parte.

No primeiro capítulo, «A realidade e as especificidades do desenho», faz-se uma abordagem dos pressupostos para a definição de desenho, sublinhando a necessidade da sua relação com o corpo, com a mente, com instrumentos e com suportes, sendo estas as componentes que determinam, conjugadas, a autoria do desenho ajustada ao autor.

Com base nessa premissa, explora-se a seguir a relação do desenho com o pensamento como forma de perceber a realidade interna e a realidade externa. Procura-se reflectir sobre a hipótese de que essa relação poder constituir o sentido que o desenhador-autor procura no acto de desenhar. Tenta-se compreender se, no contexto de uma interacção corpo-mente, a procura de sentido (que presumivelmente orienta o acto criativo) reflete as idiossincrasias e a intencionalidade do autor, e de que forma isso se relaciona com a intersubjectividade.

Procura-se igualmente explicar de que forma o desenho, além de reflectir as características do autor, espelha também a sua relação com o meio, ressalvando a ideia de que dessa relação resulta a produção mental das imagens, depois exteriorizadas pelo desenho. Aborda-se a imagem produzida como designação de algo a que podemos fazer corresponder um significado. Explica-se, sumariamente, de que forma o desenho pode ser reduzido na sua função de representação de uma realidade, não deixando, contudo, de designar algo.

Sublinha-se ainda neste capítulo o facto de o desenho ter de ser entendido no tempo e no espaço específicos da sua realização. Nesse sentido, intenta-se explicar como esta relação tempo-espacia pode significar a condição de autoria de um desenho que se quer umico. Essa explanação implica a abordagem dos processos técnico, físico e mental do desenho, que serão destrinçados na sua especificidade, realçando a sua função integrada e indissociável no âmbito do desenho-processo. A partir da definição de desenho-processo, faz-se a sua distinção em relação ao desenho-objecto, cujo entendimento pressupõe a sua ligação com o que lhe deu origem (o desenho-processo). A compreensão da designação desenho-objecto implica um relacionamento entre os aspectos mental, processual e material, que influenciam, estimulando mais ou menos, o processo de autoria da responsabilidade do desenhador-autor.

A designação de desenhador-autor é explicada relacionando-a com critérios, como a originalidade, ou a realidade interna e externa, e as etapas que o autor deverá percorrer desde a mera tradução da forma, passando pela revelação de ideias e pensamentos e colmatada na possibilidade de verbalizar os conteúdos do desenho; ou melhor: o percurso até uma última etapa, em que o autor revela a sua maneira de ver o mundo através do desenho, baseada na sua sequência.

No segundo capítulo, «A relação eu–não-eu e a relação eu–eu», apresenta-se uma definição sumária de eu e não-eu, elaborada à medida que se exploram os dois termos em diferentes contextos, relacionando-os com aspectos diversos.

Durante essa análise vamos verificar de que forma o eu se constrói na sua relação com o não-eu (com o mundo no sentido lato) e respectivas interpretação e percepção. Tentamos compreender em que situações a relação eu–eu se reforça, ou não, e como isso se repercute na expressão do autor.

Veremos a relação de subjectividade e de objectividade na relação do eu com o não-eu, ao nível da relação do autor com o desenho e de que forma isso pode constituir um estímulo para outros autores. No que respeita à recepção do desenho, vamos verificar a importância da intersubjectividade, no sentido de que o autor perceber melhor o mundo e perceber-se a si próprio. Para o entendimento deste processo como tendência objectivante, abordamos a influência da razão e da linguagem neste processo. Veremos, também, neste processo de objectivação, como o não-eu serve de veículo ao que é intrínseco ao eu. Trata-se de relacionar o invisível do eu com o que o desenho pode traduzir de visível.

No processo de relação eu–eu, através da relação eu–não-eu, sublinhamos o papel dos afectos nestas relações, assim como na criação de desenhos e nos juízos de valor que o autor atribui aos seus desenhos. Veremos como os afectos gerados ou emeridos neste processo de criação de um não-eu podem ter um efeito catártico sobre o eu.

No terceiro capítulo, «A intuição e a razão», faz-se referência à influência do contexto cultural e social sobre a aquisição de intuições e de comportamentos de que não se tem consciência e da explicação dos mesmos. Neste âmbito, sublinha-se a importância da experiência como factor que influencia a forma de pensar e de agir, intuitivamente ou não.

Para um melhor entendimento do conceito de intuição, recorre-se a várias asserções, que, complementarmente à de Robin M. Hogarth (2002), nos permitem convergir para uma definição mais objectiva do termo. Com base nessa definição concisa, faz-se ao longo deste capítulo uma relação do con-
ceito de intuição com outros aspectos do funcionamento mental do sujeito, nomeadamente através de um paralelo com a faculdade da razão, salientando a ideia da simples convicção associada à intuição, em contraposição à lógica e explicação efectiva dos factos associadas à razão.

Destacam-se ainda, no terceiro capítulo, os factores que podem estimular o acto criativo, tanto ao nível da intuição, como ao nível de outros aspectos que influenciam o comportamento do sujeito. Evoca-se um conjunto de condições para que a intuição seja educada, tendo como recurso a tese de Robin Hogarth (2002), que refere, nomeadamente, a necessidade indelével da experiência prévia de natureza deliberada e científica.

Propõe-se ainda uma abordagem do desenho seguindo a taxonomia de B. S. Bloom, relacionando-a com a evolução da aprendizagem segundo esta evolução hierárquica e com o entendimento do processamento tácito e deliberado de informação.

Num quarto capítulo, «Cognição no contexto do desenho», começa-se por fazer uma abordagem da aprendizagem do desenho como meio de criação, relacionando-a com factores do foro mental e outros, específicos do processo do desenho. Com base na premissa de que o desenho envolve vários mecanismos mentais e físicos, explora-se o conceito de cognição, em sentido lato e aplicado ao processo do desenho, enunciando o factor cultural (que, contudo, não será analisado com profundidade).

Neste capítulo também se estabelece uma relação entre a percepção, a visão, o conhecimento e outros processos mais ou menos conscientes de adquirir esse conhecimento. Salienta-se a importância da experiência para criar condições de cognição, através do desenvolvimento dos actos manual, perceptivo e intelectual implicados na acção de desenhar. Menciona-se o facto de no acto de desenhar, além destes factores, se dever considerar a coexistência da intuição e da análise como processos cognitivos que se complementam. Ainda nos processos cognitivos, consideram-se as condições a partir das quais se passa do conhecimento à capacidade de o aplicar, nomeadamente na situação de ensino-aprendizagem. Procura-se entender em que circunstâncias a aprendizagem do desenho pode requerer esforço, ou não. Partindo da premissa de que a experiência é imprescindível à aprendizagem, referem-se algumas atitudes estratégicas para que esta surta efeito. Por fim, sublinha-se o facto de haver aprendizagens implícitas e explícitas que norteiam o percurso do autor de desenhos, e que tanto umas como outras implicam uma prática efectiva (onde se exercitam a destreza manual, a percepção e a criatividade).

No quinto capítulo, «O fenómeno da consciência no desenho-processo para o encontro de sentido», enquadramos a criação pelo desenho na dialéctica sujeito-objecto, onde se verifica um processamento de informação. Partindo da premissa de que no próprio sujeito existe um processamento de informação ao nível interno, procura-se compreender se, na relação mente-corpo (que em conjunto se relacionam com o meio), o autor que cria pelo desenho gera uma maior consciência de si. Neste contexto, especificam-se as circunstâncias em que o organismo processa informação ao nível tácito ou ao nível deliberado.

Salienta-se a importância da influência de vários factores, entre os quais o facto de a tendência para um tipo de processamento de informação ou para outro, estarem integrados na relação sujeito-sociedade. Procura-se clarificar de que forma o desenhador-autor, nesta relação, oscila entre a informação que conhece e aquela que deseja conhecer/descobrir e como poderá isto constituir o motivo da procura de sentido no acto criativo. Na dialéctica interior-exterior, onde o sujeito necessita de um permanente reajustamento ao meio, tenta-se explicar como se processa a informação.

É neste contexto que se analisa o fenómeno da consciência e de como este se relaciona com o fenómeno do processo de desenho, seja este um meio de tomar consciência do que os sentidos captam, seja ele um meio de alargar a consciência a outros níveis. Com base nesta explicação, é possível encontrar uma relação do desenho com o fenómeno de projecção mental do desenhador-autor no acto de criar pelo desenho.

Para compreender melhor o fenómeno da consciência, explanam-se alguns aspectos da tese de António Damásio (2004) tratados na sua obra O Sentimento de Si. Nessa medida, explora-se o conceito de imagem mental e de que forma esta se relaciona com a consciência proporcionada pela relação sujeito-objecto. Para um entendimento mais cabal, e recorrendo ainda ao mesmo autor, introduz-se também a abordagem da emoção, do sentimento e dos níveis de consciência – a consciência nuclear e a consciência alargada –, assim como o respectivo percurso dos níveis mais básicos de consciência aos mais elevados. Destaca-se a ligação que Damásio estabelece entre a emoção e a consciência em relação à homeostasia e faz-se a sua extrapolação ao acto de desenhar e criar.
Ainda neste capítulo, refere-se a importância da linguagem e dos vários níveis de memória para o alargamento da consciência. Neste processo, verifica-se a necessidade de aludir à necessidade de uma intersubjectividade, no sentido de se verificarem os conhecimentos que se formam, ao nível subjetivo. Incide-se, também, na relação entre a memória disposicional e a criação, e destas coisas a imaginação e a percepção interna e externa. Mencionam-se definições de imagem e como estas poderão contribuir para um conhecimento mais alargado de si, de forma a perceber melhor o papel da imaginação neste fenómeno de consciencialização.

Expõe-se, por fim, uma proposta de entendimento do acto de criação pelo desenho no sentido holístico, baseada no fenómeno da consciência. Isto, na medida em que, na relação do sujeito (no nosso caso, o desenhador-autor) com o espaço e com mundo, ao longo do percurso de uma procura de sentido formal e depois espiritual, é convocado um conjunto de sistemas e subsistemas do seu ser.

No sexto capítulo, «O contexto da criação», sugere-se uma relação do sistema tácito com o desenho para a criação e do sistema deliberado com a tradução objectiva do desenho. Procura-se, ainda, perceber de que forma o desenho pode ser um meio facilitador do processo de criação e, simultaneamente, da procura da resolução de problemas com causa interna. Estas duas acções são contextualizadas numa relação entre o passado, o presente e o futuro. Procura-se explicar de que forma esta relação é afectada pelas memórias implícitas e pelas memórias explícitas.

Na continuidade deste raciocínio, sugere-se uma explicação do processo de criação segundo uma dualidade inclusão/exclusão, que obedece a necessidades, interesses, vontades e intencionalidades, nas quais interferem os factores mental e físico do autor.

Com base nessa dualidade, sugere-se que a criação não é reflexiva mas sim espontânea e, apesar disso, igualmente válida. Tenta-se, com base nessa premissa, explicar de que forma acontece a continuidade da criação, consoante o esforço ou o prazer que esse processo suscita numa tendência projectiva e prospectiva. Para que a continuidade se promova, expõem-se as razões que justificam a necessidade de procurar prazer no desenho, fugindo à (auto)censura que possa exercer algum efeito de despazer na criação. Procura-se demonstrar como esta oscilação entre o prazer e o despazer, na criação, se relaciona com o princípio de homeostasia do ser humano.

**PARTE II**

**CONTEXTO TEÓRICO DO DESENHO E ÁREAS TRANSVERSAIS**
1. O conceito de desenho

A definição de desenho implica a circunscrição do seu contexto específico, o que significa evidenciar as características que tornam esta técnica diferente das outras. O modo de desenhar vai-se modificando porque as circunstâncias mudam – muda a ciência, a cultura, a forma de estar, mudam os interesses e as necessidades; mudam, nas palavras de Lino Cabezas (2003a), os costumes. Mudam, de facto, os comportamentos e as interpretações da realidade. O desenho também muda, pois esta actividade depende da interacção (mais ou menos directa) desses factores. Todavia, não sabemos o que se alterou na mentalidade dos autores e de que forma essas alterações conjunturais afectam o modo como se entende o desenho. Assim, questionamos a universalidade da definição de desenho, atendendo a que a realidade muda em cada época (porque cada época tem características socioculturais diferentes de outras épocas anteriores ou posteriores), muda de autor para autor (pois cada um tem as suas idiossincrásias, os seus interesses, as suas necessidades, a sua cultura, a sua estrutura psicológica), e muda, acrescentamos, de desenho para desenho do mesmo autor (pois o Homem não é um ser estável, ou melhor, não vive num estado psicológico estanque e imutável).

O conceito de desenho é transitório, apesar de a sua essência não ser muito variável – o sentido poderá ser o mesmo, mas não as ideias que definem a sua especificidade. Poderíamos dizer que, na essência, o desenho se processa em...
função de um sentido, baseado na delimitação de um espaço, cuja consequência se traduz na formação de uma imagem que se apresenta como simulação do imaginado ou do concreto. Mas a forma de representar esses conteúdos altera-se, é dinâmica; a maneira como se gerem os instrumentos e a técnica que se associa ao desenho também se altera – cada autor ajusta a técnica aos seus interesses e opta por representar determinados conteúdos conforme as suas necessidades. Se os interesses e as necessidades não são os mesmos para diferentes autores, também o não são em diferentes momentos para o mesmo autor. Se difere o modo de explorar a técnica do desenho, transforma-se o seu entendimento. Pretendemos com este estudo ir além da definição de desenho em que este é considerado um registo sobre um suporte de papel, desejadamente monocromático, usando diversos tipos de riscadores.

Será o desenho reduitível à relação da mão com um instrumento e um papel? Supomos que não, porque se assim fosse estar-se-ia a atribuir um caráter mecânico ao acto de desenhar, quando, na verdade, o desenho é também um acto mental – como verificaremos mais à frente. O processo de preencher uma folha, delimitando o espaço, dá existência ao que aparentemente é ausente, mas que existe numa outra realidade, que pode não ser material, pois pode existir sob a forma de memória (que também é uma realidade1). Sublinhe-se que a criação da forma, em oposição à sua ausência – o espaço –, implica um conjunto de procedimentos que, para além da construção de linhas, consiste na utilização de manchas e pontos. Isto, partindo da premissa de que o desenho requer a delimitação de um espaço com a linha e/ou a mancha e/ou o ponto; numa palavra, ele é, no sentido lato, a definição de uma forma em oposição ao vazio – a existência em oposição à inexistência.

O desenho envolve, particularmente, o gesto da mão e do braço2 – mas não de forma mecanizada – e um conjunto de saberes que implicam uma aprendizagem. Mas implica também optar por acções em detrimento de outras, a inclusão de representações e exclusão de outras; logo, o mental exerce um efeito de determinação sobre o gesto (sendo este gerido pela mente). O desenho envolve a capacidade reflexiva do seu autor, a qual, por sua vez, exige a gestão de um conjunto de funções. A este propósito, Gómez Molina diz-nos que «o desenho de “final de século” é, mais do que nunca, um processo reflexivo complexo porque quem o realiza deve saber gesticular, estruturar, descrever e representar ao mesmo tempo» (Molina, 2003c: 139).

Ou seja, o desenho, enquanto processo, não se reduz apenas à representação, ao gesto, à descrição, à estruturação ou à ideia – antes tudo isto se relaciona, em simultâneo, num momento reflexivo. O acto de desenhar remete o autor para a concentração numa forma na qual a análise resulta, na maioria das vezes, numa síntese do efeito reflexivo. Será na conjugação destas facetas que se gera a imagem, que não deixa de ser física, mas que, ao mesmo tempo, também é fictícia (Copón, 2003), pois é a representação de uma coisa, não a própria coisa; é representação do real observado, quando se trate de desenho de observação, do irreal, quando se trate de inventar uma nova realidade que colida com a que observamos e que tem origem na imaginação.

O conceito de desenho depende das circunstâncias em que é realizado e da tipologia de desenho a que nos reportamos. Por sua vez, a tipologia de desenho é dependente do tipo de instrumentos, do suporte e dos interesses/necessidades do autor. É desta conjuntura que resulta a expressão específica de um desenho. Esta expressão implica uma relação entre a percepção e a imaginação, da qual resulta a delimitação do espaço bidimensional através da conjugação do ponto, da linha e da mancha. Esta conjugação é gerida pelo binómio mente-corpo e consubstancia uma imagem que é o produto da coadunação ideia/representação/descrição/estruturação/reflexão.

2. O desenho na procura de sentido no contexto do entendimento do (ir)real

O desenho impede, necessariamente, o autor para a relação com o real3 ou com o irreal. Desenhar, mais do que constatar o que é perceptível, é,

---


2 A mão e o braço não se movimentam isoladamente em relação ao resto do corpo, como é óbvio. Quando dizemos que essas duas partes do corpo, e principalmente a mão, são os protagonistas do desenho, não ignoramos que o corpo é um todo e que em cada movimento todo ele é activado.

3 «Real» designa «o que existe efectivamente em acto (por oposição ao simplesmente possível) e que existe em si mesmo e não apenas na representação que outro tem dele (por oposição ao imaginário e fictício que unicamente existem na imaginação, à aparência e ao ilusório, que é uma aparência que não concorda com a natureza intrínseca do que se manifesta de um modo enganoso)» (cf. «Real», Souriau, 1998: 932). O irreal é o que carece de existência objetiva ou, principalmente, material, e não existe a não ser na imaginação (cf. «Irreal», Souriau, 1998: 703).
na perspectiva de Miguel Copón, «a capacidade de perguntar, questionar e configurar uma imagem possível da ordem» (Copón, 2003: 432). Por outro lado, o desenho proporciona o pensamento sobre a realidade segundo outros critérios para além da lógica a que a semântica linguística (que nos permite uma comunicação funcional) nos conduz. O desenho é, segundo a asserção de Copón, «o alheamento do conteúdo conceptual num tecido com o qual se possa dialogar e compreender segundo outras categorias de pensamento uma lógica em que estejam incluídas como essência ou paradoxo as tensões que aparecem no texto inabarcável e incompreensível na sua globalidade que é o real» (Copón, 2003: 432). Neste contexto, o desenho direciona-nos para além da aparência do real, para a exploração da sua essência.

O desenho, tanto na sua condução à relação com o real como com o irre- al, é uma forma de entendimento em que se procura um sentido baseado na relação do que se vê e do que se quer ver, do que se pensa e do que o desenho traduz desse pensamento. O real é sujeito a designações, a explicações, mas também a interrogações. Se o pensamento tende, contingentemente, a complexificar-se, a consequência desse efeito pode ser eventualmente a condução do indivíduo a uma necessidade de questionamento da sua visão da realidade, que o motiva a uma procura de explicações segundo uma lógica em que estejam incluídas como essência ou paradoxo as tensões que aparecem no texto inabarcável e incompreensível na sua globalidade que é o real. Neste contexto, o desenho direciona-nos para além da aparência do real, para a exploração da sua essência.

A realidade a que o desenho nos dá acesso, e que procuramos para imbuír a nossa acção de um sentido, não é a mera aparência sensível. A realidade, cujo entendimento, na nossa opinião, dá sentido à nossa práxis do desenho, é aquela que, segundo Platão, requer «procurar num mundo inteligível, o mundo das ideias, o fundamento de tudo o que existe no mundo sensível e que permite o conhecimento» (Clément et al., 1999: 328). Logo, convém pôr em relevo a asserção de que o desenho se faz acompanhar de um conhecimento paralelo e completivo. Ou melhor, entendemos que o desenho, associado às competências discursivas, constitui o conhecimento «como processo que coloca o sujeito em relação com o mundo e como resultado desse processo». Podemos acreditar que o desenho é uma acção que processa o acto de conhe-
versal. Daí a importância da expressão no desenho como reflexo do ser, que traduz a realidade interna (mental) do autor.

Os meios do desenho têm a característica de serem económicos e limitados;⁷ esta forma particular de traduzir o que o autor vê resulta num produto que suscita uma interpretação. Mas esta interpretação é significativa para o autor, porque é feita de acordo com o seu ser, com as suas limitações, com o alcance das suas capacidades intelectuais, com os seus valores, a sua visão do mundo, e com o seu relativo domínio da técnica. O que existe no espaço, e que é perceptível pela visão e pelo tacto, é o objecto de um entendimento que, sob a forma de desenho, resultará numa metáfora, nas palavras de Xavier Franquesa (2003), ou, ainda, segundo o mesmo autor, num recurso que nos permite evocar o concreto.⁸

O desenho tem a particularidade de, através dos seus elementos de definição – o ponto, o traço e a mancha – nos induzir à identificação da forma que representamos como algo de concreto. Essa identificação reporta-se ao que a tradução de um pensamento sobre o real (e também sobre o irreal), permite associar a um significado, ou, de forma mais abrangente, a um sentido. Para traduzir o que o autor vê resulta num produto entre o interno (mental) e o externo (material), daí resultando um processo de exteriorização; inibidores, porque o pensamento, por si só, é mais livre se desprendido das limitações do corpo. Esta liberdade, porém, é relativa, pois o pensamento carece de uma certa ordem – que pode ser conseguida aplicando diversas linguagens, através do relacionamento de ideias – para que tome uma forma passível de ser entendida por outros e efectivamente entendida pelo próprio autor. Essa ordem pode ser conseguida pelo desenho (como por outras formas de entendimento).

Sugerimos que desenhar é mais do que uma tradução: é um modo de transformar a nossa concepção do real. Essa transformação, que associámos anteriormente a uma interpretação, pode ser também a criação de uma nova ideia a ser posteriormente interpretada à luz da realidade de outros.

Numa perspectiva de intersubjectividade,⁹ a intercomunicação é, na realidade, produto da interacção do eu com os outros, da formação da nossa realidade a partir da de outros, através da partilha do pensamento, recorrendo a linguagens como a do desenho. Falamos da transformação da forma, com base na qual o desenho permitirá uma comunicação ao nível intersubjetivo; daí que refleja qualidades, mais do que quantidades. O desenho, na sua

---

⁷ «Lo que el dibujo trata de captar, lo que le es consustancial debido a la parquedad de los medios que utiliza, es el modo de operar de otros materiales. Su misma caracterización, por defecto, exige al dibujo ir a más en su disponibilidad material, pues esa virtualidad con que evoca lo concreto de otros medios le es característica.» (Franquesa, 2003, 548)


⁹ «Na medida em que cada consciência é intencionalidade, objectivo de outra coisa que ela mesma, é em primeiro lugar e antes de mais nada constituída pela e na intersubjectividade, quer dizer, por essa alteridade que faz de todo o ser humano um alter ego para o outro, mas também para ele mesmo. Esta possibilidade de entrar, pelo diálogo nomeadamente, numa relação com o outro onde as posições sejam ao mesmo tempo diferentes e intermutáveis é o que dá ao mundo a sua espessura, já que ele se enriquece de pontos de vista diferentes do meu, mas também a sua objectividade, pelo menos a título de exigência ideal de um mundo comum.» (cf. «Intersubjectividade», Clément et al., 1999: 203)
manipulação dos materiais usados (que geralmente são prosaicos), nunca tem como resultado da sua aplicação a própria realidade, mas sim uma explicitação das qualidades que fazem sentido para os autores e que se reflectem nos valores dos mesmos, tendo como pretexto a realidade (presente ou de um passado mais ou menos distante). O registo material dessa realidade, transformada por esses valores e pela estrutura da personalidade, explicita uma certa quantidade de transformações qualitativas (Franquesa, 2003) sobre a matéria, ou melhor, a simulação da matéria. Essa quantidade será da ordem da criação e da expressão, com base nas quais se fará um juízo sobre esse desenho que pode visar, por hipótese, a avaliação do seu significado, conforme este traduzia um maior ou menor esclarecimento da essência do Homem,\(^\text{10}\) tratando-se esta essência de uma realidade que não se confina apenas a uma quantificação, mas também a uma qualificação. Não nos referimos, portanto, às qualidades formais na recepção do desenho, em que se tem em conta um juízo do grau de qualidade do desenho ou do tipo de transformações qualitativas do objecto representado, tendo como referência o tratamento da superfície da forma que se quer representar. Essas transformações serão em maior ou menor número conforme o tipo de representação, mais ou menos elaborada, dependendo da capacidade expressiva do seu autor e do grau de originalidade do mesmo. As qualidades que destacamos são os vestígios da realidade interna (mental) do autor, e as qualidades que o corpo permitiu serem explicitadas.

O desenhador é autor, não porque tenha traduzido a realidade de forma a qualquer um a reconheça, mas porque depois de, na sua interpretação, ter feito as necessárias transformações para se aproximar das suas necessidades internas, desviando-se (mais ou menos) da realidade concreta, conseguiu gerar a ideia de algo a partir de um conjunto de referências a qualidades internas, refletidas através de uma quantidade de transformações de qualidades externas.

Sugerimos, então, que a importância de desenhar não é relativa à fidelidade do objecto que se quer representar – esteja ele presente, ao alcance da nossa vista, ou apenas ao alcance da nossa memória ou da nossa imaginação –, mas sim relativa à fidelidade dos valores, necessidades e interesses (em geral) de quem faz o desenho, que representam uma realidade holística do autor. Se nos inscrevêssemos na análise formal do desenho como produto, ficaríamos presos num hiato considerável entre o resultado e as intenções que o pautaram previamente ou durante a sua elaboração. A forma é resultado de um conjunto de procedimentos sensório-motores segundo determinadas práticas que, embora sejam comparáveis do ponto de vista técnico, divergem entre si no momento da sua aplicação, devido ao facto de que, para cada pessoa e em cada momento, as prioridades, os interesses, os sentimentos e as emoções são diversos. O aspecto formal não corresponde necessariamente ao que se possa aferir tendo como referência um qualquer padrão que nos permita fazer corresponder o efeito a uma causa determinada.

O desenho é indissociável da técnica à qual geralmente se associa uma certa natureza do imediato na representação de uma «ideia-forma».
\(^{11}\) Por outras palavras, o que faz um desenho ter um carácter imediato são os tipos de procedimentos que permitem uma relação particularmente directa entre a mente e o corpo. Dessa relação resulta a representação de uma imagem que consubstancia um conjunto de características implícitas do autor e um conjunto de características explícitas geradas pelo seu pensamento que, depois de exteriorizado, será perceptível pela visão. A dialética entre as características explícitas do autor e as características implícitas da imagem mental representada corresponde a um determinado processo de (re)criar as formas, cuja origem é mais ou menos longínqua da realidade que percepcionamos e que depende de um factor de importância indelével – a intencionalidade.

Não se pode deixar de contextualizar o desenho segundo vários pressupostos, nomeadamente no facto de que existem várias formas de interpretar e traduzir a (nossa) realidade, podendo, para o efeito, usar diferentes linguagens, sendo o desenho uma delas. O desenho tem as suas especificidades, das quais destacamos o tipo de instrumentos que se utilizam e que originam uma certa forma de economia técnica, assim como um certo modelo e quantidade de transformações – próprias da técnica típica do desenho, de que resulta uma representação redutiva. Relembramos que a técnica do desenho é um instrumento do corpo e este, por sua vez, é um instrumento da mente. Portanto, nesta forma de representar as ideias não se pode dissociar a mente, o corpo,

\(^{10}\) A *esência do Homem* é uma asserção que é susceptível de muitas interpretações e explicações, não é uma definição linear, e carreiraria de uma sustentação exaustiva, caso a presente dissertação incidisse sobre esta temática.

\(^{11}\) Esta expressão é aqui aplicada tentado diferenciar as ideias que se associam a conceitos e teorias das ideias que simplesmente se relacionam a formas eventualmente destituídas dos conceitos ou teorias.
a técnica e a imagem decorrente da interacção de todo o conjunto, que por sua vez é orientada segundo as intenções da pessoa e respectiva idiossincrisia. Porém, tudo isto depende das maiores ou menores limitações do domínio dos movimentos do corpo que se reflete sobre o domínio da técnica e que podem condicionar a correspondência do desenho às intenções geradas ao nível mental. Assim, a definição de desenho é da ordem do mental, mas depende da vontade e dos recursos que a mente tem, dos recursos do corpo e dos recursos que medeiam o corpo e o suporte de representação, para, numa dialéctica, concretizar e gerar pensamento. Mas o fim do desenho talvez seja especialmente o pensamento, pois, como nos diz Xavier Franquesa, só «se pode pensar a prática do desenho como uma actividade que não depende ingenuamente da habilidade, mas sim como uma prática fortemente intelectualizada, orientada para a expressão de um conteúdo, e capaz de gerar aquela técnica através da qual adquire forma» (Franquesa, 2003: 553). O desenho é uma actividade em que se activa o pensamento, que ultrapassa a inteligibilidade e se concretiza sob uma forma material num suporte, através do qual adquire existência concreta. 

Cada desenho poderá recriar o conceito de desenho, no sentido de se questionar a sua associação a um determinado procedimento. Tendo em conta os elementos de que o autor se socorre para elaborar um desenho, pressupõe-se que em cada desenho se origine uma nova relação desses elementos como forma de interpretar a realidade externa e interna. Julgamos que só assim o desenho é significativo para o seu autor e só desta forma é que este orientará a sua intencionalidade segundo as suas verdadeiras necessidades e interesses, e não segundo as ideias predefinidas pela conjuntura cultural. Nessas condições, o autor poderá construir uma realidade mais alargada na qual o seu conhecimento do mundo (onde ele se inclui) se tornará mais esclarecido.

Se, por um lado, o desenho nos permite abrir o conhecimento característico da filosofia, uma vez que tenta ter um entendimento mais cabal da realidade em que vivemos, por outro ultrapassa a mera perspectiva de entendimento das coisas que se faz ao nível do «discurso racional que procura responder através de argumentos a um problema exposto explicitamente» (Clément et al., 1999: 152). O desenho permite-nos a transposição do conhecimento de forma racional e aproxima-nos da sua relação com a matéria – seja ela a referência a partir da qual se desenha, seja ela o próprio desenho –, que também tem uma existência física.

4. A imagem do desenho

Nesta análise, entendemos o desenho na dualidade interno/externo, individual/colectivo ou particular/global, onde supomos existir uma aproximação e uma distanciação, bem como a interrogação e a afirmação de uma das realidades em relação à outra. Trata-se de uma relação contínua entre o indivíduo e o meio (no sentido lato), em que a referência do indivíduo se projeta na (e é projetada pela) multirreferencialidade do meio – seja este a sociedade, ou a própria Natureza. A direcção de quem desenha pode ser a de querer compreender o meio; mas para isso, para essa abertura ao externo, precisa de se compreender a si próprio – um caminho a desbravar em qualquer acção construtiva do indivíduo.

A imagem pode bem ser o elemento primordial de interacção entre o sujeito e o meio. Através da imagem, recebemos e deciframos uma quantidade de informação de forma imediata, o que outros elementos que também veiculam informação, como a palavra, não permitem. Trata-se de um veículo artificial, pois é construído pelo Homem, como produto de uma cultura, mas que depende da naturalidade do processo mental; artificial, porque produz algo de material para além do corpo, para além do que é da ordem da Natureza; natural(idade), porque o nosso funcionamento mental se inscreve no sistema da Natureza do qual fazemos parte. As imagens que se representam não são mais do que produtos causados pelo processo neurobiológico com que a Natureza nos dotou. 

12 O entendimento da imagem do ponto de vista mental será desenvolvido no capítulo 5.
Podemos recriar coisas, criar outras novas, mas tudo isto através da mente (que é algo de puramente natural). A imagem é um produto da mente e só a nossa capacidade de imaginar e de pensar (no passado e no futuro, operando a sua fusão no presente) é que nos permite trabalhar com imagens – entidades a partir das quais fazemos representações fiéis da realidade, sem necessidade de que existam materialmente, ou representações sem um sentido lógico e funcional. A imagem como representação pode passar a ser real, quando exteriorizada, existindo, no entanto, como simulacro de uma outra realidade. O desenho existe como «uma substituição do objecto por uma imagem, dada a impossibilidade de o conhecer directamente, mas é ele a fonte de imagens, as quais não o substituem, mas do qual oferecem uma simulação» (Rodrigues, 2003: 41).

O desenho é um simulacro, é uma segunda apresentação da realidade, ou uma apresentação prospectiva do que se desejaria (vir a) apresentar, mesmo que a sua apresentação nos remeta para associações não manifestas (uma vez que a intencionalidade pode relacionar-se com desejos simbólicos). Sem dúvida que existem outras formas de simular uma realidade que não exista no presente, mas o desenho permite fazê-lo, geralmente, segundo um processo económico de meios e com a presença do corpo que gere essa economia num presente, mas o desenho permite fazê-lo, geralmente, segundo um processo econômico de meios e com a presença do corpo que gere essa economia num tempo que não é programável. Sublinhe-se que o tempo, no desenho, é sem dúvida que existem outras formas de simular uma realidade que não exista no presente, mas o desenho permite fazê-lo, geralmente, segundo um processo económico de meios e com a presença do corpo que gere essa economia num presente, mas o desenho permite fazê-lo, geralmente, segundo um processo econômico de meios e com a presença do corpo que gere essa economia num tempo que não é programável. Sublinhe-se que o tempo, no desenho, é sempre um factor que influencia a experiência. Isto porque o exercício de redução a que nos obriga o acto de desenhar varia na sua natureza, conforme o tempo (além da técnica e das intenções que determinam o objectivo e a objectivação do desenho-processo).

5. Desenho e significação

O desenho não é só processo de gestação, é também processo de significação. Seja ele desenho do concreto ou desenho do abstracto, é sempre algo a que damos um sentido e que designa qualquer coisa; pode ser icone, símbolo ou signo. Mesmo que a designação se refira a uma mera intenção de agir, quando quisermos explicar a posteriori o desenho com essa natureza, quando o quisermos traduzir verbalmente, estaremos sempre a designar algo muito concreto que terá que ver com a nossa concepção e entendimento da realidade. Quando se trata de um desenho abstracto,13 este pode não designar uma coisa, mas designa certamente uma ideia ou simplesmente uma forma que, comparada com outras, assume um certo desígnio14 cujo significado pode ser desenho, determinação, finalidade.

O desenho designa, pois comunica-nos a aparência de algo a que se associa um conceito, uma nomeação ou um pensamento; numa palavra, estabelece uma relação entre a linguagem e o mundo real ou imaginado. O desenho, para além de ser imagem, é a cristalização de um pensamento, seja ele apenas uma ideia ou uma relação de ideias, ou simplesmente a prova da nossa percepção visual, que não é mais do que a ideia mental que fazemos de uma determinada realidade.

Talvez nós, autores de desenhos, desenhemos porque pensamos que essa actividade nos vai conduzir a um estádio de prazer, se atendermos a que «a perspectiva como paradigma daquilo que é o desenho é uma imagem que […] agrada, porque remete imediatamente para uma capacidade do cérebro, que é a de sentir prazer em decifrar estímulos enigmáticos» (Rodrigues, 2003: 12). Um prazer que, segundo a mesma autora, se relaciona com a satisfação de aprender, ou, num outro plano, de investigar, que é o que move a arte em geral: «afinal, chamamos a isso aprendizagem e mais tarde investigação, e, de entre outras características, essa é uma das que melhor estabelecem a necessidade da arte»

13 O abstracto pode designar, entre outras coisas: «... a utilização artística de elementos sensoriais e isolados da percepção que lhes dá fundamento. Estes elementos podem ter relações facilmente identificáveis com a percepção concreta original ou distancia-se pouco a pouco até perder toda a vinculação evidente com ela.» (cf. «Abstracto», Souriau, 1998: 14-15)

14 «O substantivo “desenho” deriva do latim designo, palavra rica em significados, que pode interpretar-se como “desenhar” e “representar”. O desenho, obra inscrita sobre um suporte com duas dimensões, apresenta plasticamente uma essência, um conceito ou um pensamento, ou representa as apariências do nosso mundo.» (cf. «Desenho», Souriau, 1998: 441)
A arte e, em particular, o desenho para a criação permitem transmitir ideias tendo como veículo uma mensagem visual – com uma carga significante mais ou menos objetiva –, que conduz o nosso olhar no sentido de decifrar as intenções de quem fez a representação da ideia pelo desenho. Contudo, quando alegamos que o desenho sobrevém, particularmente, como veículo de uma mensagem, não se quer dizer que esta corresponda a uma forma discursiva. O desenho, quer manifeste uma representação, quer manifeste uma apresentação, comunica sempre alguma ideia implícita ou explícita, que se lê ou da qual se infere, mas que, pensamos, não corresponde necessariamente a uma teorização das coisas.

Um desenho que seja irrealista, mais do que um desvio da representação do real, é a apresentação de uma nova realidade, e não é por isso que deixa de representar, pois revela uma ideia através de uma forma, revela uma intenção que se quer exteriorizar e comunicar. Porém, temos consciência de que essa apresentação – que também é representação – tem como referência algo que o seu autor já viu. Uma mancha, mesmo que não descreva nada real, existe por similitude com qualquer coisa já vista. O mesmo acontece com a linha ou com o ponto. Caso se desenhe aleatoriamente – o que, achamos, é literalmente impossível –, esses elementos da expressão gráfica não possuirão sentido nenhum, nem mesmo de carácter abstracto-formal. Isto porque desenhar é dar sentido, e dar sentido é uma orientação deliberada, dependente do conhecimento (mesmo que latente no nosso subconsciente) emanado da nossa experiência com o meio envolvente, através da percepção dos nossos sentidos e de um processo de consciencialização; em resumo, através do nosso contacto com o real e o concreto.

O contacto com o real gera emoções, gera a necessidade de adaptações sucessivas e provoca a urgência de procurar recursos que facilitem o equilíbrio das emoções e a adaptação ao meio. Para a facilitação da nossa interacção social, onde a comunicação é primordial para o seu crescimento e evolução, a representação da realidade que o nosso olhar capta é elementar. Nessa medida, temos a pintura e mais ainda a fotografia, e, actualmente, o computador, através dos quais se pode simular a realidade muito mais eficazmente do que com o desenho, pelo que, na nossa opinião, não seria compensador usar este meio se o seu propósito fosse apenas o de comunicar facilmente através da representação do real. O desenho é um processo esquemático de organizar formas, determinando os seus limites, em termos de configuração e/ou em termos de volumetria, mas, acima de tudo, conforme as tipologias usadas, poderá comunicar mais ou menos as idiossincrasias do autor. Devemos diferenciar a pintura do desenho, não pelas razões óbvias que todos conhecem quando se comparam essas duas modalidades de representação, mas porque achamos necessário evidenciar a importância do desenho como meio de expressão particular. Este meio incide sobre a prática de questionamento conceptual dos elementos que permitem a construção de uma forma, necessariamente de carácter esquemático (ou melhor, em que existe sempre uma redução dos aspectos formais que constituem o referente real). A especificidade do desenho, distinguindo-se da pintura, concretiza-se, nas palavras de Miguel Copón, na sua potencialidade de «compreensão conceptual

15 «Todavia, “representar” e “comunicar”, referindo os termos aspectos específicos da criação artística, não são completamente sinónimos. No caso do desenho, embora existam desenhos não representativos, o fenómeno da representação é fundamental na sua gênese, daí que, destas divagações, se deverá manter presente a forte relação do desenhar com a apresentação e representação da realidade registada pelo olhar.» (Rodrigues, 2003: 78)
de relações estruturais, espaciais, tensionais, no jogo completo da representa-
cia» (Copón, 2003: 433).

De certa forma, a conceptualização da linguagem no desenho-em-si tem como referência a identificação. Não só a identificação de algo perceptível com recurso à visão, mas também no sentido de o desenho adquirir uma identidade, mais do que se reconhecer nele uma qualquer outra identidade por ele designada. O desenho está para além da relação entre significado e significante; ele é um significante. O desenho, mais do que designar, designa-se; mais do que referir-se a uma identidade, é, ele próprio, uma identidade. Ou, mais cabalmente, nas palavras de Ana Leonor Rodrigues: «identificar, com o sentido de reconhecer, refere directamente a identidade. É curioso, no entanto, lembrar que na sua origem o termo “identificar” quer dizer os mesmos não fazer senão um» (Rodrigues, 2003: 26).

O desenho permite decifrar/gerar/significar. Estas possíveis funções dependem do nosso entendimento da realidade; as vantagens para o autor podem ser o prazer que daí decorre sempre que nesse processo se satisfaça a sua necessidade (de resolver problemas e de comunicar) gerada pela sua relação com o meio. Os problemas e a necessidade de comunicar podem ser um produto das emoções, da procura de adaptação e de recursos para obter um certo equilíbrio. Em função de tudo isso, pode-se recorrer ao desenho (abstracto ou concreto) para comunicar/desig-
nar: comunicar através da aparência, dos conceitos (implicitos), do pensamento, da nomeação, da linguagem, para, numa palavra, estabelecer uma relação com o real e/ou com o imaginário e, além disso, designar uma acção, uma intenção, um objecto.

6. O desenho como descritor do espaço e do tempo

O que permite que o desenho adquira uma identidade é a sua afirmação contra a inexistência de uma forma e a sua afirmação, no sentido literal, como identidade (única), o que se justifica, na medida em que é resultado de um momento único e irruptível, ao contrário do que acontece com o efeito maquinal da reprodução fotográfica ou da infinidade reprodutível com recur-
so ao computador. Nesse sentido, a linha de contorno que, nas palavras de Ana Leonor Rodrigues (2003: 34), «vai definir o limite da forma a representar» e que «é um elemento que na realidade volumétrica não existe com essas características» também regista uma outra realidade: a realidade temporal. A linha é o registo de uma experiência que decorreu num determinado tem-
po, representando o movimento que a nossa mente ordenou num momento irrepetível. Por outro lado, a «realidade volumétrica» também não existe em si com as características que o desenho aparenta; ela não é senão um conjun-
to de registros que se sabe terem tido um início, um desenvolvimento e um fim, com origem no pensamento mediado pelo corpo. As fases do desenho estão implícitas no desenho e consubstanciam a representação de uma dura-
çao, de intenções, sentimentos, e (in)competências.

Ainda relativamente à linha, esta tem um carácter primordial no desenho; ela define/descreve o espaço através da delimitação. No entanto, na obser-
vação de um objecto volumétrico, a linha existe tão-somente ao nível abs-
tracto, e a sua representação traduz, convencionalmente, a definição de um espaço pela sua delimitação. A representação de um espaço é concretizada pelo objecto que o ocupa. Logo, ao delimitar esse objecto, estou a definir e a descrever o espaço. Assim, sugerimos que desenhar se pode definir (ainda que de forma incipiente e genérica) como a delimitação do espaço num suporte bidimensional em relação a uma realidade tridimensional (ou bidimensional) e que resulta, necessariamente, da construção de um pensamento. Uma vez que a nossa existência acontece na tridimensionalidade, poder-se-ia afirmar que a bidimensionalidade existe em função de uma referência tridimensional. Ou seja, o desenho é uma representação virtual da tridimensionalidade, é uma sua existência sem espaço (tomado aqui em sentido literal: onde existe pro-
fundidade). O desenho pode associar-se à simulação de um espaço, com o intento de o organizar bidimensionalmente, mesmo que se evoque a terceira dimensão; poder-se-ia sugerir que é esta uma das potencialidades específicas do desenho. À descrição de um espaço podemos acrescentar a potencialidade de gerar/traduzir significados, sentimentos ou pensamentos. A comunicação dos significados, dos sentimentos ou dos pensamentos é também veiculada por essa descrição do espaço.

O desenho não é somente a representação bidimensional com referência à terceira dimensão. Essa tradução remete-nos para outras actividades com a mesma potencialidade. O desenho é o fenómeno em que se passa de uma dimensão a outra através da descrição de um pensamento com o recurso à descrição de um espaço (que pode existir ou ser criado), onde está implícita a descrição de um percurso num determinado tempo. Este fenómeno remete-
O desenho não é repetível, pois relaciona-se com o registo de um tempo, de uma forma e de um pensamento que se conjugam de forma particular na gestação de um processo. É essa a relação que, numa dialéctica entre o pensamento e o corpo, se consubstancia na representação de uma duração temporal, de intenções, de sentimentos e de (in)competências do autor. Trata-se de uma relação de origem subjetiva que se torna objectiva, sempre que se proporcione a dialéctica interno/externo e o percurso da intersubjectividade.

-nos para a predominância da subjectividade do sujeito, que toma a direcção da objectividade, porque faz a ponte entre o interno e o externo, de onde resulta uma intersubjectividade que proporciona uma intercomunicação entre o autor e os receptores.

O desenho é um fenómeno em que nos implicamos na relação com as coisas, num registo em que se passa do dinâmico ao estático, do conteúdo à forma, que, por sua vez, suscitará outros conteúdos.

É aqui que a famosa observação de Rodin toma toda a sua importância: as vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento – como o mostram tantas fotografias nas quais o atleta está para sempre congelado. (Merleau-Ponty, 2004: 62)

«Petrificar» o movimento é uma forma de tornar em pedra inerte e sem vida o que se encontra num movimento vital de mutação e relação com o tempo (por exemplo, a relação do próprio autor com o não-eu, ao longo do tempo). Mas, no desenho, não se trata de tornar inerte o que o não é na sua existência concreta. O objectivo é investir num processo dinâmico – o desenhar –, que sintetiza a nossa relação com o meio num objecto que em si é inerte – o resultado do desenhar. Desenhar não é querer chegar ao inerte, mas sim activar uma relação cujo resultado inerte é apenas um testemunho da mesma.

A imagem, o desenho ou a fotografia acompanham o discurso e representam o objecto de conhecimento transmitido. Deste modo, antes do primeiro encontro com um objecto novo, o homem moderno dispõe de esquemas cognitivos que representam não só as propriedades estritamente cognitivas desse objecto, mas também as suas características perceptivas. (Jimenez, 2002: 116)

Mas se, no desenho, acrescentarmos ao processo cognitivo e ao fenómeno físico e visual da percepção visual a subjectividade do autor do desenho na tradução desse processo, teremos também um fenómeno psicológico em que o autor, ao interpretar o seu exterior, dá a conhecer uma interpretação de si próprio – dos seus valores, da sua história pessoal. Uma subjectividade que passa não só pelo significado que dá às coisas, mas pela forma como traduz o que vê. Por exemplo, o tratamento de claro-escuro, a modelação da forma, a interpretação da variação de luz e sombra não passam, no desenho, apenas por um registo liminar, mas por uma sua interpretação subjectiva.

A luz não só permite uma transcrição exacta ao ser um fenómeno físico e visível, também tem um forte carácter lírico. Sem dúvida alguma, na Natureza, o fenómeno da luz é um dos elementos mais cambiantes para os olhos de um desenhador;
esta circunstância fez com que os efeitos de contraste e claro-escuro se tenham convertido no símbolo de uma visão subjectiva que se relaciona com a atitude anímica do desenhador. (Cabezas, 2003b: 320-321)

O desenho não é, então, apenas a caracterização do aspecto epidérmico das coisas que o autor vê ou que quer ver; é também a caracterização da sua relação com essas coisas. Nós temos um corpo que ocupa um espaço e que só se relaciona com o meio numa circunstância espacial onde, além da largura e da altura das coisas, existe profundidade, uma dimensão que nos aproxima ou nos distancia das coisas. Essa dimensão interfere na nossa forma de as perceber, pois se há profundidade, existe também um tempo que traduz a distância que temos de percorrer entre a situação espacial do nosso corpo aqui e a situação espacial do objecto ali. Essa distância é constituída também por outras entidades que ocupam o vazio entre o eu e o meio. São entidades que fazem parte do nosso campo de perceção, que coexistem com o nosso corpo; são entidades que só conhecemos se experimentarmos a consciência da sua existência.

Na relação com o espaço, fora e dentro do desenho, o acto de desenhar tem a particularidade de consubstanciar em cada gesto uma intencionalidade a partir da interligação entre o mental, o intelecto, a sensibilidade, a expressão e a criatividade (Rodrigues, 2003), cujas fronteiras se desconhecem e que avançam ou recuam sem que se tenha consciência disso, dada a sua natureza íntima.

Mas o meio a que o sujeito recorre para interligar mente, intelecto, sensibilidade, expressão e criação, é, neste caso, o desenho, que, mais do que determinar espaços, modula-os; e esta modulação relaciona-se com a transformação das relações de profundidade que as formas preexistentes determinam. O desenho permite jogar não só com a mera afirmação da figura em relação ao fundo, mas também com a reconstrução dos espaços que a forma cria. Portanto, o desenho não é só o objecto e o espaço, é a nossa capacidade de criar novos espaços através de algo que em si é também espaço (ocupado) – a própria forma. O processo de o fazer pode ter várias naturezas, mas o que proporciona mais liberdade é o acto de desenhar (Rodrigues, 2003). Essa liberdade é possível, não porque tenhamos adquirido uma técnica de tradução do perceptível, ou de representação do físico, através da linha ou da mancha, mas porque podemos manipular esses elementos através de um jogo de inclusão ou exclusão, onde não há a dicotomia forma/espazo, mas antes diferentes formas de entender o espaço, em que a linha da forma implícita ou explicita tem um papel determinante.

Figurativa ou não, a linha em todo o caso já não é imitação das coisas nem ela própria coisa. É um certo desequilíbrio arranjado na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada em si, um certo vazio constituinte, que as estátuas de Moore mostram peremptoriamente, que sustenta a pretendida positividade das cosas. A linha já não é, como na geometria clássica, a aparición de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia. (Merleau-Ponty, 2004: 61)

Relativamente à qualidade cromática, o desenho não tem necessariamente de ser incolor ou preto e branco. Mas, segundo Merleau-Ponty, o desenho e a cor são complementares no designio da representação do mundo. Nesse caso, estamos a considerar uma outra forma de expressão onde se inclui o desenho, e que nos faz questionar se esta técnica será suficiente para as intenções de expressão do autor. Sugerimos que o desenho e a cor proporcionam a expressão de um determinado tipo de intencionalidades, e que o desenho na sua forma originária proporciona um tipo de intencionalidades de outra natureza.

O desenho tem especificidades, tem conexões com as «técnicas conceptuais e as técnicas materiais»,16 e na relação de umas com outras surge a definição de desenho. A técnica material do desenho abrange a utilização de várias tecnologias. O desenho é um procedimento dependente da percepção visual e da relação com os instrumentos ou com as tecnologias de registo ou de mediação entre a percepção do individuo e a realidade (que exerce sobre ele uma determinada influência).

17 «Para levar a cabo a tarefa de exprimir o espaço, deverá a pintura antes de mais reter esta dependência recíproca das múltiplas dimensões do mundo em que estamos imersos. O exemplo pontiano da visión através da água ilustra-o eloquentemente. O que faz a doutrina cartesiana do espaço, e por consequência todas as concepções estéticas que, conscientemente ou não, alimentam, é erigir “em estrutura do Ser certas propriedades dos seres”, perdendo de vista a experiência desta dimensão global que funda todas as outras e que designamos de profundidade.» (Câmara, 1996: 37)

16 «[...] uma definição enciclopédica afirmaria que éstas son un conjunto de procedimentos y recursos de los que se sirve una ciencia, arte u oficio; en consecuencia, es posible hablar de técnicas conceptuales y técnicas materiales; en este sentido se podría considerar que, como un ejemplo, las técnicas geométricas pertenecen al primer apartado y, en consecuencia, la geometría podría definirse como una técnica conceptual que puede estar al servicio del dibujo.» (Cabezas, 2003b: 337)
Mas as técnicas conceptuais são da ordem da reflexão sobre os elementos em que a técnica material tem de fazer incidir a sua transformação, a forma e, primordialmente, o espaço (como já referido). A reflexão sobre o espaço e a sua racionalização, recorrendo a outros saberes, nomeadamente à matemática, leva-nos não à experiência no espaço, mas à sua explicação racional. A experiência perceptiva antes, durante e depois é indissociável do acto de desenhar, como o é o estado psicológico que acompanha o acto.

No desenho, diferentes partes do cérebro são activadas, na medida em que este processo implica a cognição, a percepção visual e o envolvimento psicológico do autor influenciado pela sua história pessoal. Estas realidades conjuguam-se e proporcionam uma relação intelecto/sensibilidade/expressão/criatividade. É nestas condições que o desenho permite construir (novos) espaços (que são o produto da relação de formas) e (novas) formas (que são o produto da delimitação do espaço). Isto é possível na situação natural de inclusão/exclusão em que o desenhador-autor se envolve sempre que desenha.

8. O processo

8.1. O processo do desenho

A fluência da criatividade tem um determinado tempo que, conforme as situações, não se compadece com uma morosidade desajustada que interfira na liberdade de relacionamento de ideias. Isto é, o pensamento que acompanha a criatividade requer meios para a sua concretização que lhe permitam uma fluência facilitadora da velocidade com que se fazem associações de ideias (por exemplo, se num processo criativo usarmos um meio lento ao nível da concretização, provavelmente a fluência das ideias é travada). Nessa medida, o criador procura meios que constituam um factor da menor inércia possível para o processo criativo, assim como para o processo de invenção e comunicação. O Homem tentou, nesse sentido, criar meios adaptados ao seu ritmo criativo e à sua maneira de pensar o relacionamento das ideias, e de as comunicar. Sublinhe-se que o desenho é, desde pelo menos Altamira, um meio que reflecte uma forma de pensar.

A apetência para processar imagens/informação recorrendo ao desenho tem a ver com um exercício prévio de aprendizagem que permita elaborar mecanismos de resposta a esta acção. O pensamento gere os mecanismos de resposta às situações de adaptação. Tentaremos então perceber de que forma os meios utilizados no desenho contribuem ou impedem o pensamento criativo (no sentido lato), nas várias situações em que o indivíduo emprega este meio de representação/criação. A técnica está estreitamente ligada ao processo do desenho e ao resultado final do desenho. Tal como refere Cabezas, «implicitamente supõe-se que existe uma relação directa entre as técnicas e os resultados; em função disto, parece que quanto melhor for a técnica, melhor será o fruto obtido; do mesmo modo, uma boa obra quer justificar-se, em grande parte, desde os conhecimentos à perícia técnica de seu autor.» (Cabezas, 2003b: 336-337)

O desenho implica um processo mental, mas este distingue-se do processo do desenho. Enquanto apelidamos o primeiro de desenho-processo (que inclui outras realidades para além da mental, e cuja explicação desenvolvemos no ponto seguinte), o segundo é uma fase visível do desenho-processo e consiste no faseamento do acto de desenhar. O processo do desenho é o efeito da relação de adaptação do indivíduo ao problema que o inquieta, e que pode ser de várias ordens: pode ter como desígnio a procura da satisfação estética, ou de encontrar uma representação onírica que satisfaça a necessidade de fazer emergir os pensamentos simbólicos com algum sentido, ou simplesmente transmitir uma emoção ou uma ideia. Nestes desígnios, a observação do processo da procura de uma solução revela certezas ou indecisões, competências ou incompetências, objectividade ou subjetividade, coerência ou incoerência, organicismo ou inorganicismo. A aproximação às certezas, às competências e à coerência é da responsabilidade da perícia. E esta é que se reflecte no processo do desenho. De notar que não mencionamos a objectividade ou o organicismo como níveis superiores proporcionados pela perícia, pois a oscilação entre aqueles dois talvez seja normal; isto é, a tendência para um ou para outro não traduz um maior ou menor nível do desenho, apenas lhe dá uma característica específica, ou explicita um processo particular de desenhar.

Se «a perícia ou experiência não só afecta o conteúdo da memória (a informação armazenada), mas também o processo» (Hogarth, 2002: 134), devemos sublinhar a perícia como agente determinante na memória e nos processos segundo os quais ela se adquire e se manifesta. Não nos referimos à perícia na área do desenho enquanto domínio meramente técnico. Na ver-
A experiência do desenho é uma vivência que se desenvolve num determinado tempo, segundo uma ordem determinada pela capacidade de resolver problemas. A facilidade de resolver esses problemas pode-se associar à perícia, ou melhor, à destreza com que o autor processa a procura da resolução do problema. O que é extrínseco nessa procura é o processo em si.

Conjuncturamos que um processo que tenha sido interiorizado (memorizado), e que se tente aplicar noutras experiências análogas, permitirá que a emoção e os sentimentos que estiveram associados a esse processo emjiram com maior facilidade e, por consequência, também a criatividade fluirá melhor. Os processos que interiorizámos vão-nos facultar uma facilidade de agir sobre uma situação sem termos de reflectir sobre o acto de processar o desenho.

8.2. Entre o processo físico e o processo mental do desenho

No que se refere ao processo técnico do desenho, partimos de uma base da psicologia da forma para o explicar de uma forma genérica. Sabemos que, segundo esta teoria, numa primeira fase, apreende-se o objecto na sua globalidade, e só numa segunda fase as suas partes (Mendonça, 1998). No ensino do desenho (normalmente, mas não necessariamente) são dadas orientações segundo as quais se parte do geral para o particular. O que, na nossa opinião, supomos não se cingir ao desenho de observação, mas que poderá também acontecer ao nível do desenho para a criação; pensamos que se passa das ideias genéricas para as mais particulares, sempre que estas sejam representadas através da imagem. Mas o processo do desenho implica também uma abordagem global de vários elementos que se inter-relacionam em simultâneo. Isto acontece sem que o autor necesite de o verbalizar, pois tudo se processa de um modo intuitivo, seguindo o processo mental das imagens.

O desenho tenderá, cada vez mais, para a abordagem global e simultânea – principalmente na evolução da aprendizagem. Num mesmo desenho, apesar de se percorrer a imagem do mais global para o mais particular, toma-se atenção, desde o início, à relação entre as partes e o todo.

O desenho de síntese só é possível depois de uma laboriosa aprendizagem. Mas sublinhe-se que este tipo de desenho exige uma percepção apurada da realidade observada e uma perícia manual que dispensa deliberadamente a análise de pormenor.

O processo técnico do desenho também é físico; ele gera-se na materialidade do traço e nos movimentos do corpo. Os testemunhos dessa materialidade e da pretérita presença do corpo em acção são apreensíveis pela observação do desenho, depois de feito ou durante a sua realização, no processo terminado e/ou no processo em devir.

O facto de as formas desenhadas conterem não só o registo, em vestígio, do gesto que se definiu, mas também conterem latentes os movimentos feitos, provoca no olhar do observador tanto um reconhecimento desse vestígio quanto, sobretudo, uma identificação física do gesto realizado. (Rodrigues, 2003: 29)

O que influencia um certo estímulo na recepção de um desenho de um determinado autor talvez não seja tanto o resultado, mas, mais do que isso, o modo como se presume ter chegado a esse resultado. Neste caso, o processo passa por um conjunto de movimentos a que o autor dá sequência, mas a que também dá uma configuração em função de um objectivo – aquele que reforça a intenção. A intenção pode não ser a de chegar à fidelidade da representação, mas sim à resposta a um desafio que é o de revelar a forma de resolver um problema: a resposta à necessidade de uma solução. Presumimos que a barreira que interfere nesta luta seja da ordem dos pensamentos alheios ao gesto, da ordem dos factores de desconcentração, com os quais não há nem desenho nem criação. Acreditamos que o acto de desenhar é incompatível com o pensamento verbal, isto é, a acção de desenhar exige uma concentração total no gesto construtivo. A atenção dirige-se exclusivamente para a forma e seguindo-se sensações. Sensações estas que são geridas, segundo o sentido, na direcção do prazer e na fuga ao desprazer. Logo, no desenho de imaginação, ou no de observação, o pensamento não se ausenta. Mais propriamente, o processo mental do desenho é pensamento. O dese-
nho utiliza o pensamento criador, uma intenção e os recursos técnicos que constituem um pensamento não verbal, de que resulta, necessariamente, um pensamento verbal precedido pelo processo técnico que consubstanciou uma imagem. Ou seja, trata-se de apresentar uma conjectura acerca da necessidade de concentração, alegando que o mental e o físico se coadunam num acto de criação.

O processo técnico requer a esquematização através do gesto (físico) improvisado e obedece ao cumprimento de um objectivo mais ou menos definido (do mental). Os desenhos, incluídos nos fenómenos visuais, «permitem estabelecer a ordem hierárquica daquilo que se valoriza» (Molina, 2003c: 18). O que acontece, na nossa opinião, é que quem desenha faz um registo, seguindo os seus valores e as prioridades segundo as quais os gere. Caso contrário, o desenho não aconteceria, simplesmente porque contrariaria a vontade e tudo o que de construtivo a alimenta. Mas não podemos sonegar a relação entre o processo técnico do desenho e o processo mental, no qual se geram significados mais ou menos simbólicos (durante o processo, em latência, e, depois do processo concluído, eventualmente manifestos):

O ensino desenvolveu através destas componentes: gestos e estruturas, os instrumentos para a interpretação das ideias que neles se concretizam. Através disto, o desenho, ao mesmo tempo que configura uma ideia, comunica e informa sobre a estrutura segundo a qual cada pessoa capta o fenómeno, reflectindo ao mesmo tempo o valor simbólico que assume. (Molina, 2003c: 18)

O desenho é o resultado da conjugação desses factores. Propomos que nada disso acontece determinadamente, ou melhor, predeterminadamente. O desenho processa-se segundo uma ordem não prevista e que se relaciona com a forma como se concretiza a percepção do que vimos. Presumimos que não é possível fazer um desenho de uma forma completamente intuitiva e, se houver uma aproximação a este estádio, o mesmo não prescinde de um prévio percurso ao longo do qual se estruturou metodologicamente a forma de registar a percepção do que se vê. Essa metodologia prende-se com o recurso a um conjunto de relações cuja ordem vai do geral ao particular, do estrutural ao formal. Como qualquer resolução de problemas, o desenho parte de um princípio de maior ou menor desconhecimento para, fazeadamente, ir concretizando o que se for conhecendo — o que pode acontecer processualmente, mesmo que não se predetermine o processo.

O desenho, na sua especificidade, é, na perspectiva de Molina, um meio de «definir uma ideia», é um «meio instrumental no momento de configurar tanto os aspectos estruturais que permitem descrever uma forma como os outros, que nos clarificam a sua construção, o seu funcionamento», além disso, «precisa o contexto estético a partir do qual se conforma esse objecto, o valor de que deve assumir essa imagem» (Molina, 2003c: 33). Tudo isto se passa no contexto social e cultural em que se insere o sujeito que faz o desenho. O desenho é explicitado através de um processo que sintetiza todo esse funcionamento do organismo do sujeito em relação com o meio.

O desenho pode constituir um desafio para o desenhador-autor, sempre que este não se limite à mecanização ou sempre que não se oriente segundo metodologias desajustadas, mas, pelo contrário, sempre que se introduza no processo de forma crítica e construtiva. Pensamos que não se trata da possibilidade de o desenho se tornar num processo eminentemente físico, pois isso restringiria o grau e a natureza do desafio. O processo é uma mediação entre a realidade vista, a nossa percepção dessa realidade, os instrumentos com que desenhamos, a tradução do tridimensional em bidimensional e a nossa capacidade para fazer uma analogia entre o registo da realidade e a própria realidade. Mas, acima de tudo, o que medeia é a nossa intenção, a nossa capacidade de a conseguir traduzir através do processo técnico de que o desenho depende, associando o mental e o físico. O processo do desenho não se define definitivamente; ele é aquilo que o desenhador fizer dele, conforme a técnica que foi desenvolvendo, conforme a sua maneira particular de relacionar a realidade física e a realidade mental. Com base nesta relação, cada desenhador-autor tem uma ideia do processo de desenho que foi construindo, à medida que se foi adaptando na sua procura de uma analogia da realidade vista com a realidade sentida e com a realidade pensada.

Sugerimos que o processo técnico do desenho é dedutivo, semelhante ao processo intelectual, segundo o qual «concluímos necessariamente uma afirmação a partir de premissas antecedentes, em consequência de regras lógicas ou “regras de inferência”», e que o processo criativo — que gere o processo mental do desenho, de forma a que este não se torne determinista e limitador — é indutivo, na medida em que é conjectural, e que funciona

em analogia com o «raciocínio que obtém leis gerais a partir de casos parti-
culares». 21

Podemos concretizar esta ideia com base na leitura das palavras de Ana Leon-
nor Rodrigues, segundo a qual, quando «se começa a desenhar, começa-se do
fim, e os sistemas, os códigos e os cânones aprendem-se antes de se pensar
porque funcionam» (Rodrigues, 2003: 70). Isto é, inicia-se por um processo indutivo, tendo como orientação a procura de um sentido deductivo. Todavia,
cremos que não existe uma sequência entre a indução e a dedução: supomos
que é na gestão da oscilação entre o deductivo e o indutivo que se gera no dese-
nh o a relação entre o processo físico, o processo técnico e o processo mental (o
que designamos por desenho-processo e que iremos abordar no ponto seguinte).

8.3. A diferença entre desenho-processo e desenho-objecto

A ideia de desenho como devir refere-se sobretudo a projectos que contenham
cifrada a possibilidade de gerar uma outra obra, existe contido na obra da qual foi
intermediário, mas de maneira indirecta, numa espécie de ressonância. Ao
definir o próprio objecto como processo e não como existência, privilegia-se o
que está registado em códigos gráficos vários e que se traduzirá numa obra a cons-
truir, em detrimento daquilo que é o próprio desenho. (Rodrigues, 2003: 101)

Entenda-se nesta citação que o desenho como devir se reporta ao desenho
como meio para. O que é distinto do que entendemos por desenho-processo
que, apesar de devir, não nos remete para outra finalidade exterior ao dese-
nh o, mas sim para o processo mental dentro do qual se gera o processo do desenho
nho e do qual resulta o desenho-objecto. Logo, o desenho-processo tem, no
contexto da nossa análise, um fim em si próprio.

Neste contexto, introduzimos o – por nós designado – desenho-processo.
Esta designação não se refere ao desenho como meio de conceber os objectos
como fim primeiro. Preste-se antes com uma concepção de que o desenho é
algo mental. O desenho gera-se mentalmente e o seu registo é a exteriorização
material dessa construção mental. O registo e o mental são inexoravelmente
indissociáveis. Sugerimos, assim, que o objectivo primordial não é o registo,
mas a estruturação mental desse registo.


No caso do desenho de uma construção arquitectónica, de uma escul-
tura, de uma peça de mobiliário, de uma composição de design gráfico, o
desenho é, de facto, a cristalização do pensamento sem a qual o objecto seria
inexequível. O nosso pensamento não tem uma paragem no tempo, ele é
continuum. Nessa medida, também o desenho, sendo pensamento, nunca é
estático, ao contrário do seu registo o – desenho-em-si 22 – a que atribuímos
um outro estatuto e que passaremos a designar por desenho-objecto.

O desenho-objecto, sendo um marco histórico (num contexto restrito, no
âmbito do pensamento de uma determinada pesquisa) poderá, paradoxal-
mente, colidir com a noção de desenho-processo. Não há opo sição entre o que
é estático e indélvel (desenho-objecto) e o que é temporal, dinâmico e trans-
mutável na acção de desenhar (desenho-processo). Na realidade, considera-
mos que o desenho-objecto é uma forma concreta com origem na forma mental
que se processa, em pensamento, no desenho. Existe o desenho de um qual-
quer objecto que, não deixa de ser desenho por ser definitivo e irreversível,
depois da sua finalização e consecutiva concretização noutros materiais, com
base num projecto; mas não será, na nossa opinião, um desenho vivo e activo,
ele é apenas uma sua paragem no tempo e uma constituição efectiva sob a
forma de objecto 23; um objecto que, reiteramos, resulta de um estruturamento
mental.

O desenho-processo é indissociável do movimento e portanto do tempo. Ele
existe no devir. Mas a outra realidade do desenho, a do desenho-objecto, é a do
registo do tempo, é a sua materialização, é um registo dos movimentos (não
do objecto, mas do processar da sua execução). Assim, não consideramos que
o desenho seja mortal – pois isso seria considerar apenas o desenho-objecto.
O desenho é, nesta asserção, uma realidade num permanente devir de
que começa no final do último desenho e que vai incubando até à realização
do consequente desenho. Sendo que este se gera no processar do(s) desenho(s)
antior(es). Ou melhor, gera-se a potencialidade de que um novo desenho

22 Designação criada com o objectivo de distinguir o desenho que se passa ao nível do orga-
nismo (corpo e mente) e o desenho que se consubstancia num suporte e deixa de estar sob
a influência do autor a partir do momento em que este o concluiu e se torna objecto. Este
conceito encontra-se no artigo da nossa autoria designado ‘O desenho para a construção

23 ‘Objecto’, segundo a definição que consta no Dicionário Prático de Filosofia, designa ‘o que
é pensado, em oposição ao acto do pensamento; tudo o que existe é um objecto para o
sujeito que é levado a representá-lo’. (cf. ‘Objecto’, Clément et al., 1999: 279-280)
Se venha a criar. O desenho dilui-se no devir do sujeito, quando entendido como desenho-processo, e dá lugar ao desenho-objecto, que se identifica com o que Ana Leonor Rodrigues refere como sendo «uma espécie de vestígio da actividade da mente subjacente às coisas que fazemos, mas que desaparece para generosamente gerar aquilo que inventou» (Rodrigues, 2003: 98).

Se atendermos à designação de desenho-processo, poderemos chegar à conclusão de que o desenho não existe em si – sob a forma estrita de desenho-objecto. Todo o desenho se processa em função de um devir do pensamento. O desenho é artificial, tem origem no Homem como entidade que transforma o meio. Desta forma, o fim do desenhar vai além do aspecto estético (e estático); é mais uma preparação para o desenho (con)sequente, num contexto contínuo de transformação e adaptação do sujeito ao meio.

A realização de um desenho nunca segue o mesmo processo. O processamento é sempre improvisado, pois as circunstâncias de adaptação ao meio não são estanques. Cada situação espoleta uma solução e uma reacção adaptada ao estado emocional do autor. A imprevisibilidade dá ao desenho essa componente de constante transformação mental, em contraposição à sua cristalização no objecto, que é o registo de um momento da transformação. Trata-se de uma transformação em que o indivíduo procura um sentido, diluindo a inquietação (maior ou menor) que lhe tenha provocado a necessidade de se reajustar ao momento.

Quando alguém olha para um objecto nunca o olhará da mesma forma em vezes posteriores, porque o seu estado psíquico não é estático. Assim sendo, também a maneira de o autor registar o que o olhar captou divergirá de qualquer outro registo antecedente. A emoção e o sentimento, emanados segundo uma livre expressão criadora, conduzam ao pensamento divergente. Lógica, as soluções obtidas não serão desejadamente iguais a quaisquer outras. A liberdade com que o indivíduo procura recursos para se ajustar ao novo, isto é, para resolver o problema, permite que o desenho-processo flua. Mas o desenho para a criação não se reduz ao ajustamento ao novo, também nos encaminha para a criação do novo. Nesta espiral de adaptação ao novo e, em simultâneo, de criação do novo, o processo mental – o desenho-processo – activa-se, tendo como matéria indefinítiva o desenho-objecto. O desenho-processo que acompanha a criação poderá não ser lógico⁴⁴, mesmo que seja coerente. É coerente na medida em que a ele subjaz a procura da solução a um problema – que no sentido lato é a procura de um sentido –, e não tem de ser lógico na medida em que o desenho-processo para a criação utiliza sobretudo o pensamento divergente.

O desenho pode ser uma forma universal de comunicar, mas pode também ser uma prova de que existem diferentes formas de ver. Da mesma forma que a percepção não se repete serialmente, ninguém faz um desenho mecanicamente. No âmbito da noção de desenho-processo, o resultado deste pode ser aparentemente parecido – na medida em que representa algo de concreto (tangível) –, mas as prioridades que regem a sua execução nunca são iguais, o que se reflete literalmente na sequência construtiva da imagem e na forma como se exprimem as intenções através desse recurso (o desenho). Aqui reside a particularidade do factor dinâmico que existe entre a mente, obviamente diferente entre as pessoas, e a mão, cuja acção orientada pela mente terá gestos por consequência diferentes de qualquer outro desenho realizado por «outra mente». Neste contexto, como já foi referido, o desenho-processo caracteriza-se por um dinamismo e devir que difere do desenho-objecto, cuja existência nos remete para o histórico e não para a existência inconstante do criador.

O desenhador-autor – conceito que especificaremos mais à frente –, como qualquer outra pessoa, dificilmente se encontra num estádio de estabilidade mental constante. Isto é, sendo nós seres biológicos em inexorável transformação celular, que absorvemos informação através dos sentidos enquanto o nosso pensamento discorre permanentemente (a não ser que o indivíduo se encontre numa situação cismática patológica), não nos parece possível que o desenhador-autor permaneça num estado letárgico contínuo. Um desenhador-autor, cujo pensamento se movimenta particularmente numa associação de ideias, cuja observação varia sedentária e criticamente em redor do seu meio, e que investe num apuramento constante pelas sensações que os sentidos lhe proporciona, deverá ser manifestamente um ser em mudança, um ser cuja primordial intenção é o processo – neste caso, o desenho-processo.

⁴⁴ No Dicionário Prático de Filosofia podemos ler a seguinte descrição do termo «lógica»: «A lógica é a ciência das inferências válidas. Uma inferência é válida quando está em conformidade com os procedimentos que governam o pensamento correcto. O objecto da lógica é então destrinçar as leis que autorizam estes procedimentos, de os explicitar, de os formular.» (cf. «Lógica», Clément et al., 1999: 234)
O desenho requer discernimento no momento de realçar uma parte da sua representação, ou de protejar as partes que menos lhe interessam. O que rege a decisão de representar uma forma ou de outra maneira é uma intencionalidade primordial. Esta intencionalidade conduz ao processamento criativo do desenho, no qual a conscientização de uma ideia se efectua ao nível mental, o que, por sua vez, se repercutirá sobre a necessidade de adestrar os movimentos da mão segundo essa mesma intencionalidade. É nesta relação dialéctica que se concretiza uma definição do desenho no sentido imaginético. Desenhar é dar sentido a uma imagem mental que, à semelhança da verbalização, preexiste à sua exteriorização e/ou se constrói nas respectivas acções. Contudo, surge-nos uma dúvida: se a função do desenho será a de tornar manifesto o que a priori é latente. Supomos que o desenho será mais do que isso: um mecanismo que potencia o pensamento, porque o veículo e o materializa. A imagem mental registada em memória ou percepcionada no momento será base de um estruturamento mental, obtido através do exercício do desenho. O desenho constitui a prova do pensamento, mas, ao mesmo tempo, um mecanismo que potencia o pensamento, porque o veicula e o materializa. Não se trata só, no desenho, de criar algo exterior a nós, nem se trata somente de materializar algo interior a nós e que é imaterial e se encontra sob a forma de pensamento e sensação. Trata-se de reestruturar os mecanismos cognitivos e de potenciar a nossa capacidade de encontrar, prever e reinar sobre o possível para o efectivo. Daí que a intuição seja em grande medida fruto da nossa experiência. Hogarth (2002) sublinha a importância da percepção visual para os pensamentos intuitivos. A visualização reforça o entendimento preciso dos fenómenos; e isto não diz respeito apenas ao desenho de observação, mas está directamente ligado ao processo do desenho, no contexto do desenho-processo. A interacção entre o que o autor tenciona transmitir (a si próprio) e o registo que vai aparecendo (entre o material e o mental), implica a observação que o autor dedica à execução do seu próprio desenho. Trata-se de uma observação não só direccionada para um referente (que pode nem existir), mas direccionada também para o desenho-objecto que vai surgindo no fenómeno do desenho. Nesta observação, gera-se uma dialéctica entre a vontade do autor e o que o processar do desenho no suporte permite que apareça como registo.

A intuição é uma certa potencialidade que se reforça no campo empírico. O desenho, e a criação em geral, é uma actividade eminentemente empírica; sem experiência, nenhuma delas pode existir; a não ser como potencial a desenvolver mais ou menos facilmente. A visão testemunha os nossos movimentos e os comportamentos dos outros e do meio que nos circunda. Esse testemunho adquire uma certa verdade, que se concretiza no «ver para crer» e que nos faz transitar do a priori para o a posteriori, do abstrato para o concreto, do possível para o efectivo. Daí que a intuição seja em grande medida fruto da nossa experiência (Hogarth, 2002).

O desenho começa no autor como origem e fim, permitindo um diálogo do autor consigo próprio, e daí se designar por desenho-processo. Mas não podemos ignorar o desenho-objecto, que testemunha o pensamento e sentimento do autor, mas que já se libertou deste. O desenho-objecto é, nessa medida, o mediador entre o autor e o receptor; em contrapartida o desenho-processo é o mediador entre o autor e ele próprio. Digamos que o desenho-processo é uma sinergia, cujo sentido é a ideia, como se todo o desenho fosse uma necessidade de encontrar uma ideia e que nessa procura se envolvem um conjunto de acções coordenadas que operam nesse mesmo sentido (de que é uma ideia que se desconhece e que se quer descobrir).

O desenho dar-se-á como finalizado quando da conjugação do processo físico e do processo mental resultar uma forma que explique a ideia. Ou, pelas...
palavras de Bruce Nauman, citado por Molina, «os desenhos como peças devem aperfeiçoar-se só até ao ponto em que a ideia e o “corpo” que se lhe dá se tornam o suficientemente claros para a compreensão precisa e adequada.»

Portanto, o desenho-objecto está concluído, não quando substitua o objecto que se quer representar, mas quando a ideia que temos desse objecto se adeque à nossa intencionalidade (que tem a ver com interesses e necessidades). O desenho, mais do que visar a compreensão do objecto, visa a clarificação da ideia que temos desse objecto. É isso que alimenta o desenho como processo mental.

O objecto que o desenho concretiza existe, ocupa um espaço (físico ou imaginário); o desenho representa/descrive/interpreta esse objecto e o espaço onde se insere. Se, por um lado, o objecto que se quer desenhar existe no espaço físico (real ou imaginário), o seu respectivo desenho é o produto da sua concepção no espaço mental. Primeiro ocupa a memória, ocupa a nossa imaginação. Só depois será projectado num suporte que também ocupa um espaço, mas que serve para ser ocupado pelo simulacro dos dois espaços referidos, o físico e o mental, em dialéctica. Talvez resida aí o desafio do desenho.

O desenho-objecto não terá um valor efectivo se não for susceptível de se revelar importante para o(s) seu(s) receptor(es). O desenho-objecto revela uma ideia (a referência a uma realidade), assim como um processo próprio de comunicar essa ideia. Por fim, revela a sua susceptibilidade a um juízo de gosto. O desenho-objecto revela uma ideia (a referência a uma realidade), assim como um processo próprio de comunicar essa ideia. Por fim, revela a sua susceptibilidade a um juízo de gosto. A «escola» transmite um conjunto de procedimentos para actuar através do desenho, que reflectem os valores predominantes ao nível da expressão. Trata-se de mobilizar atitudes que não contradigam uma certa predisposição para aprender. Se observarmos os desenhos das academias do século XIX, verificaremos que se praticava uma disciplina manual ao nível oficial que hoje dificilmente é praticada por desenhadores-autores, ou por falta da competência para traduzir dessa forma a realidade que se vê, ou por falta de predisposição para esse tipo de desenho. O que acontece é que, hoje em dia, a disciplina da racionalidade, de uma forma geral não se sobrepõe à fluência da intuição criativa. O que não significa que se descure o processo racional de traduzir coerentemente a realidade vista. Na realidade, mantém-se a necessidade de coerência, mas de uma forma mais ajustada à liberdade interpretativa do autor e menos presa à verificação da analogia fotográfica. Como o testemunha Ana Leonor Rodrigues, «tende-se mais para a primazia da originalidade e da invenção e menos para o virtuosismo gráfico, que em certos momentos é completamente posto de lado» (Rodrigues, 2003: 108).

O desenho-processo não revela só aos outros o trajecto do nosso pensamento no âmbito da fenomenologia, da relação do eu com o não-eu; revela-nos a
nós próprios, autores, ao longo do processo, a direcção pela qual optámos. A questão das opções denota, de alguma forma, como nos relacionamos com o meio e connosco próprios. O desenho poderá, não muito explicitamente, aclarar o nosso nível de consciência. Nas palavras de Lino Cabezas, pode o desenho ser «entendido como o meio que recolhe nos seus traços e manchas a impressão de uma atitude vital que se manifesta através dos movimentos da mão ao desenhar, assim como o seu estado de ânimo e a sua personalidade» (Cabezas, 2003b: 295).

Um desenho não é uma obra fechada; sê-lo-ia se só traduzisse exactamente a realidade interna ou se só traduzisse a realidade externa. Sublinhe-se que a primeira realidade não existe sem a segunda e vice-versa. Presumimos que nunca teremos uma ideia cabal da nossa realidade interna, uma vez que ela é o objecto constante, mais ou menos consciente, da nossa procura na vida. Por outro lado, para que traduzir a realidade externa, se isso não significar um meio para vislumbrar a nossa realidade interna? Desenhar, nessa medida, não quer ser reprodução fotográfica; quer ser a manipulação dos instrumentos e dos elementos de representação à medida das nossas necessidades internas, à medida da nossa necessidade de aproximação à realidade externa. Se assumirmos a realidade externa não como o que vemos, mas como o que ela tem para nós de importante ao nível da significância, perceberemos que no desenho não procuramos captar o que vemos, mas dar sentido ao que vemos. Na nossa perspectiva, o desenhador é autor sempre que desenhar procurando compreender a realidade interna, tendo como pretexto a realidade externa. Ou melhor, o desenhador é autor no momento em que se decide a interpretar(-se).

Desenhar, então, é, acima de tudo, interpretar-se e mostrar o reflexo dessa interpretação. Propomos que seja esse o pressuposto do acto de desenhar. Descrever tem a ver com a transmissão de informação que existe em si própria, independentemente do ser e sem qualquer efeito construtivo para o mesmo. Porém, interpretar vai ao encontro da realidade interna do autor, é afim às suas necessidades e à sua sensibilidade. O desenho é uma forma de interpretar em que se estabelece uma relação entre a nossa constituição interna e o que ainda não interferiu nela. A linguística, apesar de arbitrária, é também um instrumento de interpretação da realidade. Na linguística, a palavra está lá por significação convencional culturalmente herdada. O que não acontece com o desenho, pois este evoca uma realidade não por convenção, mas conforme o sentido que o autor lhe quiser dar ou conforme o sentido que suscita no receptor (em função do seu quadro psicológico e cultural).

A definição e a indefinição do sentido de um desenho têm a ver com o improviso e a espontaneidade característicos de um *desenho-processo* livre. A esta (in)definição atribuímos o factor personalizado do desenhador-autor que, segundo as suas prioridades em matéria de informação visual e expressiva, contribuirá para a manipulação da imagem representada. Mas, sublinhe-se que para se chegar a um patamar de espontaneidade criadora e expressiva, o caminho pode ser longo, pode implicar uma exercitação árdua e frequente. O desenhador, até que encontre alguma facilidade em exprimir o que sente e pensa, tem de adquirir experiência sistemática de ação pelo desenho.

Conjeturamos que a formação do desenhador começa por ser a procura de um sentido que se perfaz na identificação do pensamento que se quer explicitar; talvez, num segundo plano, a procura de sentido ultrapasse a tradução das ideias, passe à expressão dos sentimentos, e mais tarde à susceptibilidade de estes virem a ser traduzidos pela linguagem verbal. Esta última etapa permitirá identificar o traço que caracteriza o autor e que constitui a sua forma de expressão. Ou seja, o desenho é de autor, porque esse desenhador traduz o que sente através do que representa, traduz o seu eu, e não apenas o não-eu. O desenho é o pretexto para o autor se conhecer a si próprio, mais do que conhecer o objecto que desenha; é pretexto para exprimir o que Ana Leonor Rodrigues designa «história consciente e não consciente do autor»:

> O vestígio de um gesto meu, e estou a pensar num traço, vai ter esta qualidade única de ser o meu gesto e o meu traço. É claro que esta identidade se define numa espécie de infraníveis, por vezes difíceis de identificar, o que não contradiz a afirmação de que o resultado, em marcas, dos gestos que eu faça, transporta toda a minha história consciente e não consciente, a minha vida no mundo e a minha vida dentro de mim. (Rodrigues, 2003: 64)

Analisa-se as afirmações de Ana Leonor Rodrigues, devemos realçar a ideia de que cremos que o registo de uma história pessoal através de um traço personalizado não é suficiente para identificarmos um autor no desenho, pois isso talvez apenas nos remeta ao seu temperamento. É também na forma de

---

30 O sentimento e a emoção serão abordados no capítulo 5: «O fenómeno da consciência no desenho-processo para o encontro de sentido.»
por-se à personalidade do desenhador-autor que a utiliza. Isto é, se a técnica no(s) receptor(es). A palavra, o desenho tem como intermediário o autor para chegar a um fim corresponder a uma resposta às questões/problemas de origem social. Numa da em que responde às necessidades do autor. Esse sentido é significativo, se social a que pertence esse autor. Assim, o desenho adquire sentido, na medi a ver com a construção do saber e do conhecimento no âmbito do sistema social a que pertence esse autor. Assim, o desenho adquire sentido, na medi da em que responde às necessidades do autor. Esse sentido é significativo, se corresponder a uma resposta às questões/problemas de origem social. Numa palavra, o desenho tem como intermediário o autor para chegar a um fim no(s) receptor(es).

Numa outra óptica, sugerimos que a técnica no desenho não deverá sobrepor-se à personalidade do desenhador-autor que a utiliza. Isto é, se a técnica é a preocupação privilegiada num desenho, estar-se-á a valorizar um conjun to de procedimentos e de mecanismos em detrimento das necessidades de expressão do autor – aquelas que, ao contrário da técnica, particularizam o autor, na sua idiossincrasia.

A validação de um determinado pensamento, ou, no nosso caso, de um desenho, depende dos juízos que sobre ele se profiram. Não se trata de provar por nós próprios a validade do desenho – essa pode existir sempre para nós. O desenho será sempre válido para o seu autor, mas poderá não o ser para os outros. Nessa medida, será oportuno investir trabalho de interpretação em desenhos (de outros autores) pela prática, e pela reflexão dialéctica com esta. Essa experiência permitirá compreender uma realidade exterior à nossa, isto é, a forma como os outros interpretam a realidade. Nunca se saberá o que se passou internamente nos outros autores, mas, provavelmente, encontrar-se-á algo de comum com outros seres humanos, o que obrigará a um percurso de procura interior dos sentimentos e realidades mais ocultas e menos conscien tes em cada um de nós.

O facto de o desenho sofrer alterações na sua forma de se manifestar, através da representação e da expressão, deve-se à circunstância de o desenhador-autor ter, primeiro, herdado uma maneira de ver o desenho, apreendendo-o, e, depois, transgredindo-o, imprimindo-lhe as suas qualidades e valores próprios. Mas estas características do desenhador-autor não são da sua inteira responsabilidade, elas emanaram do facto de o desenhador ter uma forma de ver e de se ver, de entender a forma como é visto, assim como de ver o mundo e de verificar como os outros vêem esse mundo. Deste cruzamento de factores resulta uma forma particular de entender o desenho. Às relações individual/colectivo e sujeito/sociedade reclamam a respectiva inte ração também no campo do entendimento do desenho – o que nem sempre acontece, pois o «mundo é complicado e muitas das nossas crenças, mais do que assentarem no que observamos, têm uma origem social» (Hogarth, 2002: 122); logo, o individual/ou sujeito ver-se-ão subjugados. Estamos diluí dos numa sociedade com um conjunto de tendências (aos níveis cultural, económico, religioso, político, etc.) das quais não nos podemos desprender, a não ser transgredindo-as. Com a palavra transgressão, aqui, referimo-nos à necessidade de reflectir sobre a sociedade, e refazê-la, actualizando-a.

Se os desenhadores-autores transgrediram os seus mestres, mais ou menos próximos, isso deve-se ao facto de os terem estudado, ou melhor, de terem in-
vestido num trabalho (exaustivo ou não, conforme os casos) para os entender, eventualmente copiando-os.

Na actualidade, o ensino do desenho não trata de fazer uma investigação histórica acerca das maneiras de fazer desenhos. No entanto, a aprendizagem tem de ter referências, que são as directizes que, depois de aplicadas, são susceptíveis de serem transgredidas em prol de uma linguagem ajustada e actualizada ao autor.

A sociedade é evolução, e a validade da sua ciência, das suas leis, dos seus valores, nunca são definitivos. Temos de acreditar que tudo poderá ser melhor do que era, na medida em que a tendência do Homem é a de se aperfeiçoar. Nesse sentido, pensamos que o desenho é o que é hoje, mas já foi outra coisa, e será ainda outra no futuro. O trabalho do professor de desenho e do aprendiz de desenho será o de entender o seu passado, para perceber o seu presente e, por consequência, projectar um futuro diferente.

O autor, tanto no processo de aprendizagem do desenho como na criatividade, deverá realizar um conjunto de associações que, para exercerem um efeito construtivo e evolutivo sobre esses dois processos (aprendizagem e criação), terão de vir a ser reforçadas por posteriores experiências. De facto, novas experiências que venham a reforçar as do passado podem, eventualmente, permitir o despertar de cognições e, em simultâneo, de emoções que por alguma razão não despertaram antes.

O desenho é em si um processo que exige sempre criatividade, uma vez que a sua resolução se prende com a tradução da personalidade, ou melhor, a tradução, o mais autêntico possível, da ideia tal qual ela emerge do pensamento do desenhador-autor. Esta capacidade de transpor o mais espontaneamente possível o pensamento sobre um papel é um processo de carácter criativo. Se no desenho se tiver a preocupação de retomar um procedimento praticado em experiências anteriores, o desenho não traduzirá o pensamento iminente, autêntico e actualizado do autor; será apenas a descrição e o reforço de um procedimento técnico. Ora, se esse reforço for linear em experiências subsequentes, ele apenas consubstancia uma tradição. Contudo, o desenho que se actualiza deve evoluir como procedimento, pelo que convém ser praticado de forma criativa – inclusive nos próprios procedimentos. É sob a perspectiva da capacidade de actualização do desenho que designamos o desenhador-autor.

O desenho, para que proporcione o processo de criação, requer a utilização de meios que o facilitem. A perícia e os meios gráficos de síntese vão reflectir-se no processo de desenho, ao permitir a fluidez da criação. Este processo pode revelar as (in)certezas, as (in)coerências, as (in)competências e as tendências objectivas ou subjectivas do autor. Tudo isto poderá ser visível no desenho-objeto, que, em suma, é produto/crystalização do processo de adaptação do autor ao meio (no sentido lato). Mas existe o desenho-processo que também é resultado da facilitação dos meios do desenho, seja ao nível da fluidez da associação de ideias, seja ao nível da emergência de emoções. Estes efeitos têm origem em certas inquietações do autor (como a necessidade de exprimir emoções, a procura de satisfação estética, ou de satisfação da necessidade de exteriorização de pensamentos simbólicos, ou não). O desenho-processo (como o processo do desenho) não é predeterminado, nem completamente intuitivo, o que se deve ao facto de conjugar o processo técnico, o processo físico e o processo mental no acto de desenhar. O processo técnico (além da perícia necessária no domínio de instrumentos, suportes e procedimentos) orienta a execução do desenho, geralmente, do global para o particular, e sempre relacionando as partes com o todo. O processo técnico depende do processo físico, que inclui a coordenação motora do corpo e a visibilidade do que é representado. Tanto o movimento como o resultado do mesmo são conduzidos por uma intencionalidade que pode ser o desejo de fidelidade ao objecto de referência ou simplesmente a procura de resolução de um problema, no sentido lato. Estes dois objectivos requerem concentração e, ao mesmo tempo, uma gestão das sensações de (aproximação ao) prazer e de (distanciamento do) desprazer. Estas coisas, portanto, a inserir-nos no campo do mental, onde se coadunam as realidades vista, sentida e pensada. Estas realidades alimentam-se da intenção de encontrar sentido e/ou significados simbólicos, ou não, para o desenho que se elabora. A vivência da intencionalidade e o respectivo efeito no desenho requerem uma hierarquização de valores do autor que não têm que ser necessariamente conscientes; podem tomar uma forma não-verbal durante o desenho-processo, ou podem, eventualmente, tomar forma verbal antes e/ou depois do acto de desenhar. O desenhador-autor pode de facto querer traduzir um pensamento, numa primeira etapa, e sentimentos em etapas posteriores. Ou melhor, pode desejar dar sentido ao que pensa e ao que sente. Este seu desejo é afectado pela sua personalidade e pelas suas necessidades intrínsecas, que, por sua vez, são o reflexo da sociedade com que interage. Do que caracteriza a idiossincrasia do autor, da relação deste com o meio, e da experiência do autor com o desenho resulta, possivelmente, uma nova concepção do desenho. Trata-se do efeito do percurso de interpretação de si através da interpretação do meio, que permite ao autor, assim, uma compreensão da realidade interna e da realidade externa.
1. O conceito de não-eu e de eu

Na relação entre o individual e o universal e entre o subjectivo e o objectivo, mas, acima de tudo, na relação do eu com o não-eu (objecto) encontra-se, pressupostamente, uma dialéctica de que resulta uma maior consciência do eu; portanto, a hipótese de que daí resulta uma relação eu–eu. O eu é entendido por Armand Cuvillier como «o sujeito enquanto tome consciência de si mesmo» (Cuvillier, 1997: 77). O não-eu é entendido pelo mesmo autor como sendo «o objecto ou o mundo exterior como distinto do sujeito» (Cuvillier, 1997: 126), e no caso de o não-eu ser o objecto, este é entendido segundo António Damásio (2004) como «tudo o que se dê a conhecer no processo da consciência». A designação não-eu será aqui entendida por tudo o que se dê a conhecer ao sujeito, quer seja captado pela visão quer tenha origem na memória.

A questão que passaremos a abordar no contexto da relação eu–não-eu é particularmente importante para nós, pois colocamos a hipótese de que o desenho, ao dirigir a atenção do eu para o não-eu, conduzirá o sujeito a tomar consciência de si mesmo, e partiremos da premissa de que, na interacção do eu/sujeito com o não-eu/objecto, a consciência modificar-se-á, atendendo ao raciocínio de António Damásio.
2. O eu ou o não-eu como causa do desenho


Para que a realidade seja susceptível de ser consciencializada, ou, de acordo com António Damásio (2004), para que na relação do organismo com o objecto aconteça uma modificação ao nível da consciência, o eu/sujeito terá de interagir com o não-eu/objecto. Poderá fazê-lo por intermédio de vários objectos e processos, de onde destacamos o desenho (no contexto da asserção de Ana Leonor Rodrigues) como sendo um dos processos em que se envolve o mental do eu e a sua acção sobre o material do não-eu (que é o próprio desenho-objecto, originário de um outro não-eu, que é a referência a partir da qual se processa uma consciência modificada pelo próprio eu).

Desenhar não é só relacionar elementos de expressão, é também relacionar ideias, sejam elas consubstanciadas em formas abstractas, sejam elas transmissíveis conceptualmente, ou a tradução do que a visão capta. Numa palavra, desenhar é sempre relacionar para estruturar e para criar, o que tem a ver com a relação entre o eu (a consciência) e o não-eu (que a pode modificar).

Por um lado, se se quer conceber um objecto utilitário através do desenho, relacionam-se cores, formas, espaços, texturas, dimensões; atributos que, em si, são abstractos, mas que, quando relacionados entre eles com o propósito de lhes dar sentido, passam a ser traduzíveis em conceitos, em regras ou em descrições (da sua função). Por outro lado, ao conceber um objecto sem qualquer funcionalidade prática ou sem repercussões produtivas, a relação dos atributos referidos envolve-se numa intencionalidade para lhe dar um sentido, mas, neste caso, mais centrado no autor do que em terceiros. Portanto, nesta situação, a relação eu–eu predomina sobre a relação eu–não-eu (apesar de não podermos esquecer que o desenho que se produz é, ele próprio, um não-eu). Destaca-se, neste sentido, a diferença basilar entre uma causa exterior ao eu e uma causa com origem intrínseca no eu. Por um lado, teríamos, genericamente, a produção de um objecto/desenho cuja causa se centra no exterior, por outro, o caso em que a causa motora da produção do objecto/desenho se centra no interior do seu autor. Numa palavra, teríamos, respectivamente, motivações extrínsecas e intrínsecas.

O desenho-processo é uma forma de resolução de problemas entendida no âmbito do funcionamento mental. Prende-se com a aquisição de uma cada vez maior competência para estabelecer uma relação de fidelidade entre o que se vê no meio, ou o que se «vê» na imaginação, e o que efetivamente se representa. Daí que cada situação constitua um desafio – o de ser capaz de resolver problemas, cada vez mais conscientemente, mais aprofundadamente, mais personalizadamente e cada vez mais expressivamente; no fundo, cada vez mais significativamente – onde o objecto pase a constituir uma representação na estrutura do conhecimento; ou seja, conduzindo o não-eu para a construção do «significante» do eu (Rodrigues, 2000).

3. A subjectividade e a objectividade da relação eu–não-eu

A relação do eu com o não-eu (do eu com o objecto) é um processo de pensamento através de mecanismos e de interpretações próprias da personalidade do autor. Um observador, que seja também autor e que se sinta estimulado pelo pensamento implícito no desenho, partirá para a geração de um novo desenho, não literalmente, com base na forma explícita, mas com base nos estímulos subliminares e que exerceram influência sobre ele. A experiência de observação de um desenho remete-nos para a experiência que o seu autor terá tido aquando da sua relação com o objecto desenhado e que são estímulos indirectos (Rodrigues, 2003). Logo, pomo a tónica não no resultado do desenho, mas na experiência do autor quando o fez; isto é, na relação subjectiva do autor com o não-eu.

Interpretar a experiência do autor poderia levar-nos a um processo de intersubjectividade31 para que o nosso subjectivismo não ofusque a interpretação, já que, presumimos, o cruzamento de perspectivas que temem ir ao encontro da subjectividade do outro pode levar-nos a uma maior objectividade.

31 «Interacção entre diferentes sujeitos constituindo o sentido cultural da experiência humana. Possibilidade de comunicação, isto é, de que o sentido da experiência de um indivíduo, enquanto sujeito, seja partilhado por outros indivíduos.» (cf. «Intersubjectividade», Antunes et al., 2000: 91)
Nesta interacção, também existe a relação eu–não-eu, pois o meu eu é não-eu para o outro, e o eu do outro é não-eu para mim.

O desenhador-autor tem experiências ao nível perceptivo que não funcionam isoladamente como resultado da relação mente/objecto; o aspecto cognitivo também intervém na percepção. Não podemos descartar que o desenhador-autor adquiere uma maneira própria de ver o mundo através do desenho, mas tem também como referência a forma como outros autores vêem o mundo, igualmente através do desenho.

Seria pertinente pesquisar e verificar de que modo é que o subjectivo e o objectivo se podem sobrepor. Será que existe uma fronteira, e que, conforme a intencionalidade, um ou outro vai conquistando terreno? Se sim, de que forma isso acontecerá? Talvez, se não passásssemos por um processo de socialização, pelo contacto com o(s) outro(s), não sairíamos da esfera do subjectivo e tudo se reduziria à nossa visão do mundo, fechada num círculo, onde só os sentidos gerariam a percepção do mundo em função de uma relação isolada do eu com o não-eu; a omissão da perspectiva de outros «eus» conduziria a nossa visão do mundo a um subjectivismo extrema.

Além dos sentidos, temos a faculdade da razão que, por força da experiência e pela interacção com os outros, nos permite objectivar a informação. Este processo de racionalização é utilizado para que o sujeito possa explicar os seus comportamentos e os seus sentimentos apoiando-se no raciocínio lógico. Sem o termo comparativo fornecido pela interacção das ideias e do pensamento, o objecto não existiria; não seria necessária a linguagem, através da qual conhecemos a forma como os outros conhecem o mundo. O papel da linguagem no processamento da comunicação entre os sujeitos perderia a sua importância se os sujeitos se refugiassem nas suas subjectividades.

O desenho remete-nos para uma plataforma de partilha e de intercomunicação, onde nos é possível ter uma prova de como os outros vêem as coisas e uma prova de que são, eventualmente, afectados por circunstâncias afins às que nos afectam, de como também são afectados pelo não-eu, e de que forma este contribui para a consciência do eu. Talvez o desenho, a partir do momento em que materializa o pensamento, exteriorize o eu sob a forma de não-eu; o que nos parece um processo de objectivação, que não aconteceria se o sujeito reservasse o seu pensamento à sua intimidade, sem o comunicar.

Comunicar um pensamento através do desenho vai mais além da simples objectivação – traduz a experiência do sujeito. Uma experiência que poderá ter uma face que é manifesta, mas também poderá ter uma face latente (com origens mais profundas). Este raciocínio poderá ser ilustrado pela asserção de Molina, que refere que «qualquer acção humana acaba por ser a marca dela mesma, qualquer comportamento formaliza a sua estrutura e cria-nos uma imagem análoga da sua razão mais profunda» (Molina, 2003c: 18), e isso acontece porque os mecanismos psicológicos que determinam os gestos do autor no processo do desenho «marcam as propriedades com que percebemos e reduzimos o mundo entrópico da percepção» (Molina, 2003c: 18).

O desenho permite ao sujeito as competências para transmitir (através dele) a experiência visual, da qual é indissociável a experiência subjectiva. O desenho prova que o desenhador vê e como vê, ou melhor, como traduz o que vê. Contudo, no contexto de uma relação entre o subjectivo e o objectivo, não nos referimos aqui só ao que existe acessível à visão (o referente do desenho ou o próprio desenho-objecto), mas também aquilo que existe na imaginação e à relação do eu consigo próprio (com as suas emoções, os seus sentimentos, a sua memória). Pensamos que o desenho-objecto, sendo não-eu, reflecte o eu, ou antes, objectiva, de certa forma, o que é subjectivo. O desenho – como vestígio de uma conjuntura que envolve uma síntese do que vemos e nos permite perceber, por afinidade, o que os outros vêem ou que querem ver no mundo – não se dissocia da relação do eu com o não-eu e do eu consigo próprio.

Como nos diz Molina (2003b), na representação pelo desenho o objectivo não deverá ser a similitude, mas sim que essa representação substitua a realidade evocada – uma substituição que traduz a filtração do que é objectivo através do subjectivo. Portanto, não se trata de ter de haver uma fidelização à realidade que se vê, pois isso, na sua totalidade, nunca acontecerá. A fidelização, aqui, verifica-se na medida em que existe uma descrição analógica, que tem uma especial importância, se a analogia, não menosprezada, servir de exteriorização da ideia do autor, o que se compagina com o desejo de transmitir o que constitua uma interpretação ajustada às necessidades do autor e não a preceitos predefinidos convencionalmente valorizados. De facto, o desenho pode resultar de uma inter-relação entre vários tipos de fidelidade – ao objecto

32 «Em oposição ao objectivo, o que se relaciona com um estado de consciência dos sujeito e é, por isso mesmo, relativo a ele» (cf. «Subjectivo», Clément et al., 1999: 365); «relativo ao indivíduo, à experiência individual» (Antunes, 2000: 156)
33 «Imparcial, de acordo com os factos.» (cf. «Objectivo», Antunes, 2000: 122)
de referência, ao autor e às tendências objectivas e subjectivas que conduzem o acto de criação –, à semelhança do que Malrieu nos diz acerca da pintura:

A criação surge como o resultado de um intercâmbio entre movimentos opostos: respeito pela originalidade do objecto, obediência às aspirações, às inclinações profundas do sujeito, atenção às imagens que se apoderam do que é percebido, transformando-o em função destas inclinações, mas às quais o pintor nunca confere liberdade suficiente para deformarem o objecto a seu gosto. Esta tripla fidelidade, ao artigo, a si mesmo e às imagens, aos ritmos objectivos e subjectivos, constitui os quadros onde se desenrola o trabalho pictórico, feito de uma alternância entre projeção e descoberta. (Malrieu, 1996: 102)

O desenhador-autor traduz os seus pensamentos, que são produto de uma subjectividade, que, por via de uma sua materialização com o fim de comunicar, passam por um processo de objectivação. Este processo não pode ser refém da realidade a que se reporta; talvez faça mais sentido, nessa relação do subjectivo com o objectivo, ser a realidade a reportar-se à projeção do autor. Ou seja, o desenho, mais do que ter uma semelhança com a referência observada – pois aí o objectivo sobrepor-se-ia ao subjectivo –, deverá adquirir o estatuto de uma outra realidade que é a interpretação do referente, conforme as necessidades e os interesses do autor e sob a influência da sua subjectividade. O desenhador-autor procura a verdade na relação do eu com o meio e com a imagem que tem do meio. Essa intencionalidade concretiza-se num desprendimento do poder egocéntrico do ser e num processo de intersubjectividade. Tudo isto coincide na dualidade projeção/descoberta veiculada num processo de comunicação.

O receptor pode intuir essa relação, mas não a pode verificar senão por sua posição. Essa sua relação com o desenho ou, por consequência, com o autor, é sempre uma interpretação subjectiva. O que nos leva a crer que será mais proficua uma interpretação direccionada para o que há de comum na sociedade, e não com o que eventualmente haja de comum entre o receptor e o autor. Pois, nesta última situação, o receptor, apoderado pela sua sensibilidade e emoção, faria uma ideia (subjectiva) das intenções do autor. Por estas razões, asseveramos que o desenho-processo centrado no autor é mais importante do que o desenho-objecto centrado no receptor (que pode ser, a posteriori, o próprio autor).

4. A síntese como tradução da relação eu–não-eu

Se a fotografia não é um acto aleatório e impessoal, muito menos o será o desenho. Numa e noutra actividade, pressupõe-se uma atenção especial e criteriosa em relação a uma parte da realidade (interna ou externa). Todos os nossos comportamentos, na relação do eu com o não-eu, são geridos por uma permanente inclusão ou exclusão de opções. Isso é evidente no próprio pensamento. Nessa medida, tendo o desenho origem no pensamento, é um produto de inclusão ou exclusão. Seja qual for o desenho, a forma desenhada implica a recusa de algumas formas ou aspectos de uma forma. No fundo, existe sempre uma síntese que se aproxima mais do eu, mesmo que a referência seja o não-eu. Essa síntese teria, nas palavras de Copón o intento de conseguir «uma abertura, atalho ou mediação que nos permita aceder à globalidade, vitalidade e fluência do real. Duplo movimento, clausura e abertura» (Copón, 2003: 430).

5. A imagem interna e invisível do eu e a imagem externa e visível do não-eu

Consideremos dois tipos de imagem, aquela que a visão capta e aquela que existe sob a forma de memória. A primeira seria uma imagem externa e a segunda uma imagem interna, sendo que se reportam, respectivamente, ao não-eu e ao eu. O contacto de um autor com a imagem (onde se cria a circunstância para o seu visionamento) não permite simplesmente transmitir informações ao nível das características físicas. Se partirmos da premissa de que o desenhador-autor tem uma experiência (no sentido lato) que lhe proporcionou uma forma de sentir e de pensar, podemos supor que essa experiência pode propiciar uma reacção de maior ou menor impacto sobre o eu, e pode, nesse sentido, provocar modificações da consciência de diferentes naturezas.

34 Entendamos aqui o eu como o ser volitivo, o ser energético, o que se emoção, o que se sente, que se emociona. O não-eu será tudo aquilo que é exterior a essas particularidades do eu; a própria dor é exterior à consciência, senão não diríamos que «temos consciência de uma determinada dor»; tudo o que seja objecto de consciência é o não-eu.

35 Não aplicamos aqui o termo intensidade (apesar de ser esse o sentido que queríamos transmitir), pois não temos informação que nos permita dizer se há graus de intensidade da interacção do organismo com um objecto que modifica a consciência.
Isto atendendo a que (à semelhança do desenhador-autor, na nossa opinião), como nos diz Malrieu, «no momento em que o pintor as percepciona elas são invadidas por um universo de ideias e de imagens» (Malrieu, 1996: 86).

O desenho estabelece, na nossa opinião, uma relação entre as imagens (internas) que fazemos do que observamos e a aparência (externa) dessa mesma coisa. Aqui não nos referimos só ao objecto exterior e ao desenho; conceituamos no sentido de que, no decorrer do desenho-processo, vai surgindo a aparência de algo que nos é exterior (o desenho-objecto, o não-eu), mas que se relaciona intrinsecamente com as imagens que influenciam a nossa mente no processo em que o não-eu vai surgindo como desenho.

Apesar de o desenho, através da representação, tornar visível o nosso pensamento (como já vimos afectado pela experiência, pelas sensações, pelas emoções, pelos sentimentos, pelas imagens memorizadas e pelo próprio pensamento), esse visível nunca traduz todo o invisível. Este mantém-se parcialmente latente e, provavelmente, condicionando o acontecer da criação. O latente pode simplesmente ser a ideia que temos de uma imagem, mas que só se exterioriza no momento da representação. Na actividade de criação, através da representação, o autor ver-se-á impulsionado pelo «desejo de voltar a fazer presente, por meio da imagem, a ideia que temos dela mesma» (Molina, 2003c: 23). O autor, nesta investida, tenta compreender o eu na relação com o não-eu, ou, ainda nas palavras de Molina, «compreender o nosso ser e as relações que mantém com o meio através das coisas» (Molina, 2003c: 23).

O processo do desenho envolve um juízo crítico ao nível da razão e da estética – juízos que são geridos pelo pensamento e pela sensibilidade. Na realidade, no decorrer da nossa história pessoal, vamos estruturando o nosso discurso sobre o mundo; ou melhor, vamos adquirindo valores que aplicamos na nossa relação com a imagem que temos do mundo, daí resultando uma certa forma de descrever o que entendemos acerca do que nos envolve, acerca do não-eu e do eu. Os nossos comportamentos revelam a nossa aprendizagem sobre a relação com o meio; uma aprendizagem que nos levou a criar uma certa imagem da realidade. Mas para comunicar essa imagem interna (conjointo de características que consubstanciam a representação mental de algo) da realidade é necessário recorrer a meios que a exteriorizem. Isto é, a imagem pode ser uma representação interna, mas, no entanto, só se traduz numa imagem externa quando se consubstancia num meio que permita exteriorizá-la. A imagem interna, no contexto do desenho, associa-se ao que Federico Zuccari ri designa por «diseño interno», e a imagem externa que traduz a interna, associa-se ao, também segundo Federico Zuccari, «diseño externo».

No contexto do nosso raciocínio, temos aqui, respectivamente, uma representação inscrita no eu e uma representação circunscrita no não-eu.

6. A interpretação do não-eu para um maior conhecimento do eu

Se, como nos diz Ana Leonor Rodrigues, «o ser humano é o reflexo do mundo material, e é do fenômeno de inter-relação do sujeito com o mundo que acontece a construção da Realidade» (Rodrigues, 2000: 65), a realidade que o ser humano constrói é referente ao plano mental. Essa realidade torna-se perceptível, para nós ou para os outros, sempre que recorremos a instrumentos que nos permitam torná-la externa e susceptível de ser verificada (pelos outros). Supomos que o conhecimento do eu reside nessa interacção entre o nosso interior e o que exteriorizamos acerca do mesmo, influenciado pela sua recepção e feedback emitido por outros sujeitos. Se isso não acontecer, a realidade construída tenderá a ser demasiado subjetiva. Podemos, para o efeito, recorrer à linguagem verbal, à linguagem visual, à linguagem sonora ou a outras linguagens, mas qualquer uma delas recorre a um conjunto de convencionalismos que requerem uma aprendizagem para os podermos compreender. De entre elas, talvez a visual seja a de leitura mais imediata. O que não é o mesmo que dizer que pode ter uma interpretação imediata, pois nem sempre nos permite essa facilidade; ela requer, além da «literacía», uma cultura ao nível dos diferentes conhecimentos que contribua para encontrarmos no desenho algum sentido objectivo, apesar de o desenho poder suscitar um sentido subjetivo (que não deixa de ser sentido).

O desenho dá corpo, isola, configura, dá existência. No fundo, dá substância ao pensamento, como o fazem as outras linguagens. O contacto com

36 «Qué es diseño externo [...] Siguiendo pues nuestro planteamiento digo que, para clarificar este concepto y diseño interno y mostrarlo al sentido y al intelecto, es necesario darle cuerpo y forma visual; y para entendimiento nuestro mejor y mayores, lo circunscribiremos y le daremos el ser, mostrándolo al sentido con varias delineaciones, asignándole también aparte sus propios instrumentos, según sus varias operaciones. Digo, por lo tanto, que diseño externo no es otra cosa que lo que aparece circunscrito de forma pero sin sustancia del cuerpo. Simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa imaginada y real. [...]» (Federico Zuccari, citado por Juan José Gómez Molina – Molina, 2003c: 46)
o exterior, que os nossos sentidos permitem, absorve um constante fluxo de informação que devemos organizar de forma a reequacionar e complexificar a informação acumulada sob a forma de experiência e comunicá-la através de uma linguagem. Criar poderá ser, no fundo, tentar reorganizar essas informações, actuando dialecticamente sobre a mente e o que esta produz; criar pode, presumivelmente, produzir novos estímulos que se relacionem com os estímulos que os antecedem, os quais, numa espiral, proporcionam à nossa mente uma activação do processo de experiência de relação eu–eu, mas que carece de uma interface – o desenho. Nessa perspectiva, o desenho poderá proporcionar um melhor conhecimento do eu na relação com o fluxo de informação imagética (ou, indirectamente, de outra ordem).

7. O papel da afectividade no reforço da relação eu–eu através da relação eu–não-eu

A convicção com que o desenhador-autor produz criativamente pode depender do reforço que vá obtendo dos seus resultados, à medida que os trabalhos vão tendo uma aprovação considerável da parte do meio. Mas, no que diz respeito a esta reflexão, supomos que o reforço que nasce do próprio autor – a necessidade intrínseca – será tanto maior quanto mais sentido fizer esse desenho para ele, e quanto maior for o afecto (enquanto estado psicológico agradável) presente no acto de o fazer.

O desenho, como acção sensório-motora conduzida pela acção mental, activa, por si só, a vitalidade do ser. Com esta actividade, o indivíduo obriga-se a procurar recursos de trabalho guardados na memória,37 onde tudo está sob a influência dos afectos adquiridos proporcionados por experiências passadas.

O desenho, pela facilidade em ultrapassar barreiras psicológicas que impediam a resolução de problemas ao nível técnico e de significação, e pela facilidade da liberdade de fazer emergir os pensamentos, permite que os afectos positivos38 influenciem a criação (do desenho) sem a censura das normas e da ética social. Por seu lado, na criação, os significados das formas são a face manifesta de um conjunto de disposições latentes que só emergem quando aquela se efectivar. Na actividade criativa pelo desenho, encontrar sentido nas formas explícitas e visíveis é apenas o veículo para encontrar sentido nos conteúdos implícitos e invisíveis que afectam o ser na sua práxis.

Toda a experiência do eu–não-eu está imbuída de um maior ou menor afecto agradável ou penoso. A percepção é afectada pela experiência – «o que vemos, ou o conteúdo da percepção, é uma função da nossa experiência com o meio» (Hogarth, 2002: 106), apesar de os mecanismos biológicos de que somos portadores funcionarem de forma a que a nossa percepção possa pessor a informação segundo um padrão genético herdado (Hogarth, 2002).

A folha de papel permite ao autor uma relação do seu interior com o seu exterior. Ao registar o seu pensamento através da forma verbal ou da forma visual, o sujeito passa para um suporte externo os conteúdos internos. Nessa relação entre o que é interno e o que se exterioriza, e na emersão dos afectos, o autor pode estabelecer uma relação consigo próprio, isto é, com esses afectos. Poder-se-ia mesmo supor que o desenho contribui para um conhecimento mais alargado de si próprio. Isto, atendendo a que a plenitude do conhecimento de si, na nossa opinião, se aproxima mais da sua totalidade quanto maior for o domínio de saberes diversos e a exploração das potencialidades latentes no ser humano, sempre que este criar condições afectivas para tal.

Não se deverá dissociar do desenho a faculdade de juízo – crítico e estético –, uma vez que a construção/criação da forma, por muito perfeita (conceito muito relativo) que seja, nunca é definitiva. Isto porque no desenho o que tem maior importância não é a forma, mas a sua relação com as necessidades internas do desenhador-autor, que podem ser as de transformar estados psicológicos desconfortáveis em estados psicológicos agradáveis. Para o efeito, requer-se que o autor evolua pessoalmente, e para tal, deve, nas actividades nas quais investe a sua energia – neste caso, no desenho –, exercer um juízo crítico ao nível da razão e da estética, sem escamotear esses estados psíquicos latentes. É, de facto, um trabalho interno que se efectiva na relação eu–eu.

37 Utilizamos o termo «afecto» guardado na memória partindo do sentido definido no Dicionário de Psicologia: «A restituição das memórias mostra bem a transformação permanente do material memorizado com o tempo e congruência do que é memorizado e restituído com o estado afectivo no qual se encontra o sujeito no momento da aquisição e da restituição.» (cf. «Memória», Doron & Parot, 2001: 488)

A afectividade aproxima o eu a si próprio, através da aproximação aos outros. A pessoa com uma maior auto-estima terá comportamentos conducentes a valorizar-se a si próprio, e, nessa medida, manifestará as suas potencialidades de uma forma mais construtiva. É na exteriorização do interiorizado que pode acontecer algo semelhante a uma catarse, que pode reverter a favor do afecto para consigo próprio (a favor da sua auto-estima). Entre o que é interiorizado e o que é exteriorizado poderá haver um percurso no sentido da introversão ou da extroversão. A gestão deste fluxo para o interior ou para o exterior pode resultar em tendências mais introvertidas ou mais extrovertidas, conforme a direcção que o indivíduo der ao preenchimento das suas necessidades internas, conforme queira centrar-se mais no eu, ou no não-eu.

O desenho poderá ser como uma certa forma de reviver a experiência que o contacto visual permitiu, como se se tratasse de evocar essa experiência. Todavia, não se trata da evocação de uma mera experiência perceptual: trata-se de desejarmos reviver o sentimento/afecto que essa experiência proporcionou. Mas estamos convencidos de que também não se trata apenas de reviver. Essa experiência de evocação do sentimento não se priva da diluição do olhar no sentimento solicitado na representação expressiva pelo desenho. O olhar é passivo se a ele não ligarmos uma atenção dirigida e que exija um mecanismo de acção relacionada com esse mesmo olhar, sendo esse mecanismo o desenho. Se a esse mecanismo acrescentarmos o afecto e a emoção, o olhar será um factor de transformação do eu. Trata-se de uma relação entre a emoção, o olhar e a tradução da comoção que se gera no contacto do olhar com o mundo e que nos remete para um olhar com sentido através de uma meio (o olho), que Merleau-Ponty descreve como «instrumento que se move a si mesmo, meio que inventa os seus fins, o olho é o que foi comovido por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível através dos traços da mão». (Merleau-Ponty, 2004: 25-26)

8. A relação eu–eu

O encontro do Homem com o mundo na percepção – que já por si estiliza – é o lugar mesmo da gênese do estilo. Se por ele acedemos ao Homem, neste não nos detemos todavia, impelidos que somos também na direcção das coisas. Não é a «constância do estilo» determinada exclusivamente pelo sujeito, mas pela presença do mesmo às coisas na experiência percutiva, pelo mundo vivido, que subjaz a toda a operação expressiva. (Câmara, 1996: 30)

É importante lembrar que a expressão do desenhador-autor lhe atribui o seu estilo. Contudo, a expressão, como nos diz Bettencourt da Câmara, implica a experiência do sujeito na sua relação perceptiva com o mundo. Nem a expressão nem o estilo são o resultado da experiência egocêntrica do sujeito, mas da relação deste com o mundo. Não relacionamos aqui a expressão do autor com o resultado do desenho, entendendo-a antes como uma maneira particular de usar a técnica para traduzir as formas que o pensamento gera. O desenho, mais do que a importância que possa ter para o observador que emite um juízo sobre o estilo, é importante como experiência para o seu autor. Essa experiência é o que permite ao autor diluir-se no universo ou com ele actuar, sempre que toma consciência de si próprio através da consciência do universo que o envolve. Não se trata, pois, de ter uma objectividade tal, que o eu consiga entender a realidade que o envolve como se esta fosse algo completamente exterior. Na verdade, o meio que nos envolve é um um a que pertencemos, e por isso, quando o tentamos entender, tenderemos a compreender-nos a nós próprios.

O desenho, neste contexto, é enquadrado na sua própria tendência de permitir que o autor, ao fazê-lo, se perceba através da percepção do mundo. Temos vindo a explicar a ideia de que o desenho é mais do que traduzir o real; ela pode ser como uma referência à imagem que temos da realidade. Queremos aqui sublinhar a importância da expressão, isto é, a forma como traduzimos essa imagem: a «expressão própria», como referida por Ana Leonor Rodrigues. Não se trata, pois, da sua descrição ou intelectualização, mas das prioridades e dos critérios que usamos na tradução que fazemos da realidade exterior, porque ela

Pode o corpo que vê as coisas ver-se igualmente a si próprio, dada a paradoxal na natureza de «vidente» e de «visível» que é sua. A indivisibilidade destes dois aspectos que caracterizam o corpo – poder afastar-se das coisas para as ver, mas vê-las por dentro (não em exterioridade absoluta, como pretenderia a ideia clássica da consciência), visto que também pertence ao universo que as engloba – leva o filósofo a afirmar que a visão «se faz do meio das coisas»: eu vejo o mundo pelo interior porque nele penetro, porque dele sou. (Câmara, 1996: 54)

O encontro, neste contexto, é enquadrado na sua própria tendência de permitir que o autor, ao fazê-lo, se perceba através da percepção do mundo. Temos vindo a explicar a ideia de que o desenho é mais do que traduzir o real; ela pode ser uma referência à imagem que temos da realidade. Queremos aqui sublinhar a importância da expressão, isto é, a forma como traduzimos essa imagem: a «expressão própria», como referida por Ana Leonor Rodrigues. Não se trata, pois, da sua descrição ou intelectualização, mas das prioridades e dos critérios que usamos na tradução que fazemos da realidade exterior, porque ela

39 «Ao longo da vida, quem desenha terá de continuar a exercer a prática desta técnica, exercitando a mente, o olhar e a mão, não só para manter e desenvolver o grau de mestria adquirido, como para, no fazer, ir sempre desenvolvendo e inventando uma expressão própria.» (Rodrigues, 2003: 53)
traduz a realidade interior – a sensação, a emoção, a razão e a intuição que determinam o comportamento do desenhador-autor.

A prática no desenho é indispensável, atendendo a que esta técnica nunca se domina na perfeição. Contudo, isso requereria definir o que é perfeição no desenho. Poderíamos partir de um pressuposto de que a perfeição no desenho não tem a ver directamente com uma maior fidelidade conseguida em relação ao que a visão capta, mas sim com um conjunto de variáveis que envolvem todo o comportamento humano do autor e que se reflectem na forma de criar o desenho segundo uma «expressão própria». Ao considerarmos que a perfeição é «aquilo ao qual nada podemos acrescentar nem retirar», seria difícil, num desenho que exprima a «expressão própria», poder acrescentar ou retirar alguma coisa. Supomos que isso acontece porque, se fizéssemos essa omissão ou essa soma de algo no desenho de um desenhador-autor, adulteraríamos a sua «expressão própria» e passaria a ser o desenho de um qualquer desenhador. Como a pintura, talvez também o desenho só traduza a «expressão própria» se o autor, usando as palavras de Philippe Malrieu, «penetra na sua intimidade» e «se entregue a elas». Reconstruindo-nos nelas (Malrieu, 1996: 101).

Um desenho poder-se-á aproximar da perfeição se traduzir a essência do autor, ou melhor, os conteúdos intrínsecos ao autor que emergem espontâneamente e livremente, sem preconceitos e sem estigmas. Isto é, em que as tendências e formas que se alojaram no seu íntimo emergem através do processo de consciencialização. Numa palavra, tudo aquilo que faz realmente sentido para o autor, tudo o que tem realmente a ver com as suas necessidades e interesses. E na procura de «expressão própria», indo à procura dos conteúdos latentes, talvez consiga a reconciliação de que Philippe Malrieu nos fala:

“A sua finalidade é atribuir ao seu imaginário, isto é, as hipóteses que formula sobre um homem reconhecido consigo próprio, formas que traduzem, sucessivamente – ou ao mesmo tempo –, as contradições por ele vividas, o sentido das mesmas e os meios de superá-las num plano simbólico. (Malrieu, 1996: 170)

Sugerimos que na procura de um sentido, onde o percurso se pauta pela experiência de uma cada vez maior «expressão própria», o eu se conhece melhor e descobre-se na descoberta do não-eu (em que a consciência de si se alarga, num processo de consciencialização em que o não-eu se incorpora no eu).

A evocação que determina o lápis ou a pena continua a ser um território privilegiado e autónomo de reflexão, de autoconhecimento, quando não um ritual de demarcação do território individual do xamã. Os seus traços na brancura do papel sempre serão o espaço privilegiado das aparições, dos encontros mágicos da ideia. (Molina, 2002a: 50)

No acto de desenhar estabelece-se uma relação do eu com o não-eu; sendo o eu o indivíduo que tem consciência de si, e o não-eu todo o que lhe é exterior e que se pode dar a conhecer à consciência do sujeito. O desenho pode centrar-se no eu do desenhador-autor ou na referência a que este recorre para desenhar (o não-eu). A tendência para o eu será mais evidente se o desenho tiver uma funcionalidade, se se tender para a subjectividade, se se fizer um trajecto de introspecção. Para enveredar por essa tendência, a postura pode ser da ordem da observação ou da invenção, mas será a imaginação o meio que mais influencia a subjectividade. Para que o autor se oriente para este sentido, será também profícuo que se insira num processo de intersubjectividade; podendo, para o efeito, enveredar pela interpretação, pelo conhecimento e pela respectiva comunicação tendo como veículo o não-eu (em que se inclui o próprio desenho). No contexto de uma dualidade inclusão/exclusão, o sujeito na comunicação irá concentrar-se na tradução da sua experiência ao nível latente ou ao nível manifesto (recorrendo à memória, à imaginação, às emoções e aos sentimentos). Essa tradução passa pela manifestação do que o autor vê, na maneira como vê e da maneira como expressa o que vê. O desenho inclui o que é latente e o que é manifesto; o que se exprime na dialéctica entre a imagem interna e a imagem externa; a primeira existe na memória e a segunda existe na condição de ser percepcionada visualmente. O desenho estabelece a relação entre uma e outra. Mas esta relação pode ser reforçada pelos efeitos positivos que o acto de desenhar envolve, e o afecto pode realçar a relação eu-eu, para que o eu seja permeável à relação com o não-eu. Esta situação proporciona-se no desenho-processo sempre que o eu (autar) invista na resolução de problemas, na ultrapassagem de barreiras psicológicas, na libertação da emergência de pensamentos (através do processo técnico, do processo físico e do processo mental).

CAPÍTULO 3
A intuição e a razão

1. A aculturação como factor de aquisição de intuições

Não podemos dissociar o entendimento do desenho do facto de vivermos em sociedade, no contexto de uma cultura específica de uma região e/ou de uma época. Agimos segundo essa cultura, que incorporamos na experiência com o meio, com a família e com a escola. O nosso saber-ser é produto de um acumular de conhecimentos que absorvemos, quer ao nível familiar, quer, de forma geral, ao nível social. Adquirimos valores e apreendemos uma visão do mundo. Na maioria das vezes, não temos a capacidade de nos distanciarmos do meio sociocultural a que pertencemos, de forma a fazermos uma análise objectiva do que somos. O nosso pensamento, a nossa forma de julgar e de agir, os nossos valores, determinam os nossos comportamentos irreflectidos; não temos, muitas vezes, a capacidade de dar uma explicação da razão de se-rem. Assim, o nosso comportamento não só é particular, como se caracteriza por uma certa natureza intuitiva, e seria outro se tivéssemos incorporadas outra cultura e outra visão do mundo. Nesse sentido, prestemos atenção ao que Hogarth nos diz:

[...] é importante reconhecer que o que poderíamos denominar capital cultural é uma reserva ou um inventário de intuições. Com o tempo, todos nós nos fazemos com uma reserva de maneiras de interpretar o mundo que forma parte do nosso
património cultural. Além disso, isto sucede depois de vivermos vários anos numa cultura e em geral não estamos conscientes de como adquirimos os conhecimentos que utilizamos diariamente para assinalar as nossas condutas aos outros, ou para interpretar os sinais que os outros nos lançam. (Hogarth, 2002: 24)

Durante a nossa vivência, no nosso meio – familiar, regional, nacional ou internacional, ou social de uma forma geral –, adquirimos aprendizagens que nos condicionam ou constroem a nossa maneira de interpretar o que se passa à nossa volta. Trata-se de uma forma de interpretar que tem algo de comum com o meio sociocultural em que vivemos. No fundo, partilhamos condutas, conhecimentos, cultura, interesses, motivações, valores – tudo o que intervém nas nossas atitudes –, que também dependem da nossa forma de pensar. Esta, por sua vez, constrói-se com a experiência pessoal e segundo heranças genéticas e culturais; é constituída por um conjunto de (pre-)disposições para agir a partir de uma disposição para pensar de uma maneira particular. As nossas interpretações de tudo o que existe no mundo que experimentamos são também o produto da nossa estrutura psicológica, da nossa percepção mais ou menos alargada das coisas. Porém, essa experiência construiu em nós disposições para pensar/agar de uma certa forma mas das quais não temos consciência. A não ser que nos coloquemos «fora» de nós próprios e analisemos as nossas atitudes para com o mundo, tentando afetar os factores que a influenciam no âmbito geral, psicológico, antropológico, social, etc. Neste contexto, entende-se que pensamos/ágimos de uma forma para a qual não temos explicação – ou, se a temos, tem um caráter limitado a uma análise superficial. Pensamos/ágimos segundo disposições não deliberadas e sem a consciência de termos adquirido uma sua aprendizagem, dado que esta acontece de forma latente e dá lugar a intuições.

A cultura característica de uma época ou região adquire-se através da experiência, seja pela aprendizagem latente, seja pela aprendizagem manifesta. A cultura, nesta medida, pode existir sob a forma de conhecimento extrínseco, ou simplesmente como disposição para agir ou para pensar; quer tenha uma forma, quer tenha outra, elas afectam os nossos valores, os juízos que fazemos, as nossas interpretações da realidade, as nossas atitudes e os nossos comportamentos. Estes podem manifestar-se de forma reflectida ou irreflectida (se funcionarem como intuições).

2. A contextualização do conceito intuição versus razão

É necessário «imaginar» constantemente, extrapolar todas estas informações em novas «imagens de síntese», estabelecer novas relações dos discursos que orde nous os anteriores desenhos, para estabelecer um novo «conhecimento», para chegar ao que Savater denomina «sabedoria», aquilo que, segundo ele, se produz quando o conhecimento especulativo nos conduz a uma mudança de conduta vital na qual integramos esse conhecimento abstracto. É um salto qualitativo que obriga a quebrar a ordem inicial e estabelecer outra que conduz à acção eficaz. (Molina, 2005b: 103)

Partimos de uma ideia de que existem várias fases e respectivas formas de utilizar o conhecimento, e que a evolução no seu domínio se pode dar mais a um nível quantitativo ou qualitativo. Por um lado, sendo o conhecimento cumulativo, não o temos disponível sob uma forma de razão discursiva, nem linearmente organizado, nem indelevelmente correlacionado. Conforme as situações, recorremos à informação, fazendo uma síntese prévia, a partir da qual nos é permitido relacionar e fazer ligações com maior ou menor proximidade e evidenciar diferenças ou semelhanças. Com base nesse mecanismo, construímos a nossa visão do mundo, cuja coerência é susceptível de ser verificada por outros, depois de a partilharmos com eles por meio de linguagens. Mas uma coisa é saber que a nossa visão é constituída por uma acumulação de conhecimento e que se foi adquirindo pela experiência (prática ou teórica); outra coisa é a sabedoria, que é evocada por Molina tendo como referência o sentido que Savater dá ao termo. A palavra sugere-nos que a pessoa que a detém não só tem conhecimento, como tem uma experiência que lhe deu uma maturidade em que o conhecimento traduz uma aplicação estruturante na sua práxis e visão do mundo. Arriscaríamos a dizer que se trata de uma faculdade superior de ver o mundo, que tem a ver mais com a qualidade do que com a quantidade. É um salto qualitativo, diz-nos Molina.

A definição de «intuição» do Dicionário de Psicologia de Roland Doron e Françoise Parot diz-nos o seguinte: «Processo psicológico pelo qual um novo conhecimento ou crença surge no mundo do conhecimento de um sujeito, sem que ele possa apresentar provas lógicas em apoio desta ideia».

41 «Razão discursiva designa a capacidade de articular conceitos e proposições para deles extrair conclusões de acordo com princípios lógicos.» (Antunes, 2000: 144)
As definições de intuição referidas no *Dicionário Prático de Filosofia* ditam respeito a Descartes, a Kant e a Bergson, e passam a ser citadas. Para Descartes, a intuição é «a concepção imediata e perfeitamente clara de uma ideia pelo espírito: ela é, pois, puramente intelectual (não sensível) e distingue-se da dedução, que estabelece as suas verdades pela mediação de uma demonstração». Para Kant, a intuição «designa a maneira como um objecto se dá imediatamente ao nosso conhecimento. Ora, o entendimento humano só pode pensar objectos previamente dados, quer dizer, sentidos: o Homem só tem acesso à intuição sensível, a intuição intelectual está reservada a Deus». Para Bergson: «A intuição pode atingir um absoluto: distinta da inteligência que tem por vocação pensar a matéria, ela é a única maneira de conhecer verdadeiramente – quer dizer, directamente – o espírito.»

Temos, portanto, em Descartes a intuição associada ao espírito, ao intelectual, e não nos remete para o sensível; em Kant, a intuição relaciona-se com o sensível, e a intuição intelectual tem que ver com o divino; para Bergson, a intuição não é intelectual e associa-se a uma faculdade de conhecer directamente o espírito. A intuição poderá ser não essas definições isoladas, mas todas coadunadas numa só, complementando-se. Não se trata, pois, de reduzir a definição da intuição a uma disposição com uma característica em particular, mas de a tornar cabal complementando-se. Não se trata, pois, de reduzir a definição da intuição a uma disposição com uma característica em particular, mas de a tornar cabal juntando todas essas características, tentando aferir o que há de comum entre elas no sentido de que seja possível o «processo psicológico pelo qual um novo conhecimento ou crença surge no mundo do conhecimento de um sujeito, sem que ele possa apresentar provas lógicas em apoio desta ideia».

De que forma a intuição se relaciona com o distanciamento ou aproximação da dimensão espiritual, intelectual ou sensível, é uma comprovação difícil de fazer, a não ser de forma apodíctica, que não prosseguimos na nossa análise. O que propomos é que a intuição resulta da correlação dessas três realidades. Mas, para direccionar a abordagem da intuição de forma sustentada, tomaremos como recurso o autor Robin M. Hogarth, professor da Universidade Pompeu Fabra de Barcelona, e que publicou o livro *Educar la intuición, el desarrollo del sexto sentido*. É com base na sua tese que faremos a abordagem do conceito de intuição. Este autor remete-nos, no início da sua tese, para uma definição corrente de intuição: «Um processo cognitivo que de alguma maneira produz uma resposta, uma solução ou uma ideia sem o uso do processo consciente e logicamente justificável do passo a passo» (Hogarth, 2002: 22). A sua sugestão para o entendimento da intuição, e que norteia a sua tese, é a seguinte:

A essência da intuição ou das respostas intuitivas é a de que se alcançam com pouco esforço aparente e normalmente sem uma consciência deliberada. Implicam pouca ou nenhuma deliberação consciente. (Hogarth, 2002: 322)

Iremos verificar que, na intuição, a decisão, o juízo e a solução dos problemas, apesar de não termos consciência do processo que sofreram, não deixam de ser válidos. Uma validade que, se for submetida a uma comprovação, resultará tão consagrável como se fosse feita uma análise racional prévia acerca do assunto. Mas não podemos esquecer algo que parece consensual e que é o facto de, ao contrário dos processos deliberativos, os processos intuitivos não se poderem especificar depois de acontecerem.

Se, por um lado, os comportamentos e soluções conscientes deliberativas se podem explicar retroactivamente, segundo uma sequência lógica, no âmbito da racionalidade, por outro, os comportamentos e soluções inconscientes intuitivas não nos permitem um regresso ao passado que nos faça recordar as fases de pensamento e os motivos aplicados de forma explícita.

A intuição não nos dirige para a ordem da lógica, da quantidade e muito menos do número. Os juízos intuitivos podem remeter as nossas inferências para uma perspectiva prospectiva, como se se conhecesse o que está para vir, a priori. Além disso, como nos diz Hogarth (2002), os juízos intuitivos podem representar o resultado de uma acumulação de conhecimentos – podemos tirar conclusões acerca da nossa experiência sem necessidade de a explicar segundo o conjunto de factores que a tenham eventualmente afectado.

Não pretendemos que a intuição seja aqui tratada como uma atitude que pauta toda a nossa acção. Nesta análise, iremos enquadrar a intuição no campo da resolução de problemas novos a que somos expostos no decorrer do processo criativo e aos quais deveremos responder validamente, segundo uma análise deliberada, ou intuitivamente. Trata-se de resolver um novo problema

---


44 *Lo que se quiere decir es sencillamente que los procesos no intuitivos son deliberativos y se pueden especificar con posterioridad al hecho. La lógica y el análisis se pueden hacer transparentes. La intuición, no.* (Hogarth, 2002: 22)
mais ou menos espontaneamente, mas com validez (científica) e, como veremos, com esforço, se for através do processo deliberativo, ou sem esforço, se for através do processo intuitivo.

O conhecimento adquire-se pela experiência teórica e/ou prática, e é transmitido com o recurso à linguagem e, depois, susceptível de ser julgado pelo meio social. No entanto, o conhecimento não existe necessariamente organizado de forma linear, ou indelevelmente correlacionado. A utilização do conhecimento passa por uma síntese em que evidenciamos diferenças ou semelhanças e fazemos ligações de maior ou menor proximidade. O conhecimento pode ter um caráter quantitativo, se tomar a forma de saber, ou qualitativo, se tomar a forma de intuição que prevalece como resultado de uma complementaridade entre a sensibilidade, a inteligência e o espiritual. Na realidade, a intuição daí resultante é um processo cognitivo que permite produzir ideias e soluções sem consciência do processo e sem a necessidade de esforço.

3. A crença da intuição e a certeza da análise racional

A obsessão de medir e classificar é em grande parte uma obsessão de domínio. Treina-nos para pensar no controlo do mundo. Mostra-nos que tudo são objectos distantes e distintos do investigador, que estabelecerá sobre eles a autoridade da razão. Manifesta um desejo auto-afirmador de impor ordem no ser e nos outros, que em ocasiões se approxima da patologia. (Núñez, 2003: 367)

A razão, entendida como um mecanismo mental a partir do qual tentamos exercer um domínio sobre tudo o que seja susceptível de ser incontrolável (a sensibilidade, os sonhos, as paixões), é um meio incompatível com a incerteza e com a vulnerabilidade da crença, assim como com a espontaneidade da intuição. Ao contrário da necessidade de um esforço no sentido da verificação universal das teorias científicas, a intuição rege-se por uma convicção, e não por uma certeza que se possa justificar. O que não significa que não tenha sido gerada por um acumular de experiências que transformaram a nossa consciência. De facto, não pode acontecer. Tratando-se de uma crença, ela não exige esforço nem trabalho empírico. Em contrapartida, a análise racional é feita de raiz, como se necessitasse de experimentar e verificar in loco todos os factores e respectivas consequências. Ora, porque, então, fazer uma análise retrospectiva de um facto, se a nossa experiência proporciona uma intuição que nos permite tomar decisões sem passar por uma nova experiência laboriosa e que exige de nós recursos mentais como a atenção, a memória, o raciocínio e o esforço? Aqui reside, muitas vezes, a razão pela qual cedemos à intuição com alguma facilidade: por crençamos nela e por não precisarmos de nos esforçar para agir segundo a mesma. Mas, mais do que isso, os métodos analíticos podem confrontar-nos com exigências e dificuldades (com a necessidade de resolução de um problema, da dúvida, da imprecisão, da bipolaridade de certo/errado) (Hogarth, 2002), que nos levam a desviar-nos desse conflito. Essa fuga ao esforço e a tendencial direcção à convicção (na qual se baseia a intuição) leva-nos a enveredar pelo campo do imprevisto, aleatório e arbitrário, convencidos de que estamos a resolver o problema, sem necessidade de uma análise racional da situação.

Por muito que num momento se sobrevalorize a estrutura e a ordem da lógica, como aconteceu no neoclassicismo, sobrevive sempre em cada traço o aleatório e o arbitrário, e na descrição mais precisa e detalhada está presente o gosto pelo não premeditado e pelo encontro afortunado, e inclusivamente o traço mais convulsivo, se instaura com o plano mais premeditado. (Molina, 2003c: 139)

Ao analisarmos o fenómeno do desenho sob a perspectiva da intuição, o desenho enquanto meio de representar ideias através de formas bidimensionais não se obriga a ser predeterminado e organizado segundo uma estrutura e um sentido lógicos. O desenho envolve todo um conjunto de procedimentos improvisados, à luz da vontade, das necessidades e do interesse em encontrar algo de novo. É neste sentido que a intuição intervém, sendo ela uma convicção que permite ao autor direcionar com arrojo a sua acção, sem o medo de que o produto não seja lógico. A intuição permite actuar, aparentemente de forma cabal, envolvendo todo um capital cultural e uma amálgama de experiências que nos dão a sensação de que a decisão é a mais idônea e a mais abrangente. A metodologia analítica, tendo como objectivo concentrar a atenção nas diferentes partes do facto, direciona-nos a mente para parcelas isoladas da realidade e que posteriormente se relacionarão com o todo. Na intuição, esse todo é tido em conta sem termos consciência disso e sem pensarmos nas partes que o compõem. A sensação de que o juízo intuitivo é válido não tem explicação lógica; como veremos, tem a ver com o facto de, em experiências anteriores, termos conseguido um reforço que nos terá dado uma certa
«sensação de conforto». O que verificarmos é que essa sensação carece de uma validação. Caso contrário, esta crença poderá ser errônea, uma vez que, apesar da sensação ser confortável, ela pode estar associada a uma situação não comprovada; a solução é procurar que as intuições sejam produto de experiências cujo reforço tenha origem num meio válido. Ressalte-se que a criatividade não requer certezas; a incerteza pode bem ser a melhor condição para que a criatividade se active.

O facto de a intuição não ser acompanhada de uma sensação de certeza implica que nem sequer se ponha em questão se a acção é mais ou menos verdadeira. Na verdade, um acto intuitivo, mais do que certo, é livre (de verificação). O facto de muitas das nossas intuições não terem passado por uma experiência analítica leva-nos, por vezes, a cair numa situação de certeza. No caso de optarmos pelo pensamento deliberado, este verificar-se-ia e provar-se-ia em explicações manifestas e de entendimento tendencialmente universal, ou melhor, consensual, com maior probabilidade de certeza. A intuição tem mais a ver com experiências em que procedemos correctamente perante determinados problemas, mas que não sabemos explicar com base em factos científicos.

A intuição poderá permitir-nos uma certa facilidade em conjugar coerente e significativamente o som, a imagem ou a forma, sem pensarmos se as estamos a decifrar, ou a procurar uma lógica para a sua relação. A intuição dá-nos uma certa disposição para encontrar um sentido na resolução de um problema que envolva a relação de conteúdos sonoros, imagéticos ou matéricos, sem necessidade de explicar o respectivo processo. Caso se efectue uma verificação das respostas ou do processo até chegar às mesmas, passaremos do plano da intuição ao plano da razão e, de certa forma, do inconsciente ao consciente.

A razão exerce um controlo sobre as paixões, os sonhos, a sensibilidade, e as emoções em geral. Esta faculdade é um instrumento de verificação científica que faz com que o entendimento de determinada coisa ganhe uma validação universal. O processo pode passar pela análise das partes para chegar ao todo, o que requer uma convicção conseguida através de um certo esforço de consciência, atenção, raciocínio, premeditação e previsibilidade. Em contrapartida, a intuição tem como base uma crença, ou melhor, uma convicção sem validação científica, não comprovada, sem a necessidade do esforço, consciência, atenção, raciocínio, premeditação ou previsibilidade. Trata-se de uma potencialidade que nos permite ter uma percepção do todo sem a necessidade de ter analisado as partes.

4. Factores do processamento intuitivo ao nível da criação

Uma das características da intuição é o automatismo e este prende-se com a rapidez com que se processa o acto criativo. Mas esta facilidade de processamento relaciona-se com a dispensa da análise no momento em que o acto acontece. Acreditar na validade das acções intuitivas será um factor facilitador da sua ocorrência. Isto porque a não confiança na intuição leva a que o facto racional nos impeça de agir sem ponderar reflectidamente, ou seja, sem pensar em cada momento sobre cada acto de resolução do problema. Daí que a ação, no caso específico da criatividade, deva ser rápida – ou melhor, irreflectida no acto – para que a razão, o consciente, não interfira na fluência do pensamento com recurso ao depósito subconsciente. Hogarth (2002) enquadra esta rapidez no nível da intuição, que, numa situação, provoca uma reacção intuitiva (por natureza, rápida), sublinhando a necessidade de que esta seja funcional, isto é, que não seja errônea. Portanto, a criatividade que tenha como motor um certo impulso intuitivo não deverá ser um total devaneio, mas deve orientar-se segundo determinados fins que façam sentido para o autor, isto é, que lhe sejam funcionais.

Um facto que Hogarth (2002) aponta como facilitador do processamento da intuição é o afecto, com maior importância aqui do que o processamento de informação analítica. A experiência afectiva proporcionará um fluxo intuitivo que desbloqueará o processo analítico. Mas temos, por outro lado, a experiência cognitiva que facilita destrezas e disposições comportamentais, e cujas repetição e disciplina, associadas ao afecto, serão a matéria sobre a qual a intuição poderá acontecer. O afecto, como factor positivo, proporciona um mais fácil fluxo dos automatismos próprios da intuição. Nas palavras de Hogarth, «de forma geral, o humor positivo parece provocar um processamento mais automático; os humores negativos associam-se às estratégias controladas ou que requerem um maior esforço» (Hogarth, 2002: 95).

Se «as emoções se desencadeiam de forma subconsciente e não podem produzir, em geral, a vontade» (Hogarth, 2002: 96), o desenho através da criação – sendo esta uma acção corporal e mental, em que se age ao nível do consciente e do subconsciente, segundo uma formação e uma simbolização, e de significação – poderá permitir que a vontade emerja. As emoções não se desencadeiam por uma vontade deliberada, mas poder-se-ão criar condições para que, de forma positiva, se activem numa situação de liber-
Dade de criação, sempre que este acto actue sobre planos menos conscientes (onde se poderão encontrar as emoções). O que acontece, supomos, é que na acção de desenhar criativamente estamos a comunicar construtivamente connosco próprios, ao interagir com as nossas memórias, e que, dessa forma, os afectos se reforçam e permitem diluir as emoções negativas. De tal forma que os automatismos intuitivos fluem livres de factores negativos que os entorpeçam, no sentido de uma (vontade de) descoberta do que se encontra latente.

A intuição relaciona-se com os automatismos, também eles característicos do processo criativo. Mas esta propensão para agir automaticamente necessita que se criem afectos positivos para que as emoções emiram, e com elas os conteúdos retidos ao nível do subconsciente. Em contrapartida, a razão, sendo uma faculdade eminentemente do foro da consciência, pode reter essas mesmas emoções e impedir que a criatividade flua. Contudo, é com base na razão que o sujeito adquire destrezas e elabora de forma deliberada os comportamentos, que são imprescindíveis como base aos procedimentos intuitivos. A razão e a intuição são interdependentes.

5. Educar a intuição

5.1. Condições específicas para educar a intuição

A intuição não se ensina, não se adquire seguindo determinadas orientações, mas educa-se (Hogarth, 2002). Na realidade, a intuição é uma potencialidade que cada indivíduo adquire no contexto das suas idiossincrasias e da sua história pessoal. Não tem, pois, a ver com tendências sociais, a não ser que se deixe conduzir por normas que não se relacionam com a liberdade e espontaneidade pessoal, ou com a expansão da consciência individual, mas sim, pelo contrário, com pressupostos e denominadores comuns próprios do funcionamento da sociedade.

Na perspectiva de Hogarth, existem condições para se poder educar a intuição:

Deve-se conseguir experiência no domínio em que se deseje desenvolver a intuição; há que conseguir uma instrução especializada e uma retroalimentação precisa; há que aprender a neutralizar as limitações da memória de trabalho, «recom-pond» para isso, ou processando, a informação de maneira mais eficaz; devemos permitir-nos ver nos problemas as semelhanças com o que já sabemos, em vez de forçar um marco deliberativo para encontrar uma solução; há que estar disposto a reestruturar a forma que temos de fazer as coisas e adquirir novas destrezas; e, por último, deve-se estar motivado para continuar a praticar as destrezas. (Hogarth, 2002: 212-213)

Ou seja, a intuição não funciona sem que anteriormente se tenha tido experiência; uma experiência que, segundo Hogarth, requer uma instrução especializada e uma «retroalimentação precisa». Mas esta instrução, seguida de/em simultâneo a uma actuação válida, deveria processar-se em função de uma permanente associação do actual com o passado, do que queremos assimilar com o que já assimilámos. Na prática das destrezas que dominamos, estaremos a renovar a forma de proceder com elas, segundo uma sua actualização através da associação do novo com o antigo. O que implica, como nos diz Hogarth (2002), que essas destrezas se devam praticar, para que a experiência se efective e, assim, se proporcione a possibilidade de evoluir e enriquecer a forma de agir intuitiva e validamente.

O mesmo autor aconselha que procuremos e criemos experiências que conduzam a intuições válidas. Isto porque, na sua opinião, se as nossas intuições estão em permanente educação, será profícuo assegurarmo-nos de que as eduquemos de forma adequada. O que se prende com a gestão da nossa interacção com o meio, e do pensamento. Segundo o mesmo autor, existem várias premissas com base nas quais é possível educar adequadamente as intuições e torná-las profícuas. A sua explicação para esta sua asserção é a seguinte:

45 «[...] considero que son tres importantes características de nuestra actual forma de interactuar con el entorno. Primera, la raza humana cambia deprisa la naturaleza del mundo en que vivimos. Las destrezas humanas tienen una vida propia corta. Segunda, gran parte de nuestro aprendizaje se basa en la observación tácita de conexiones y covariaciones que resulta que sólo encontramos en nuestro entorno. Pero también sabemos que esta forma de aprendizaje, aunque tiene la capacidad de adaptarse a muchas situaciones, es limitada. En concreto, está anclada en el pasado, y no nos permite aprender de lo que no vemos. Tercera, como afirma Herbert Simon, la atención es el más escaso de los recursos humanos. Por lo tanto, gestionarla es de una importancia fundamental.» (Hogarth, 2002: 356-357)

46 «Por último, educar nuestra intuición implica aprender a gestionar nuestro pensamiento. Esto, a su vez, nos puede ayudar a utilizar de la mejor manera posible nuestro recurso más preciado: la atención.» (Hogarth, 2002: 357)
Isto significa assegurarmo-nos não só de que adquirimos as intuições apropriadas (quer dizer, correctas), mas também de que o meio (as estruturas de aprendizagem) em que adquirimos estas intuições seja adequado. Uma ideia fundamental da minha tese é que, mesmo que todos aprendamos a partir da experiência, não está claro que todos aprendamos as lições correctas. As estruturas de aprendizagem afectam o que se aprende, portanto é importante compreendê-lo e procurar, ou inclusivamente criar, o tipo de experiências que conduzirão a boas intuições. (Hogarth, 2002: 281)

5.2. A intuição educada a partir da modificação e não da anulação do existente

Associamos a potenciação da criatividade à educação da intuição, se atendermos a que «uma boa estratégia para educar a intuição implicará ensinar as pessoas a modificar o que já fazem, e não trocar os seus processos existentes por outros completamente novos.» (Hogarth, 2002: 89) Como a intuição, também a criação parte de uma transformação do que existe e não de uma criação a partir do vazio. Se entendermos que a criação é um processo evolutivo intrínseco, e que a intuição se orienta segundo essa evolução ao mesmo nível, podemos crer que numa e noutra o processo se desenvolve segundo uma espiral que se expande ao nível interno do sujeito. De facto, tanto a criatividade como a intuição não são comportamentos, mas potencialidades para. Poderá ser a procura de continuar a evolução da espiral, alimentando as duas potencialidades, que constitua uma procura de sentido, no nosso caso, através do desenho para a criação.

A espiral, no fundo, é uma estrutura que se vai desenvolvendo à medida que o sujeito faz ajustes do interno ao externo, das suas potencialidades às circunstâncias em que as põem em prática. Estes ajustes vão estruturar a nossa capacidade cognitiva, a nossa capacidade de gerir emoções e a nossa capacidade de dar resposta a novos problemas. Se experimentarmos novas formas de nos ajustarmos a novas situações, tenderemos, presumivelmente, a evoluir na capacidade de resposta a problemas cada vez mais complexos.

5.3. A intuição tendo como base a experiência

A questão do recurso à atenção, num determinado acto, é de especial importância na análise dos automatismos e da intuição em particular. Se treinarmos uma qualquer forma de agir – desenhar, pintar, falar, escrever, tocar um instrumento, etc. –, essa acção deixa de prender a nossa atenção reflexiva.

A acção terá menor esforço, quanto maior o domínio dessa actividade, e poderá passar, nessas condições, para um plano de automatismos. Mas a intuição vai além do automatismo em relação ao domínio de uma técnica sobre um determinado plano de trabalho. Apesar de a intuição se relacionar com a forma de resolução de problemas novos em que teremos de utilizar domínios sobre os quais adquirimos experiência, não devemos confundir a intuição com perícia. A perícia constitui uma destreza de uma prática específica e a intuição tem a ver com uma certa liberdade de (re)agir validamente, sem recorrer à atenção. A intuição não é um domínio operativo de uma determinada actividade, mas sim uma disposição interna para agir perante (novos) problemas.

Quando nos referimos ao acto de desenhar, temos em conta um conjunto de procedimentos que adoptamos para resolver um problema (que pode ser de diversas naturezas). Não estamos, particularmente, a fazer incidir essa acção sobre o significado de um acontecimento. O desenho é já um acontecimento em si, é um acto de proceder que está estreitamente ligado à intencionalidade e ao objectivo. O desenho não é subserviente ao objectivo, pois este e a intencionalidade geram-se no devir do desenho, na acção procedimental. Esta natureza procedimental é a experiência no campo do desenho em que se adquire o conhecimento tácito. Hogarth diz-nos que «o conhecimento tácito que subjaz na inteligência prática é, pois, similar à intuição no sentido de que se adquire tacitamente mediante a experiência» (Hogarth, 2002: 318). Daí a nossa conexão da prática do desenho com a intuição. Para o desenvolvimento da «inteligência prática», o desenhador-autor, mais do que desenvolver uma capacidade do saber-fazer, ou a perícia, terá uma finalidade de desenvolver um saber-ser. São tipos de saber que só a experiência proporciona e é nessa base que se repercutem sobre a intuição.

Atentemos no facto de que, segundo Hogarth, a intuição se vincula à experiência e que os «espertos» usam a intuição no domínio em que são experientes. Por outro lado, todos nós somos «espertos», pois «possuímos uns
conhecimentos idiossincráticos que empregamos intuitivamente» (Hogarth, 2002: 130). Isto é: subliminarmente ou não, temos sempre experiência em alguma coisa, e estamos sempre a aprender com ela (mesmo não sendo conscientes do que aprendemos), por isso temos sempre o domínio sobre algum conhecimento e principalmente sobre um conhecimento idiossincrático. Isto acontece, porque estamos sempre expostos a estímulos externos de diferentes naturezas e a eles somos impedidos a reagir através de uma representação interna.

No caso que nos diz respeito, no desenho, o estímulo é provocado quando procuramos um meio/objecto que queremos traduzir/expres­sar, e quando, no acto de desenhar, se gera dialecticamente a interacção entre a representação interna e o estímulo externo (que pode ser o próprio desenho no seu devir). Esta interacção pode provocar emoções passíveis de se transformarem em sentimentos conscientes ou não. O que não quer dizer que o desenho não tenha tido um efeito sobre a consciência – o que pode não acontecer é ter tido efeito sobre um grau de consciência mais elevado.\(^{47}\)

A intuição incide a sua potencialidade sobre os dois aspectos que Hogarth (2002) nos refere: o conteúdo e as regras. Por um lado, o conhecimento e por outra uma certa disposição procedimental. A primeira tem como base a memória a longo prazo e a segunda tem como base a memória de trabalho.

A nossa acção envolve os conteúdos e as regras. Envolve, respectivamente, a memória a longo prazo e a memória a curto prazo. Nesta conjugação das duas realidades, o conteúdo e a acção, geramos aprendizagens mais ou menos definitivas, mais ou menos extensivas no tempo, mais ou menos reutilizáveis. De facto, a aprendizagem não supõe a exclusividade da utilização de uma ou de outra, mas da estruturação das duas. Poderíamos sugerir que o processo mental é a acção sobre a matéria e vice-versa, num processo uno. Daí que não nos pareça concebível entender a mente sem o corpo ou o contrário, ou entender que existe de um lado o mental e do outro o corporal.

O processo de aprendizagem da intuição, através da experiência, pode passar por uma primeira fase de experiência de observação; contudo, requer uma segunda fase de comprovação (a que nós associamos a sustentabilidade racional). Mas não é suficiente que o sujeito observe conexões e que as reforce (comprovando-as), porque toda essa retroalimentação que o meio proporciona pode ser errônea (Hogarth, 2002). Por esse motivo, Hogarth refere a necessidade de que as «estruturas de aprendizagem sejam amáveis, e não perver­sas»,\(^{48}\) para o que contribui, segundo o autor, o facto de a tarefa ser exigente. O pensamento visual – aquele que se gera pela visualização, e que Hogarth associa ao pensamento intuitivo por excelência – não prescinde, também, da necessidade de uma retroalimentação amável e exigente. O pensamento visual é associado ao processo intuitivo, porque através dele é possível constar a validade de um fenómeno com pouco esforço e sem consciência deliberada (Hogarth, 2002).

\[^{48}\] Os actos

6. O efeito da razão discursiva sobre o acto criativo do autor

Na necessidade de validação dos actos intuitivos ou automáticos, o sistema deliberado poderá ter um papel muito importante, pois poderá funcionar como um comprovativo de carácter lógico e racional (Hogarth, 2002). Desta maneira, evitar-se-á o risco de que a intuição não resulte funcional.\(^{49}\) Os actos

\[^{47}\] Abordaremos a questão da consciência no capítulo 5: «O fenómeno da consciência no desenho-processo para o encontro de sentido.»

\[^{49}\] «Si las intuiciones se pueden adquirir en entornos amables, es previsible que sean buenas, al menos en ese entorno concreto. Si se han adquirido en entornos perversos, es previsible que sean malas.» (Hogarth, 2002: 285)

«No obstante, el sistema tiene sus costes. Uno de ellos es que el conocimiento tácito es ne­cessariamente una función del entorno concreto al que se enfrenta cada persona. Sin embar­go, como señalábamos antes, si la estructura de aprendizaje es perversa, es posible que ese aprendizaje no sea funcional. En segundo lugar, es probable que un exceso de exposición tácita a determinados tipos de experiencia produzca confianza. Pero, como no sabemos explícitamente cómo adquirimos esos conocimientos, es difícil valorar si nuestra confianza está justificada. Podemos experimentar un sentimiento de confianza, o de falta de ella, pero somos incapaces de articular la razón de este sentimiento.» (Hogarth, 2002: 260)
de intuição podem ter uma avaliação negativa, caso aquela não tenha sido o efeito de um trabalho no âmbito do sistema deliberativo. Além disso, dever-se-á orientar a acção, no sentido da tese de Hogarth, de tornar intuitivo o conhecimento científico, pois «é necessário que nos exponhamos ao domínio no qual desejamos desenvolver a nossa intuição» (Hogarth, 2002: 284). O que passa por uma necessária exposição ao processo instrutivo de carácter científico, pelo menos no âmbito de uma objectividade provida de sustentabilidade racional.

Seja no processo de desenho, seja no acto de observação do próprio acto de desenhar, há uma certa facilidade em verificar o que está errado ou não. Mas esse tipo de juízo crítico pode não ser unânime, sabendo nós que o desenho envolve a expressão, pelo que não existe propriamente a bipolaridade certo/errado. Agora, não podemos ignorar que o desenho pode ter de envolver esforço (não do ponto de vista racional, mas no que respeita à capacidade técnica de fazer corresponder a intenção ao resultado) para que constitua um processo analítico. Mesmo que a intuição seja apelativa ao nível do pensamento visual, porque transmite ao sujeito uma confiança espontânea, é necessário, reiteramos, que a retroalimentação a valide.

Supomos que o processo da linguagem verbal diverge do processo da linguagem visual por se remeter à necessidade deliberativa e racional. Queremos com isto dizer que a linguagem verbal não se dissocia das regras gramaticais, da sintaxe e da semântica. Em contrapartida, a linguagem visual não obedece a essas regras, apenas obedece à regra de similitude. Neste caso, podemos ter uma imagem construída – e aí a imediatez do seu processamento na nossa mente é mais efectivo –, mas podemos ter também imagens que temos de forjar; neste caso, a imediatez não depende só da sua leitura e interpretação, mas também da nossa capacidade de as gerar recorrendo a diversos meios, entre os quais – o que nos diz respeito – o desenho. No desenho, a imediatez de leitura e de interpretação podem nem ser o mais importante. Parece-nos que essa imediatez – esse automatismo ligado ao sistema tácito – se relaciona mais com a relação da nossa experiência com os sentidos no momento de observar/criar um desenho. A análise/observação do desenho não exige a recorrência aos três tipos de regras (gramaticais, semânticas e sintácticas), cuja variação se pode complexificar à medida que o conteúdo do pensamento se torna mais profundo; mas exige a recorrência a regras de representação do real ou do irreal. No desenho, o que se complexifica é a conceptualização que está por detrás da imagem que, sendo implícita e latente, nos obriga à análise do pensamento do autor – se queremos entendê-lo – ou à criação de novos desenhos – se nos quisermos tornar desenhadores-autores; e aqui o objectivo é deixar expandir a intuição de forma a que o pensamento, não sendo analítico, se liberte pela criatividade e expressão.

Os desenhos podem ser validados pelo autor e/ou por observadores (autores ou não). Num caso e noutro, a validação debruça-se sobre a imagem construída (a partir da percepção) ou uma imagem inventada (com base na imaginação). A validação da responsabilidade do autor relaciona-se com a necessidade de satisfazer as suas intenções e de fazer corresponder os resultados a estas. Já no que respeita aos observadores, a perspectiva é a da análise de carácter lógico/racional no sentido de fazer uma leitura e/ou interpretação para compreender o pensamento latente ou manifesto do autor.

7. O conhecimento tácito como sistema não-verbal no desenho para a criação

A aprendizagem, a compreensão, a apreensão e a assimilação são processos que associamos à adaptação ao meio. Essa adaptação implica que o sujeito utilize os recursos de que dispõe ou que crie novos recursos – do que resulta uma mente modificada, mais apta para solucionar novas situações que requeriam outras adaptações. Como sabemos, na taxonomia de B. S. Bloom, depois do conhecimento segue-se, num grau superior, a compreensão, podendo esta converter-se num grau mais elevado quando o sujeito for capaz de aplicar e depois sintetizar e por fim avaliar o saber. Portanto, poderíamos aferir que é possível compreender sem ter de passar a um grau superior de aprendizagem que nos obrigue a aplicar o que compreendemos. Podemos compreender um determinado fenómeno do desenho, porque nos expusemos a ele, o observávamos e interagimos com ele. O desenho é manifestamente um conjunto de procedimentos que não obrigam a uma verbalização, seja na sua aprendizagem, seja na sua aplicação à criação. O mesmo já não acontece no seu ensino. Contudo, o desenho é uma área do saber que pode seguir a evolução da taxonomia de B. S. Bloom, num percurso que se faz entre o conhecimento tácito e o conhecimento deliberado, e onde, na última etapa, o desenhador-autor...
adquire a competência de se avaliar efectivamente. No entanto, o desenho é na maioria das vezes um processo que na nossa opinião se coaduna apenas com o conhecimento tácito que aqui se vem referindo. Este conhecimento não é extrínseco, porque não temos consciência de como se processou, o que não quer dizer que o não possamos fazer a posteriori, tornando-o explícito, verbalizando-o.

Logo, o desenho pressupõe, mais do que um conhecimento deliberativo – aquele que nos direciona a construção da forma com uma certa coerência, segundo a consciência do processo que dirigiu a procura dessa coerência –, um conhecimento tácito. Este tipo de conhecimento, no caso particular do desenho, permite-nos adquirir um conjunto de disposições que se prendem com uma preponderância para agir de uma forma facilitada, e que não conseguimos verbalizar linearmente, uma vez que são da ordem da acção (no sentido lato) e não temos consciência da forma como as adquirimos. É uma acção procedimental, corporal, não verbal, em cujo resultado o significado coincide com o significante; uma acção em que se age sem ter de explicar a razão e o modo como se fez. Não nos referimos aqui apenas à acção motora, mas sim à capacidade de se agir sobre o meio através de todas as suas potencialidades transformadoras e de interacção. O indivíduo agir com o pensamento, com a linguagem e com o corpo. Estas três vias de acção sobre o meio pertencem também à actividade criativa através do desenho. Se, por um lado, o Homem é um ser reflexivo, também é um ser comunicativo e um ser físico; ele interage com o meio através destas vias sem, necessariamente, o fazer de forma reflexiva; muitas vezes, fá-lo tacitamente.

O acto de desenhar é um procedimento inexoravelmente ligado à visão, não só no que diz respeito à visualização prévia ou simultânea da forma que se quer representar, mas também à simultânea visualização do processo de desenho. Como é claro, o desenho é um processo conduzido pela visão e por consequência um processo tácito, dado que, como Hogarth (2002) nos diz, as tarefas com a componente visual tendem para o processo desta natureza. Mas assim como a visão não é garantia de que a percepção se efective, também não o é para que o desenho se realize. Como o sugerimos anteriormente, o desenho, como conhecimento tácito, adquire-se pela experiência, mas tam-51 bem esta não é um garante da validade do desenho, dado que é limitada51. Por esse motivo, supõe-se que a intuição não deva ser validada só porque o sujeito tem uma certa convicção da sua validade. A intuição pode ter origem nos conhecimentos deliberados (cuja validade sabemos explicar e verbalizar), pois, segundo Hogarth, «um dos resultados da educação da nossa intuição será dedicarmos mais tempo a dirigir os processos de pensamento deliberados» (Hogarth, 2002: 293). É sobre esta tese que apoiamos a ideia de que o desenho envolve uma aprendizagem que se quer consciente, ao ponto de a saber transformar em ensino, para, depois desse trabalho sobre os processos explícitos, se passar para o campo da criação, em que os processos se desenvolvem intuitivamente, sem esforço e sem que haja a necessidade de estar presente o processo de consciência52.

Para compreender porque se chega ao ponto em que a criatividade flui, uma vez a intuição potenciada, devemos evocar um argumento segundo o qual a visão é elementar nessa facilitação, e que consiste na afirmação de Hogarth que nos diz que «as pessoas são mais propensas a participar no processo intuitivo quando podem ver (quer dizer, visualizar) os fenómenos em questão» (Hogarth, 2002: 265). Ao extrapolarmos esta afirmação para o fenômeno do desenho, não queremos limitar-nos ao facto de que ver aquilo que serve de referência ao desenho facilita a intuição do processo de criação pelo desenho. Antes nos referimos, fundamentalmente, à possibilidade de o desenhador-autor poder intuir com base na visualização do processar dos seus desenhos, associado às suas memórias (além da visualização do meio e respectivas memórias visuais). Nesse sentido, o processar do desenho, passível de ser visualizado, assume o carácter de fenómeno físico, o que nos remete para a asserção de Hogarth, que nos diz que «no caso dos fenómenos físicos dos quais falávamos antes, parece ser que o sistema tácito sabia mais (quer dizer, era mais preciso) do que o deliberado (ou os dois combinados)» (Hogarth, 2002: 265).

51 «Como señalábamos antes, la virtud y el defecto del aprendizaje tácito es el hecho de que vaya unido a lo que se haya experimentado. Es necesariamente limitado.» (Hogarth, 2002: 278)
52 «Muchos procesos o reacciones a los estímulos que en otro momento dependían en gran medida del sistema deliberado con el tiempo se pueden hacer automáticos y, por lo tanto, evitar la conciencia.» (Hogarth, 2002: 268)
O sujeito estabelece uma relação de adaptação ao meio também através do desenho. O desenho é aqui entendido como fenômeno, quando o sujeito se expõe ao contacto com o objecto (no sentido lato), quando o observa ou quando interage com o desenho. É no contexto do fenômeno do desenho que acontece a aprendizagem e a produção/interacção. O fenômeno também acontece no processo de ensino e no processo de recepção do desenho, respectivamente, num fenômeno de orientação da produção e num fenômeno de exposição ao desenho. Enquanto que no fenômeno da produção se prescinde da verbalização, em virtude de um conhecimento tácito, da ordem da acção e da intuição, no caso do fenômeno da recepção e do ensino é necessário o conhecimento deliberado através do recurso à verbalização, em que a teoria se apoia na ordem racional. Porém, não existe um sentido unívoco do conhecimento tácito para o conhecimento deliberado; na realidade, poder-se-á fazer um percurso da razão para a intuição, oscilando entre uma tendência tácita e uma tendência deliberada.

1. Considerações gerais

Entendemos que o desenho não é uma técnica que se possa dominar unicamente por se possui essa competência inata. Pode haver facilidade em aprender a desenhar mais rapidamente, mas, mesmo assim, há sempre necessariamente uma aprendizagem. Por outro lado, acreditamos que a aprendizagem não tem um fim estanque e que a expressão pelo desenho se vai desenvolvendo durante a prática da sua aplicação no decorrer do acto criativo.

A fidelidade ao objecto observado é uma entre outras competências do desenho. Essa competência adquire-se, mas nunca é perfeita, pois o objectivo não é, apenas, a similitude em relação a um referente, mas também a maneira particular de expressar essa similitude e as aproximações ou divergências deliberadas em relação à mesma.

A fidelidade do desenho aos interesses estéticos e expressivos do desenhador-autor e à necessidade de representar uma forma que traduza expressamente o pensamento, ou intrinsecamente o sentimento, depende da experiência na prática do desenho, que permita ao desenhador-autor traduzir as suas intenções de forma mais autêntica e eficiente. Essa experiência relaciona-se com o percurso emocional e cognitivo do autor. Emocional, porque sabemos que do ponto de vista da inteligência emocional, o sujeito aprende a conhecer e a
gerir progressivamente as suas emoções, o que se irá repercutir na sua forma de viver e sobre os seus processos cognitivos.

Os aspectos sensório-motores são indissociáveis do factor cognitivo e do factor emocional. Por sensório-motor queremos designar o «nível de funcionamento do organismo caracterizado pela preponderância das actividades perceptivas e motoras». A percepção, por seu lado, é, concisamente, «a função de captação de informação dos acontecimentos do meio exterior, ou do meio interno, pela via dos mecanismos sensoriais». Finalmente, o sentido da visão, que protagoniza o acto de desenhar e que funciona no contexto da globalidade do corpo, «fornece ao organismo informações que lhe permitem ajustar os seus comportamentos às características do meio veiculadas pela luz e recebidas pelos elementos fotosensíveis da retina». Em resumo, destacamos aqui diferentes factores que influenciam, mais ou menos directamente, mais ou menos interligadamente, o desenho-processo, a saber: a emoção, a cognição, a percepção, o funcionamento sensório-motor, a visão. Estas realidades (e outras de uma forma mais indirecta) funcionam confluindo no sentido de que o sujeito desenvolva a competência do desenho.

No que se refere a este capítulo, empreenderemos uma análise no sentido de verificar se o desenho, ao envolver todo o ser do sujeito, implica um processo de cognição. Atendemos, por isso, a que o desenho envolve um conjunto de actos e processos de conhecimento, não só do meio, como também do autor do desenho (na medida em que utilize esta técnica para criar). Se, por um lado, o autor usa um conjunto de mecanismos pelos quais adquire informação através da percepção, também é certo que trata essa informação, a conserva e a explora, de uma forma abrangente, numa dualidade representação/criação. Já as funções psicológicas da cognição envolvem, especificamente, a aprendizagem, a memória, a inteligência, a função simbólica e a linguagem (Doron & Parot, 2001). A cognição, envolvendo tudo isto, e sendo mais ou menos afectada pelos afectos e pela motivação, só é possível quando o sujeito entrar em contacto com o meio, nomeadamente através da percepção.

2. Percepção

2.1. A experiência da percepção visual

Além da definição atrás mencionada, remetemo-nos para uma outra que nos diz que a percepção, enquanto «processo de organização e interpretação dos estímulos sensoriais», é, de facto, «uma actividade cognitiva, pela qual conferimos sentido e significação à informação sensorial». O desenho, como processo de tradução/simulacro do perceptível, nunca se pode uniformizar ou generalizar, atendendo a que existem factores inerentes ao sujeito (a experiência anterior, expectativas e personalidade) e factores sociais, ao nível do contexto social, cultural, político e económico (ou eventualmente religioso).

A premissa que norteia a nossa verificação – se o desenho é um processo de cognição – é a de que, no que se refere à percepção, «através do seu exercício podemos adquirir conhecimentos de objectos e respectivas qualidades», como nos dizem Bennett e Hacker (2005: 142). Os autores acrescentam, ainda, que «podemos ser mais ou menos habilidosos em percepcionar, podemos ser treinados até certo ponto no exercício das nossas capacidades perceptivas e adquirir um olho ou um ouvido treinados» (Bennet & Hacker, 2005: 143). Dirigindo esta reflexão para o sentido do desenho como meio de maior percepção do meio, podemos recorrer ainda aos mesmos autores quando nos referem que «o sentido da visão está ligado ao olhar para, ao olhar por, observar, escrutinar, inspecionar» (Bennet & Hacker, 2005: 143) e que nesse sentido se tratam de actividades voluntárias.

Não esquecendo a indelével relação entre o desenho e a percepção visual, cito-se novamente os mesmos autores, quando nos dizem que «as formas de comportamento que revelam a posse de uma dada faculdade perceptiva consistem numa eficiência relativa na discriminação, reconhecimento, discernimento e prossecução de objectivos e exploração do ambiente, e, no caso dos seres humanos, nas eloções correspondentes» (Bennet & Hacker, 2005: 143). O desenho-processo, na nossa perspectiva, agiliza a percepção que se reflete sobre o comportamento que o próprio desenho-objeto consubstancia, e tende a tornar o sujeito mais eficiente relativamente às suas intenções em relação ao meio. Cremos, além disso, que o desenho facilitará, de certa forma, a geração de eloções acerca dos efeitos dessa relação (eu–não-eu).

Não enveredaremos pela discussão polêmica da relação entre a percepção e a realidade. Estamos convencidos de que é possível chegar a uma conclusão em que a perspectiva do realismo, do racionalismo, do empirismo e do fenomenismo se podem complementar e resultar num misto de todas elas. Contudo, daremos uma maior atenção à perspectiva do fenômeno em que a realidade se constrói pela percepção. Não devemos esquecer que o ser humano não é um mero importador e gestor de informação. O seu estado psicológico não é uma constante, pelo que a importação, exportação e gestão da informação pressupõem o seu ajustamento às condições internas do autor no momento (assim como às externas).

Supomos que a realidade faz sentido para nós, tem significado, existe efetivamente, se tivemos consciência dela. Neste contexto, não podemos ignorar o factor da intersubjectividade, que vem reforçar a nossa consciência da realidade, mas devemos atender a que os outros sujeitos são também objetos de conhecimento com os quais partilhamos significados ou, mais precisamente, sentidos.

A experiência da percepção, no exercício de correspondência entre sensação e significados, permite-nos criar disposições mentais (e eventuais respectivas acções motoras) que, à medida que as adquirimos, vão alterando a nossa forma de agir mentalmente perante novas realidades com que nos confrontamos. Poderíamos supor que todas as situações são realidades novas e que a forma de agir mentalmente perante novas realidades com que nos confrontamos deve ter a ver com a nossa preponderância para as considerarmos semelhantes a outras que as antecederam. Tais situações serão objecto de interpretações dependentes da abrangência do nosso sistema perceptivo global, que será traduzida em representações, que, em cada obra, que não poderia desembocar numa solução e que, no entanto, oferece uma compreensão, tem uma singularidade de só obter tal compreensão, o do visível, por um acto que o faz acontecer numa tela.

O desenho poderá ser um meio (entre outros) que lê as informações de entrada, traduzindo-as em representações de saída. No fundo, vem reforçar o processo perceptivo que passa pela transformação e pela tradução, tendo como fim a transmissão – que, em si, não é uma mera exteriorização, mas também um mecanismo de cognição.

A relação entre a percepção directa e a representação cognitiva é entendida aqui como um fenômeno análogo à referência de Claude Lefort acerca da pintura:

Ele fornece-lhe o testemunho de uma interpretação terminável, que recomeça em cada obra, que não poderia desembocar numa solução e que, no entanto, oferece um conhecimento, tem uma singularidade de só obter tal conhecimento, o do visível, por um acto que o faz acontecer numa tela.

O desenho poderá ser um meio (entre outros) que lê as informações de entrada, traduzindo-as em representações de saída. No fundo, vem reforçar o processo perceptivo que passa pela transformação e pela tradução, tendo como fim a transmissão – que, em si, não é uma mera exteriorização, mas também um mecanismo de cognição.

Numa palavra, com a nossa percepção visual captamos informação, no contexto do sistema perceptivo global, que será traduzida em representações, que, por sua vez, serão objecto de interpretações dependentes da abrangência do nosso domínio da linguagem, do nosso contexto psicológico e social. Provavelmente, o desenho induzirá o nosso cérebro a despoletar mecanismos de representa-

---

57 «A questão da relação entre a realidade e a percepção divide a filosofia segundo algumas posições extremas: realismo, racionalismo, empirismo, fenomenismo. Para os realistas, a percepção mostra-nos uma realidade independente. A percepção é falsa, mas pode alcançar-se a realidade graças à razão, para os racionalistas, ou graças à experiência, para os empiristas. Para os fenomenistas, a “realidade” é construída pela percepção e não tem necessariamente uma existência independente.» (Jimenez, 2002: 10-11)

58 «E a posição subjacente à abordagem da percepção em termos de “tratamento da informação”. Esta adopta a metáfora informática que considera o ser vivo como um conjunto de sistemas que recebem, registam, elaboram, reutilizam e utilizam informação. Sistema de tratamento da informação sensorial, a percepção descontextualiza e traduz as informações em representações intermédias úteis para os tratamentos ulteriores. Visto que não faz mais do que traduzir a sensação, ela não é errônea. Os erros poderão aparecer mais tarde, quando da interpretação da representação perceptiva enquanto objecto, o que ultrapassa a percepção estrita.» (Jimenez, 2002: 12)

59 «Para que seja possível o aparecimento do significado daquilo que é percepcionado, o organismo deve dispor de um processo que trate a informação sensorial. Esse processo constitui outra definição da percepção. Essa definição pode resolver a oposição entre “percepção directa” e representação cognitiva, visto que se pode considerar a percepção como uma série de tratamentos da informação, inda da percepção directa até à representação cognitiva.» (Jimenez, 2002: 23)

60 Claude Lefort, no prefácio a O Olho e o Espírito (Merleau-Ponty, 2004: 8-9).
ção mental, das quais resultará uma representação material – sendo que esta, no processo da sua emergência, criará novas representações mentais que se relacionarão com a realidade de referência que impulsionou o início do desenho.

2.2. A observação consciente através do desenho como interpretação

A experiência da percepção, como já foi dito, depende de factores psicológicos, depende da experiência do sujeito ao nível cognitivo e emocional. Nesse sentido, observação não é o mesmo que percepção, dado esta ser um processo cognitivo. Daí que, como nos diz Hogarth, «as nossas teorias ou ideias afectam o que vemos» (Hogarth, 2002: 300). Por esse motivo, este autor alerta para o facto de que as teorias devem ser bem desenvolvidas para que a sua validade contribua para uma percepção correcta. Mas também deve, por seu lado, ser desenvolvida a destreza da observação, no sentido de se verificar se as teorias são adequadas.

A percepção, como actividade cognitiva, só se efectiva se a observação for deliberada e consciente. Mas a observação analítica desenvolvida como destreza, por exemplo, através do desenvolvimento das competências do desenho, poderá permitir, de facto, que as informações sejam captadas e susceptíveis de serem apreendidas como conhecimento. Só é possível desenvolver aquela destreza na medida em que o desenhador-autor se exponha/interaja com o meio dirigindo o seu pensamento para o que a visão capta e as competências intelectuais codificam.

Na dialéctica entre o que observamos, que é exterior, e aquilo que compõe a nossa mente, que é interior, reside um enriquecimento do sujeito, pois presumimos que a destreza da observação contribui para o alargamento da consciência acerca das coisas, do ponto de vista conceptual. Porém, a relação entre aquilo que a técnica do desenho permite representar e aquilo que se passa ao nível intelectual não é linear. Uma informação não corresponde à outra – o que acontece é que a informação perceptiva origina a intelectual e esta a gráfica (Rodrigues, 2003).

Temos de atender a que o desenho é a tradução de um conjunto de informações que se geram ao nível neuronal. Portanto, um registo gráfico não é o mesmo que uma imagem mental, mas apenas uma versão a que o nosso corpo recorre segundo um conjunto de formas preestabelecidas como elementos associados a uma determinada concepção visual do real.

A percepção dará a que a nossa capacidade intelectual codifique o que vê e lhe atribua um sentido (que através da linguagem verbal assume um carácter significativo). Para que isso aconteça, é necessário que se estabeleça uma relação do novo com o já adquirido, sendo que a memória é fulcral para que tal possa suceder. De facto, a observação é apenas o princípio da percepção e esta faz parte de um processo construtivo ao nível de sentidos, do qual, reiteramos, não se podem separar as outras funções que vimos mencionando, como sejam a memória, a linguagem, a emoção, os afectos, os sentimentos, o próprio corpo. Estes factores influenciam (uns mais do que outros) o processo de interpretação que Carlos Montes associa ao processo de percepção:

A memória desempenha sempre um importante papel no reconhecimento visual, já que a percepção não consiste só em ver, mas sim em reconhecer aquilo que vemos. A contribuição interna, portanto, é fundamental na percepção, pois o fluxo de informação exterior deve ser continuamente contrastado – num processo temporal do qual não somos conscientes – com as nossas conjecturas, expectativas e antecipações. É necessária sempre uma contribuição construtiva por parte da mente para poder dotar de significação os estímulos que procedem do exterior; de tal maneira que se pode afirmar que toda a percepção exige sempre um labor de interpretação. (Montes, 2003: 501)

O desenho não traduz o que a realidade é no espaço, fora de nós, com as características físicas e energéticas que a caracterizam. O desenho corresponde ao conjunto de mecanismos gráficos registados por um instrumento e que aprendemos, por herança cultural, a fazer corresponder à realidade que a nossa visão capta. De facto, a observação de um desenho e a sua identificação com a realidade é apenas um fenómeno de ilusão que o desenho proporciona. Para o efeito, o desenhador recorre aos convencionalismos do desenho que «manipula...

61 «Todos nacemos con el “equipamiento” biológico que nos permite ver. Además, se puede entender que este equipamiento incluye las reglas que traducen las percepciones de los objetos del mundo a una forma que nuestro cerebro pueda procesar. Está claro que estas reglas forman parte de nuestra herencia genética. Sin embargo, lo que vemos, o el contenido de la percepción, es una función de nuestra experiencia con el entorno.» (Hogarth, 2002: 106)

62 «Ahora bien, la ilusión no equivale al parecido, ya que el mundo real en nada se parece a un conjunto de líneas y manchas, por mucho que éstas simule el escozro de las figuras, la sensación de espacio y profundidad, las texturas, la luminosidad, etc. No existen, hablando con precisión, parecidos entre una realidad tridimensional y una imagen de dos dimensiones [...]» (Montes, 2003: 499)
lados pelo artífice da forma adequada para conseguir uma imagem fidedigna, provocam no contemplador a ilusão de realidade» (Montes, 2003: 499).

A linguística permite-nos, através de convencionalismos, fazer uma leitura do conteúdo de um texto. Por seu lado, o desenho evoca o que pretende representar, e a interpretação desse desenho é possível porque aprendemos a associar esse conjunto de grafismos – que se querem analógicos com a realidade quando o desenho for objectivo – ao conjunto de informação que a nossa visão nos transmite.

No desenho, como em outras actividades, a autocritica, o pôr em causa as conclusões obtidas – e neste caso específico, a interpretação da realidade percepcionada – é elementar para que se evolua no sentido de entender e explicar a realidade de uma forma mais claramente, isto é, em que o sujeito terá maior consciência da realidade, à qual se prende o pensamento como acto de experimentar, operar e transformar, e em que, mais do que regizar, se produz (Merleau-Ponty, 2004).

2.3. A tradução deliberada do que a percepção nos faculta

De acordo com o que vimos analisando, a percepção não traduz a realidade sob o ponto de vista de significação; mas permite-nos identificar o que – no caso da percepção visual – vemos; e permite-nos igualmente atribuir um certo sentido ao que a visão capta. Com base nessa informação, podemos reflectir sobre o que vemos, relacionando significados e sentidos, o que já implica mecanismos racionais e conscientes. Assim, a percepção requer uma observação, da especulação, da comprovação e da generalização. Trata-se de um acto que depende da experiência do passado ao nível da emoção, da cognição, da percepção, da visão e do domínio sensório-motor, os quais são mecanismos interdependentes. A cognição, envolvendo a linguagem, a aprendizagem, a memória, a inteligência e a função simbólica, é também afetada pela percepção, que por sua vez depende da visão. Esta terá um papel preponderante sobre a percepção, sempre que tiver um carácter deliberativo e possa manifestar-se como um olhar para, um olhar por, um acto de observar, de escrutinar, de inspecionar. Se a essas funções acrescentarmos a destreza de especulação, da comprovação e da generalização.

O desenho pode tender para a expressão e/ou para a fidelidade ao objecto, envolvendo sempre a cognição. Trata-se de um acto que depende da experiência do passado ao nível da emoção, da cognição, da percepção, da visão e do domínio sensório-motor, os quais são mecanismos interdependentes. A cognição, envolvendo a linguagem, a aprendizagem, a memória, a inteligência e a função simbólica, é também afetada pela percepção, que por sua vez depende da visão. Esta terá um papel preponderante sobre a percepção, sempre que tiver um carácter deliberativo e possa manifestar-se como um olhar para, um olhar por, um acto de observar, de escrutinar, de inspecionar. Se a essas funções acrescentarmos a destreza de especulação, da comprovação e da generalização, estaremos a reforçar o efeito da percepção como acto de conhecimento. Ou seja, a percepção não é só um processo de informação, ela é também cognição, relacionando a sensação com o respectivo significado através de uma interpretação proporcionada pelos mecanismos intelectuais.
3. Cognição

3.1. A cognição e a aquisição de conhecimento

Devemos, aqui, considerar que a nossa mente funciona concomitante com a cognição, seja ela intuitiva, seja ela analítica.64 Não se trata, então, de opor a análise à intuição, mas sim que as duas coisas funcionem dialecticamente, no âmbito da cognição. Por outro lado, contextualizamos a definição de cognição no desenho, para além do processo de percepção que, como já constatámos, é também cognitivo. Tomemos atenção ao que Joaquim Pinto Vieira nos diz acerca do entendimento de cognição:

Só a geometria traz a COGNIÇÃO ao desenho. O resto é SENSIBILIDADE, o que é muito importante. E o que é a Cognição no Desenho? É uma atitude particular face ao existente. O Existente é aquilo que depende de regras, de normas, de efeitos e de acasos que eu desconheço, que posso avaliar e medir e que me provoca curiosidade. Curiosidade é a atracção pelo desconhecido porque me provoca interesse. Interesse quer dizer que quero que isso faça parte de mim. Mim é a consciência crítica das transformações que me permitem a minha capacidade. Capacidade é o conjunto de atributos perceptivos, mentais e operativos que me caracterizam. Este processo é para mim a cognição. Podemos compreender a realidade e o mundo pelo menos num instante, dado que noutro instante poderemos compreendê-los de outra forma. (Vieira, 2007: 17-19)

Esta ideia poder-se-ia resumir a uma atitude perante o existente, que requer curiosidade, interesse e um eu consciente com capacidades perceptivas, mentais e operativas, que permitem um entendimento dinâmico do mundo. É consensual que a cognição envolve as categorias de memória e de conhecimento, e que estas funcionam num sistema holístico do sujeito. Daí o dinamismo do entendimento do mundo a partir da atitude do sujeito perante o existente.

Convém referir a diferença entre a aptidão e o conhecimento. Bennett e Hacker (2005) alertam-nos para o facto de que ser capaz de fazer uma coisa não é o mesmo que saber uma coisa. Estes autores referem que uma aprendiza-

gem pode não ser o efeito da aquisição do conhecimento de como se faz uma coisa, mas simplesmente o efeito da posse de uma aptidão ou competência, destituídas de consciência ou do conhecimento do modo como se faz essa coisa. Numa palavra, os autores dizem-nos que o sujeito pode saber como se faz determinada coisa, mas pode não ser capaz de a fazer. E não podemos esquecer o papel da faculdade da memória, com o seu poder de reter o conhecimento adquirido, e que, nesse sentido, se recorda aquilo que se conheceu ou de que se está ciente (Bennett & Hacker, 2005) – o que é diferente de ser capaz de aplicar esses conhecimentos.

O «conhecimento declarativo» é o que Hogarth diz representar «o que as pessoas sabem (quer dizer, suas reservas de conhecimentos)»; o «conhecimento procedimental» é definido como sendo «o conjunto de procedimentos, regras e estratégias que operam sobre o conhecimento declarativo na actividade mental» (Hogarth, 2002: 64). Além disso, Hogarth liga o conhecimento declarativo (que se processa ao nível da consciência e que está presente na memória de trabalho) e o conhecimento procedimental (que se processa ao nível subconsciente). O pensamento procedimental, onde se gerem as regras de processar os conteúdos, relaciona-se com a intuição; o pensamento declarativo, em que se memorizam os conteúdos, relaciona-se com a análise (Hogarth, 2002).

Por outro lado, Bennett e Hacker (2005) falam-nos da «memória declarativa» e da «memória não declarativa». Sendo que a «memória declarativa» designa a reserva de representações dos factos e episódios, e a «memória não declarativa» designa a forma como se responde adequadamente aos estímulos e que dirigem o comportamento.

No que respeita ao desenho, o «pensamento procedimental» e a «memória não declarativa» enquadram-se no desenho-processo. Na verdade, este realiza-se através de um modo de processar a informação interna em dialéctica com a informação externa. O que acarreta de tal forma que o percurso desde o início do desenho à sua conclusão é registado como um processo do desenho. O desenho-objeto, aquele que constitui a concretização matérica do desenho-processo, é o resultado de um pensamento procedimental com base nas formas, que constituem os conteúdos do «pensamento declarativo» e da «memória declarativa».

Numa palavra, o desenho tem uma parte da sua acção direccionada para o procedimento e uma outra parte direcionada para a cognição. Sendo que estas faculdades existem dialecticamente, não existem uma sem a outra.

64 «La obra de Hammond diferencia entre intuición y análisis, pero el autor no acepta la idea dicotómica del juicio según la cual se utiliza o la a intuición o el análisis. Al contrario, una de las premisas más importantes de su postura teórica es la siguiente: “Se pueden ordenar los varios modos, o formas, de cognición en relación los unos con los otros sobre un continuo en uno de cuyos extremos se encuentra la cognición intuitiva, y en el otro, la cognición analítica”.» (Hogarth, 2002: 59)
3.2. As conexões na cognição

O processo mental, onde se inclui a cognição, concretiza-se, segundo Hogarth (2002), quando «em primeiro lugar, estabelecemos conexões mentais entre as coisas que ocorrem juntas» e «em segundo lugar, estas conexões reforçam-se ou fortalecem-se na memória» (Hogarth, 2002: 108). O procedimento ao nível do desenho seria, assim, um meio de fortalecer as conexões mentais, pois é através desse comportamento que se acciona o recurso, não só às aptidões, mas também aos conteúdos sobre os quais a aptidão actua. Entendemos aqui como conteúdos todos os conhecimentos reservados, sejam de que natureza forem. A conexão entre os conhecimentos de naturezas diferentes seria, neste caso, um factor de criatividade.

Se pensar, além de ser conceber, julgar, raciocinar e ordenar, é também relacionar, é verdade que criar também é pôr em relação elementos do conhecimento, que, até ao momento, nunca estiveram em relação. O acto de relacionar é próprio do pensamento convergente e do pensamento divergente. Numa e noutra situação, estabelecem-se conexões mais ou menos lógicas, mais ou menos directas, mais ou menos objectivas. Numa e noutra situação, procedeu-se previamente à recolha de informação, seguidamente elaborou-se uma informação transformada, armazenou-se alguma dessa informação e comunicou-se a informação resultante do processo. O desenho para a criação permite todo este processo cognitivo, ao qual se acresce a possibilidade de fazer emergir (também segundo ligações conectivas) emoções e afectos.

A liberdade de estabelecer associações, ou conexões, entre entidades, cresce em coerência à medida que o desenhador-autor faz uma aprendizagem nesse âmbito. Fazer a tradução do real, no desenho, tem a ver com um pensamento convergente, do qual não é possível desviar-se, sob pena de deixar de comunicar o que se pretende. Contudo, se o desenhador for autor – criador do inédito –, as suas ideias traduzidas em formas bidimensionais remetem-nos para a tradução do que ainda não é real (e poderá jamais vir a sê-lo) e aí estaremos perante um processo originado pelo pensamento divergente do foro da imaginação.

Estabelecer estas conexões implica observar que dos cosas están conectadas de algún modo en el tiempo y el espacio, es decir, que ocurren juntas. Las dos “cosas” pueden ser muchos tipos diferentes de entidades, por ejemplo, una palabra y un objeto, dos objetos distintos, un sentimiento y una acción, etc. Las asociaciones pueden variar también en complejidad.» (Hogarth, 2002: 109)

A impossibilidade de ser real depende da distância a que estão as entidades com as quais se fez uma associação/relação/conexão. Tal atitude não é, necessariamente, da ordem do absurdo; antes tem a ver com uma certa coerência que se gera ao nível do simbólico ou ao nível da resolução eficaz de problemas – da ordem do inédito e do progresso. No fundo, fazem-se conexões, tendo como base uma intencionalidade de uma certa lógica, não linear, mas de um determinado âmbito, e que resulta, muitas vezes, em novo conhecimento.

As conexões dependem de certos factores além da intencionalidade, que Hogarth (2002) sintetiza num: o factor de «importância». Este, na sua opinião, depende da predisposição genética, da motivação e da frequência. Uma tendência para fazer certas conexões, ou uma certa lógica de associações, é influenciada pela afinidade que o desenhador-autor tem com as ideias que conecta; na realidade, ele opta por uma ou outra ideia, na medida em que estas suscitam nele a emergência de afectos positivos – daí a sua importância, daí a sua recorrência frequente. Estes factores, além da predisposição genética, são responsáveis pelo acesso a determinadas ideias. Só através deles é que é possível aceder a uma ideia e, depois, associá-la a uma outra – que não tem de se relacionar com a primeira manifestamente, mas sim de forma latente, conforme a sensação que suscitou na experiência que se teve no passado ou na memória no presente.

3.2.1. A retroalimentação para a validação das conexões

Aprender a desenhar implica não só saber ver o que está à nossa frente, como também, utilizando o desenho para criar, conseguir fazer associações que não são previsíveis nem óbvias. Caso contrário, envereda-se pelo que é conhecido, pelo que aparentemente é validado pelas normas e pelos «juízes» que avaliam o nosso trabalho. Como já foi referido, nem sempre o meio é suficiente para validar as nossas conexões, é necessário procurar o melhor meio – aquele que nos garanta uma validação verdadeira (Hogarth, 2002). Nem sempre o que se desenha e se cria tem uma validação adequada e útil ao autor.

65 «Establecer estas conexiones implica observar que dos cosas están conectadas de algún modo en el tiempo y el espacio, es decir, que ocurren juntas. Las dos “cosas” pueden ser muchos tipos diferentes de entidades, por ejemplo, una palabra y un objeto, dos objetos distintos, un sentimiento y una acción, etc. Las asociaciones pueden variar también en complejidad.» (Hogarth, 2002: 109)

66 «[...] hay una serie de estudios que indican que estamos genéticamente más preparados para aprender la importancia de determinados estímulos, y que estos estímulos se pueden ordenar en un continuo que refleja la probabilidad de que establezcamos unas conexiones.» (Hogarth, 2002: 109)
A validação do meio pode desaprovar as conexões que aquele estabeleceu. No entanto, podem ser essas as que fazem mais sentido para o mesmo. De facto, pode-se ter uma referência orientadora da acção de desenhar, mas não é necessariamente determinante em tudo o que se faz.

O desenho comporta duas vertentes distantes entre si, mas que se complementam na hora de criar: por um lado, temos a necessidade de utilizar um vocabulário e uma sintaxe da imagem com a qual possamos comunicar com os outros e connosco próprios — eles são o objectivo, o que está ao alcance do nosso entendimento consciente e deliberativo —, mas, por outro lado, temos também de correr o risco de procurar o que está para além do aparente (ou do que a nossa consciência permite ver) — os meandros do subconsciente, o desconhecido, o que existe de forma latente, sob a forma de disposição.

Isto quer dizer que nem sempre o que a sociedade onde estamos inseridos valida, reconhece ou premeia é o que nos dá sentido ou tem o melhor sentido. Por vezes, o que está oculto e na iminência de aparecer pode ser o que tem maior valor para o autor, na medida em que fizer mais sentido para ele.

3.2.2. Motivações intrínsecas e extrínsecas que influenciam as conexões

Tanto as motivações intrínsecas como as motivações extrínsecas movem o processo de aprendizagem e o processo de cognição (Hogarth, 2002). O desejo de evoluir pode relacionar-se, entre outras coisas, com a necessidade intrínseca de ultrapassar barreiras que impedem a sensação de liberdade. Esta sensação, que normalmente se anexa ao sentimento de felicidade, motiva o indivíduo para a acção. No entanto, esta motivação pode dirigir-se a este ou àquele objecto, conforme, no passado, estes tiverem criado uma sensação de afecto positivo ou negativo. Mas a este reforço das sensações positivas pode corresponder, ou não, o reforço externo, em que o autor obtém (ou não) a valorização do seu desenho, o reconhecimento da forma como se expressou ou como agregou ideias que para ele faziam sentido.

O outro factor mencionado é a observação da frequência das conexões, que na opinião de Hogarth (2002), afecta o que aprendemos. Tanto na aprendizagem do desenho, como também, fundamentalmente, na sua utilização no processo criativo, é extremamente importante darmos atenção à constância das relações que se estabelecem nessa acção. Na aprendizagem (nunca definitiva) utilizamos comparações ao nível formal — no acto de fazer aparecer e ao nível de conhecimentos que adquirimos em experiências passadas, em circunstâncias diferentes. As comparações visam uma relação de coerência e de proximidade que nem sempre se pode verbalizar espontaneamente.

O desenho será uma oportunidade de aprofundar a nossa aprendizagem ao nível espacial, ao nível de destreza técnica e ao nível conceptual e da libertação criativa. Estas propriedades, que se podem adquirir umas mais do que outras, conforme o caso particular, são possibilitadas pelo facto de se actuar de forma construtivista e procurando a coerência do pensamento no aparente caos da libertação criativa. Tudo isto, acrescido de uma procura para ajustar cada vez mais a capacidade de comunicar (consigo próprio), usando um conjunto de elementos significativos que dependem da experiência através da qual aproximamos as nossas intenções (invisíveis e intrínsecas) aos resultados matéricos da representação pelo desenho (visível e extrínseco).

A cognição é um processo permanente, se considerarmos que estamos constantemente a aprender de forma tácita. Só que o resultado dessa aprendizagem é variável, segundo as motivações referidas acerca da importância/motivação que uma conexão possa ter para o sujeito, e que, por consequência, seja objecto de incorporação na sua estrutura mental.

Na realidade, conforme a importância que imputamos a uma determinada actividade e respectivo processo de associação, a aprendizagem que daí resultar será mais ou menos significativa. Mas convém precisar que essa importância depende de vários factores — os supramencionados — que circunstancialmente afectarão o nível de aquisição de conhecimento, seja ele tácito, seja ele deliberativo.

A aprendizagem, como é sabido, não se verifica apenas ao nível manifesto, mas acontece também de forma latente; ela depende das necessidades do indivíduo ou, numa palavra, da sua motivação. No entanto, o indivíduo está sempre preparado para aprender, e seria de esperar que o ensino, ou neste caso particular, a aprendizagem, seguisse o caminho que a motivação intrínseca indicasse. Não se quer aqui menosprezar a motivação extrínseca, apenas se quer sublinhar que esta deve andar ligada à primeira, sob pena de se estar a bloquear a aprendizagem espontânea e automática ao nível subconsciente (ela...
própria o motor da aprendizagem consciente). Daí que a criatividade, onde a liberdade de acção permite uma livre aprendizagem sem esforço consciente (Hogarth, 2002), crie naturalmente a necessidade da aprendizagem consciente, nomeadamente a de dominar a técnica do desenho, usando a objectividade com base na subjectividade.

A cognição tanto pode ser de natureza analítica como de natureza intuitiva. Numa e noutra situação, requer-se curiosidade, interesse, aprendizagem e a consciência de si. O eu consciente tem capacidades perceptivas, mentais e operativas que lhe permitem processar a aprendizagem, seja ao nível do conhecimento (em que o sujeito sabe como se faz e é portador de conhecimento declarativo – que requer uma memória declarativa), como ao nível da aptidão (em que o sujeito sabe aplicar procedimentalmente o conhecimento – o que requer uma memória não declarativa). O processamento de informação passa pela recolha, elaboração, transformação, organização e comunicação dessa informação. Trata-se de um percurso cognitivo que se aplica também ao processo criativo. A diferença entre a cognição e a criação reside na facto de na primeira se fazem conexões entre entidades próximas, e na segunda se fazerem conexões distantes; ou seja, tendendo, respectivamente, para um pensamento convergente e racional e para um pensamento divergente e intuitivo. Em ambas as tendências o factor de validação é preponderante. Na criação, como na aprendizagem, a facilidade de estabelecer conexões poderá pesar mais a motivação intrínseca ou o meio, de onde imanam as motivações extrínsecas (mas essas motivações coexistem, embora com maior ou menor influência).

4. A aprendizagem

4.1. Os factores que reforçam o processo de aprendizagem

Como já foi referido, nem todo o conhecimento se adquire de forma analítica e consciente. Também se adquire de forma intuitiva e subconsciente, sendo que, normalmente, este tipo de conhecimento «se adquire de forma automática ou passiva; quer dizer, não necessitamos de dedicar esforços ao processo de aprendizagem». (Hogarth, 2002: 184)

Temos a razão como responsável do encontro de sentido/coerência nas associações que fazemos dos conhecimentos que vamos adquirindo, na medi-
da em que é uma faculdade que nos permite julgar e discernir. Mas a liberdade de fazer associações, sem medo de transgredir a estrutura de conhecimen-
tos já adquirida, é da responsabilidade da intuição, que é a faculdade de agir automaticamente e sem o domínio da consciência.

A aprendizagem, numa perspectiva cognitivista, segue uma ordem de fases que vão da percepção ao acto inteligente e deliberado.68 Seguindo a perspectiva cognitivista, podemos dizer que o desenhador-autor (observador atento/consciente) percepciona um conjunto vasto de informação visual que, associada à aprendizagem do desenho (e à aprendizagem do conhecimento global), conserva conscientemente (ou inconscientemente) e que poderá ter uma aplicação deliberada segundo a intencionalidade inerente na criação do desenho, como meio de encontrar sentido na resolução do problema que, stricto sensu, constitui uma adaptação ao meio.69 Porém, o desenhador-autor também terá uma conduta espontânea intuitiva no processo de criação, que não só recorre aos vestígios da memória, mas também gera um novo percurso de percepção/aprendizagem/memória/conduta no processo do desenho de um novo desenho-objecto. A forma particular de reagir a uma nova circunstância e de aprender o mundo em que vive, que é uma característica do processo criativo do desenho, constitui o «estilo de pensamento pessoal», referido por Mendonça (1998). Na globalidade da acção perceptiva e respectiva activação cognitiva, resultará, por consequência, uma forma de reagir que tem a ver com essa experiência pessoal que difere de sujeito para sujeito.

A cognição não tem uma ordem linear em que o seu início seja a percepção e depois a aprendizagem. A própria aprendizagem, quando o sujeito se confronta com uma nova percepção, é condicionada por diversos factores de diferentes naturezas. A relação sistémica de todos os factores influencia, com maior ou menor efeito estimulante, todo o processo cognitivo, tendo em conta que a própria percepção se processa numa relação70 entre

68 «A psicologia cognitiva considera o Homem como um sistema de tratamento da informa-
ção e tem por ambição estudar os mecanismos pelos quais um indivíduo recolhe as infor-
mações (percepção) graças aos quais ele adquire conhecimentos (aprendizagem), conserva
vestígios (memória) e os utiliza nas situações concretas (condutas inteligentes) com vista à
sua adaptação ao meio em que vive.» (Mendonça, 1998: 26)
69 Aqui o termo meio é entendido como sendo todo o exterior com que se confronta o sujei-
to. Logo, o primeiro traço na elaboração de um desenho é algo de exterior (não-eu) a que
o sujeito terá de reagir, adaptando-se a essa nova circunstância.
70 «Intuitivamente, esta correspondência pode surgir como uma relação de identidade (a
identificação obriga a isso) entre a figura e o objecto.» (Jimenez, 2002: 40)
o objecto, que provoca a sensação, e os conteúdos existentes na memória.\textsuperscript{71} A cognição implica um processo de reforço de aquisição e reserva de conhecimentos que tem a ver com a capacidade intelectual de relacionar coisas e com afetos que poderão reforçar essas mesmas relações. Existem três factores que Hogarth (2002) nos enuncia, relativamente à importância que, por sua vez, é um factor de moderação do reforço das conexões na memória, e são eles: a sensibilidade (inerente a determinados tipos de acontecimentos), a motivação interna e externa, e a frequência da ocorrência.\textsuperscript{72}

Na realidade, consoante a importância que imputemos a determinada actividade e respectivo processo de associação, mais significativa será a aprendizagem que resultar dessa experiência. Mas convém precisar que essa importância depende de vários factores – atrás mencionados – que, circunstancialmente, afectarão o nível de aquisição de conhecimento, seja ele tácito, seja ele deliberativo.

Supomos que será inútil ensinar a desenhar a quem não dê importância a essa actividade, por não ser sensível a esse tipo de expressão, ou por não sentir qualquer tipo de motivação, ou então por jamais ter experimentado esse processo e nem sequer o deseje empreender na frequência da ocorrência da prática do desenho. Esta última exige esforço e consciência, mas não significa por isso que seja o único meio de codificar informação, dado que «a mente humana continuamente codifica informação automaticamente, quer dizer, sem esforço» (Hogarth, 2002: 111).

A percepção permite ao desenhador-autor captar informação que contribui para uma aprendizagem recorrendo à codificação dessa mesma informação. Depois de guardada na memória, estará em condições de ser manipulada ao nível intelectual, ou, se reservada no subconsciente, de ser provocada a sua emersão intuitivamente.

A criação de algo é sempre a metamorfose do já existente, portanto, o desenho é sempre apenas parcialmente existente, porque não existe em si, mas enquanto fase do processo mental que o gera. E, como é sabido, em termos cognitivos, a construção de novas disposições e de novas capacidades de pensamento e de processamento e relacionação de informação requer sempre a construção de algo com base em estruturas já existentes.

### 4.2. Das aprendizagens (com ou sem esforço) à aptidão para desenhar

A partir de certa altura, o progresso no acto de desenhar requer uma consistente consciência do modo de fazer. Talvez só se saiba efectivamente desenhar, ou só se caminhe evolutivamente no desenho, quando se sabe ensinar a desenhar. Sabe-se ensinar se se tiver consciência da maneira pela qual os mecanismos do desenho correspondem ao pensamento perante a realidade que a percepção capta. Isto é, se o sentido que se dá aos registos se relaciona com o que se observa. Ou seja, ter-se-á de ter consciência do processo, depois de se ter feito um percurso no sentido deliberado, que permita acompanhar esse processo de forma coerente. Além de ser capaz de fazer, saber (transmitir) como se faz.

Do lado do ensino, o professor tem ferramentas preparadas e organizadas que lhe permitem expor de forma segura e previsível os conteúdos cuja aquisição será avaliada. Tudo isto porque a forma de expor os conteúdos e a pressuposta aquisição são conseguidas através de uma orientação de coerência e de lógica. Estamos a falar do raciocínio deductivo, de lógica, de probabilidades, do pensamento convergente, que pautam pressupostamente a educação formal. Tudo isto se relaciona com uma actividade de aprendizagem que, segundo Hogarth (2002), requer atenção e esforço, e cujo processo se pode explicar e fazer de forma explícita.

Imaginemos que investimos a nossa acção sobre a resolução de um problema – que pode ser a necessidade de representar uma ideia ou de a relacionar com outra, dando-lhe um sentido válido para nós. Nesta situação, quando ela é novidade, exercemos uma atenção e esforço imprescindíveis, e não podemos dispensar um pensamento racional, onde se aplique uma certa lógica, conforme as experiências e conhecimentos que adquirimos anteriormente. Porém, quando essa lógica está apreendida, deixamos de ter necessidade de a verificar de forma continuada – começa aqui a tal certa disposição automática da intuição. Isto passa-se não só ao nível do domínio de conhecimentos teóricos, e ao nível de conhecimento prático, como também,

\textsuperscript{71} «Estes quase-objetos tornar-se-ão objectos percepcionados por inteiro na etapa cognitiva, constituindo representações com uma identidade, inferidas do confronto entre as informações figurativas e propriedades cognitivas preexistentes na memória.» (Jimenez, 2002: 39)

\textsuperscript{72} «As conexões podem adquirir a forma de simples associações ou incluso de reglas complejas que captan as relações entre variables. A importancia moderna el refuerzo de las conexiones en la memoria. Y la importancia la determina la sensibilidad inherente a determinados tipos de acontecimentos, la motivación interna y externa, y la frecuencia de la ocurrencia.» (Hogarth, 2002: 111)
na criatividade, ao nível da capacidade de dar sentido à associação de ideias divergentes, ou distantes entre si.

Tanto o sistema tácito como o sistema deliberativo funcionam em consolidação, conforme se domine um conjunto de relações de ideias ou técnicas, teóricas ou práticas, lógicas ou ilógicas. Sublinha-se que o sistema tácito permite ao indivíduo aceder a experiências e a informações adquiridas no passado de forma automática, portanto, sem esforço e sem consciência da forma como se chegou ao domínio dessas informações, ao acesso dessa informação e, em função disso, à decisão e ao juízo sobre tudo isso.73

4.3. O processo da aprendizagem, entre a consciência, as destrezas e a prática

O sistema tácito é basilar na aprendizagem do desenho. O desenhador-autor tem como competência uma maneira muito própria de fazer o desenho. Por outro lado, conjecturamos que o desenho proporciona uma certa possibilidade de libertação no processo de criação, que ajuda a conseguira o que o autor deseja: essa mesma libertação. O ensino do desenho deverá acontecer de uma forma não directiva. Isto é, o professor ensinará ao seu aluno um conjunto de princípios orientadores, um conjunto de referências técnicas e formais, que só servirão para que o aluno vá aprendendo autonomamente e descobrindo o momento certo de aplicar e comprovar a pertinência dessas orientações. Portanto, o aluno aprende a saber fazer da forma que lhe é própria, à medida que, na procura de satisfazer o seu desejo, toma consciência in loco da ajustabilidade e da reinvenção das orientações que lhe foram facultadas. Esta procura teria desejavelmente um percurso de princípios orientadores, um conjunto de referências técnicas e formais, que só seriam para que o aluno viesse experimentando de forma automática, portanto, sem esforço e sem consciência da forma como se chegou ao domínio dessas informações, ao acesso dessa informação e, em função disso, à decisão e ao juízo sobre tudo isso.73

A intuição adquire-se pela experiência, e para que esta se converta em intuição requer que se proporcione uma aprendizagem apropriada. Hogarth (2002) enuncia três factores que podem melhorar a aprendizagem com base na experiência: criar consciência, um objectivo para adquirir destrezas de aprendizagem específicas, e a prática. Relativamente à criação de consciência, Hogarth refere-se ao facto de haver necessidade de experimentar, como fase antecedente da educação da intuição, os processos de pensamento deliberado, pois estes garantirão que as respostas intuitivas sejam provavelmente mais válidas. Para que os processos de pensamento tenham um efeito efectivo sobre a aprendizagem, Hogarth chama a atenção para a necessidade de haver uma aprendizagem de circuito duplo (e não uma aprendizagem de circuito único). Isto é, a aprendizagem implica que o sujeito possa ter conhecimento daquilo que (crê) que sabe, pois só assim, refere, «pode progredir de forma mais eficaz» (Hogarth, 2002: 294).

O segundo factor, um objectivo para adquirir destrezas de aprendizagem específicas, reforçado pelo terceiro (a prática), prende-se com a incorporação dos princípios de raciocínio científico nas respostas intuitivas. O que implica a asserção acerca da intuição que tem como base a tese de que se deve «fazer científico o raciocínio intuitivo» (Hogarth, 2002: 296). Ou melhor, a destreza é aqui entendida no contexto do «desenvolvimento de hábitos mentais baseados nos princípios do método científico» (Hogarth, 2002: 296) e, em função desta preparação, melhorar-se-á «a qualidade dos seus pensamentos e deduções intuitivas.» (Hogarth, 2002: 296)

O desenho é entendido, na nossa análise, como uma destreza física e mental, o que nos conduz à terceira condição para que a intuição se eduque (segundo uma aprendizagem através da experiência), que é a prática. Na perspectiva do autor referido, a prática, juntamente com um processo de instrução, contribui para que os procedimentos sejam corretos. O que requer uma boa retroalimentação.74 Na base destes três factores, encontramos as circunstâncias favoráveis à aprendizagem do desenho.

73 «Por outro lado, o sistema tácito requeria poca ou nenhuma atenção e as pessoas, quando utilizam este modo, têm escassa consciência de como chegam a seus juízos. O sistema tácito é capaz de recoger uma ampla variedade de aportações informativas e de conectar com as experiências passadas da pessoa. Esencialmente opera de forma automática. Em muitos casos, os processos de pensamento de as pessoas implicam tanto o sistema deliberado como o tácito.» (Hogarth, 2002: 60)

74 «La retroalimentación es un elemento importante del esquema expuesto en la muestra 15. Afecta tanto al sistema tácito como al deliberado. Cuando los entornos son amables, el proceso automático de la retroalimentación es fundamental y funcional. Sin embargo, los entornos perversos se caracterizan por una retroalimentación efectuada que puede resultar engañosa debido, entre otras cosas, a retrasos, perturbaciones aleatorias, carencia y otros factores de confusión.» (Hogarth, 2002: 273)
4.4. A experiência como base indelével da aprendizagem

O que nos diz Hogarth é que «a evolução funciona mediante a construção sobre estruturas já existentes, e não mediante a recusa das antigas e a constru-
ção de outras completamente novas» (Hogarth, 2002: 234-235). É por isso que a experiência é indispensável; ela dar-nos-á estruturas a partir das quais fare-
mos outras novas, isto é, permite-nos a aprendizagem, ou, no sentido mais abrangente, a cognição.

O Ser está em constante devir; mesmo que a sua vivência esteja condi-
cionada pela memória, estamos convencidos de que a forma de experimen-
tar a memória não é constante: depende da conjuntura emocional de cada
momento, depende das memórias que se foram acrescentando entretanto e
que afectam o modo como sentimos esta ou aquela memória mais ou menos
remota.

Por outras palavras, sendo a aprendizagem, na nossa óptica, um acto cria-
tivo em qualquer área, deverá, como é consensual, visar o relacionamento
das informações novas com as que temos depositadas na memória. Mas, rea-
firmamos, não se trata apenas de informação, mas também do tipo de carga
psicológica que acompanha a gestão dessa informação. Essa relação será
divergente sempre que não for linear e óbvia. A capacidade de fazer associa-
çoes com outras coisas distantes ao nível do seu significado manifesto, requer
que a «retroalimentação» seja «amável», para que a valide. À primeira vista,
no desenho para a criação não seria necessária essa validação, atendendo a
que a experiência é indispensável; ela dar-nos-á estruturas a partir das quais fare-
mos outras novas, isto é, permite-nos a aprendizagem, ou, no sentido mais abrangente, a cognição.

Por outras palavras, sendo a aprendizagem, na nossa óptica, um acto cria-
tivo em qualquer área, deverá, como é consensual, visar o relacionamento
das informações novas com as que temos depositadas na memória. Mas, rea-
firmamos, não se trata apenas de informação, mas também do tipo de carga
psicológica que acompanha a gestão dessa informação. Essa relação será
divergente sempre que não for linear e óbvia. A capacidade de fazer associa-
çoes com outras coisas distantes ao nível do seu significado manifesto, requer
que a «retroalimentação» seja «amável», para que a valide. À primeira vista,
no desenho para a criação não seria necessária essa validação, atendendo a
que, na opinião de algumas pessoas, na arte tudo é possível. Mas isso não é
linear, pois, individualmente, o desenador-autor procura, além da sua pró-
pria aprovação daquilo que faz, a aprovação do outro. De contrário, seria um
artista isolado da sociedade, um indivíduo desintegrado da sociedade de onde
pertence inexoravelmente.

A criação, como a intuição, tem como base a experiência. Nem uma nem
outra são uma espécie de inspiração inata. A pessoa será mais intuitiva e,
consequentemente, mais criativa na medida em que experimente intensamente
uma determinada actividade, transversalmente a outras de diversas naturezas.
Essa aquisição de registos emotivos e cognitivos será seguramente utilizada
em resoluções de novos problemas posteriores.

O desenho será uma actividade de motivação acrescida, se em experiências
anteriores se tiver verificado que se adquiriu um certo domínio sobre o acto de
desenhar. Será, pois, um factor facilitador da criatividade. Mas esta depende
 também da fluência com que se aplicam os conhecimentos na solução, não de
situações de representação, mas sim de satisfação emocional, cumprimento da
intencionalidade, prazer, ou libertação de bloqueios.

Temos de considerar a aprendizagem/conhecimento codificado conjunta-
mente com a aprendizagem/conhecimento experiencial – uns não dispensam os outros. A experiência é uma só: a do contacto do eu com o não-eu, seja através da construção de códigos – inter-relação –, seja através da afectação
dos mesmos à consciência e, por consequência, à sua aplicação nos significa-
dos que atribuímos ao que percebemos pelos sentidos. Não queremos valoriza-
r a apreensão pelo pensamento em detrimento da apreensão pelos sentidos.
Pensamos que são aspectos que se complementam.

4.5. Fases da aprendizagem entre o implícito e o explícito

Julgamos que a aprendizagem, através da instrução formal, pode não ter
a ver directamente com a observação de um determinado fenómeno. O que
pode acontecer é que o sujeito, depois da observação, faça algumas conexões
que o levarão a compreender coisas que não pode observar directamente. Ou
seja, experimentamos a observação de coisas, durante a qual fazemos cone-
xões que nos levarão a perceber e aprender o que aparentemente não é obser-
vável, isto segundo um processo dedutivo ou indutivo.

Com base na referência de Hogarth (2002), consideramos na nossa análise
a aprendizagem feita com base na observação, que é intuitiva, e na instrução,
que é analítica. O desenho baseia-se fundamentalmente na observação, seja do objecto de desenho, seja do próprio (acto de) desenho. Isto não implica, necessariamente, o recurso a argumentos lógicos e intelectuais. O desenho é, manifestamente, uma acção de experiência, mas que não dispensa uma atenção explícita, nem a instrução. Mas o desenho obedece também a um processo implícito que é o da observação. Este processo, de forma geral, é um nosso comportamento permanente que nos permite apreender intuitivamente o funcionamento do mundo através da experiência. Por outro lado, apreendemos através da instrução, que implica uma atenção explícita, que se baseia em argumentos lógicos ou intelectuais e, eventualmente, também na experiência.

Da aprendizagem do desenho até à capacidade de o ensinar faz-se um percurso da aprendizagem implícita à aprendizagem explícita; antes de chegar à aprendizagem explícita do desenho, passa-se pela aprendizagem implícita através da observação. Ou seja, todos nós observamos o que nos rodeia, com maior ou menor interesse, com maior ou menor atenção, com maior ou menor análise – aqui temos uma aprendizagem segundo um processo implícito: o produto desta aprendizagem não é visível senão quando tivermos necessidade de o aplicar. Por outro lado, com o desenho, a observação a que nos referimos anteriormente passa a ser mais analítica, portanto, mais manifesta. Porém, também aqui existem aprendizagens segundo um processo implícito paralelas às aprendizagens segundo os processos explícitos. Por fim, o ensino do desenho obriga-nos a formalizar as ideias acerca do desenho, pois o seu desenvolvimento passa a ser mais analítico, portanto, mais manifesto.

Propõe-se, então, que se faça o percurso desde a observação sem intencionalidade, passando pela observação com intencionalidade, depois pela aprendizagem do desenho, e, por fim, pelo ensino do desenho, evoluindo de processos mais implícitos para processos mais explícitos – se bem que os primeiros nunca deixem de existir. Cabe-nos perceber que o ensino do desenho obriga-nos a formalizar as ideias acerca do desenho, pois a sua verbalização terá de ser coerente e susceptível de uma interpretação objetiva (pelo aprendente), uma vez que o processo de ensino é de caráter funcional; mas, note-se, no que se refere ao aprendente, existem aprendizagens segundo processos implícitos.

Da aprendizagem do desenho até à capacidade de o ensinar faz-se um percurso da aprendizagem implícita à aprendizagem explícita; antes de chegar à aprendizagem explícita do desenho, passa-se pela aprendizagem implícita através da observação. Ou seja, todos nós observamos o que nos rodeia, com maior ou menor interesse, com maior ou menor atenção, com maior ou menor análise – aqui temos uma aprendizagem segundo um processo implícito: o produto desta aprendizagem não é visível senão quando tivermos necessidade de o aplicar. Por outro lado, com o desenho, a observação a que nos referimos anteriormente passa a ser mais analítica, portanto, mais manifesta. Porém, também aqui existem aprendizagens segundo um processo implícito paralelas às aprendizagens segundo os processos explícitos. Por fim, o ensino do desenho obriga-nos a formalizar as ideias acerca do desenho, pois o seu desenvolvimento passa a ser mais analítico, portanto, mais manifesto.

Propõe-se, então, que se faça o percurso desde a observação sem intencionalidade, passando pela observação com intencionalidade, depois pela aprendizagem do desenho, e, por fim, pelo ensino do desenho, evoluindo de processos mais implícitos para processos mais explícitos – se bem que os primeiros nunca deixem de existir. Cabe-nos perceber que o ensino do desenho obriga-nos a formalizar as ideias acerca do desenho, pois a sua verbalização terá de ser coerente e susceptível de uma interpretação objetiva (pelo aprendente), uma vez que o processo de ensino é de caráter funcional; mas, note-se, no que se refere ao aprendente, existem aprendizagens segundo processos implícitos.

A experiência permite ao indivíduo aprender a lidar com problemas para os quais terá de tomar decisões/opções. Essa sua disposição para agir, com uma certa capacidade de optar, fica memorizada, de tal forma que, em circunstâncias afins, o indivíduo, sem esforço e sem consciência, terá facilidade em gerir os conflitos tomando as decisões que venham a ter consequências mais positivas para ele.

A aprendizagem no desenho só é possível, como é natural, a partir da experiência. Mas o que aqui se quer sublinhar, remetendo-nos a Hogarth (2002), é que a aprendizagem não se dá ao nível de acumulação de informação, mas na facilidade de fazer as opções certas, ultrapassando cada vez melhor os conflitos próprios da acção necessária à resolução de novos problemas. Portanto, mais do que adquirir competências – o que também é importante –, temos necessidade de gerir os conflitos no momento de tomar decisões para resolver problemas. Não nos esqueçamos que o desenho é um processo de resolução de problemas novos, atendendo a que o desenho não é um procedimento direcional (mesmo que a sua aprendizagem seja obtida através da instrução).

Ressalve-se a ideia de que esta descrição, no contexto do entendimento do conceito de desenhador-autor, é entendida somente no âmbito da aprendizagem, primeiro sob a orientação do ensino instrutivo, depois sob a orientação da estrita experiência do autor – em que educa a sua intuição, desenvolve a sua consciência e desenvolve as suas destrezas através da prática. O que se traduz, na acepção de Hogarth, no desenvolvimento de «hábitos mentais tais que as respostas conseguidas com aparente pouco esforço e normalmente sem uma consciência deliberada incorporem os princípios do raciocínio científico» (Hogarth, 2002: 296). Portanto, a formação do autor não consiste em desenvolver um percurso do intuitivo ao científico, mas sim do inverso. No sentido de que isso se efective, no campo da aprendizagem pela experiência, Hogarth enuncia, baseado no método científico, quatro fases: a observação, a especulação, a comprovação e a generalização.

Não se passa precipitadamente da observação, a primeira fase, à conclusão, a fase final. Pelo contrário, a segunda fase do processo supõe especular sobre os diferentes sentidos ou as distintas ideias que puderam explicar o que se viu. Trata-se geralmente de uma tarefa criativa, requer imaginação. A terceira fase implica comprovar as ideias anteriores e exige um modo de pensar distinto da especulação. Por último, a quarta fase supõe relacionar total ou parcialmente as ideias comprovadas com o restante dos nossos conhecimentos e julgar a sua importância. (Hogarth, 2002: 297)
É possível extrapolar estas fases de aprendizagem para o processo do desenho para a criação. Senão, vejamos: aprende-se a observar
com a actividade do desenho, na medida em que a nossa atenção se dirige analiticamente à
realidade que a nossa percepção capta e essa observação é reforçada pela ne-
cessidade de traduzir através da representação o que a visão capta; adquirida
esta competência, está-se em condições de criar, pois temos mecanismos de
comunicação do pensamento que nos permitem jogar com as ideias e relacio-
ná-las com o recurso à forma – a criatividade é na verdade uma especulação
dos diversos sentidos que as formas vão adquirindo quando relacionadas en-
tre si de maneira divergente. No entanto, o processo não se colmata no jogo.
O autor, na procura de um sentido, dirige-se, conforme o seu perfil psicoló-
gico, para uma comprovação da mensagem que quer comunicar(-se), sempre
que chegue à sensação de que compreende o sentido que deu ao desenho
– poderá, ou não, necessitar da comprovação dos receptores, da qual resulte
a verificação de que a mensagem (implícita ou explícita) foi apreendida. Por
fim, a generalização não tem a ver com a atitude de associar o sentido encon-
trado a outras situações análogas, mas sim predispor-se a encontrar sentidos
outras situações, segundo as competências que adquiriu ao nível técnico, e
segundo uma preponderância facilitada para relacionar ideias de forma per-
ceptível/cognoscitiva por si própria e pelos receptores.

Apesar disso, o processo do desenho, quer seja ou não para criação, implica
uma comprovação, pois o autor deverá exigir sempre o melhor da sua actuação.
Esta exigência não tem a ver necessariamente com a capacidade de representa-
çã, tem a ver com a maior ou menor aproximação às suas necessidades e in-
tereses (intrinsicos) – que no fundo são o que move a acção do desenho num
determinado sentido. Para que o sentido da procura seja eficiente, a orienta-
çã do que o autor deve ter será, então, uma certa forma de comprovação: «quan-
do tenhamos o que pensemos que é uma boa hipótese (ou crença ou ideia),
perguntamo-nos o que poderia fazer-nos mudar de opinião: que provas neces-
sitamos ver para nos convencermos de que estamos enganados?» (Hogarth,
2002: 308). Perante esta dúvida deliberada, na opinião deste autor, a resposta
não é intuitiva, mas a reacção, de forma a activar o questionamento, pode
sê-lo. Inclusive, ainda segundo o mesmo autor, o facto de adquirirmos uma
intuição na experiência de um determinado domínio requer um questiona-
mento, porque a experiência passada é relevante, sempre que nos confronto-
temos com outras tarefas onde tencionemos aplicá-la (Hogarth, 2002). No
fundo, isto significa que se deve procurar uma retroalimentação para garantir
a qualidade do pensamento intuitivo que se tende a generalizar.

A aprendizagem acontece de uma forma latente (nomeadamente, segundo um
processo intuitivo) ou de forma manifesta, através da instrução onde prevalece a
análise. É esta que cria condições para que a intuição seja válida. Existem facto-
res que influenciam a aprendizagem, nomeadamente a sensibilidade, a motivação
(interna e externa) e a frequência da ocorrência. Estas circunstâncias, associadas,
permitem que o processo de aprendizagem aconteça, se se criar consciência (por
exemplo, questionando o que se crê saber), se se criar um objectivo para adquirir
destrezas de aprendizagens específicas e se se desenvolver a prática. Tudo isto se
proporciona na experiência, onde se apura a facilidade de fazer as opções certas
(que necessitam de comprovação), gerindo os conflitos próprios de cada situação
de resolução de problemas.

5. A prática do desenho

Ao contrário de outros modos de expressão plástica, em que a manifestação de
um sentimento comunicativo em termos artísticos pode ser mais espontânea e
impulsiva, pensando-se menos em aprender a pintar e mais em estímulos para
o fazer, em relação ao desenho é comum considerar-se que é preciso aprender,
praticar e exercitar. (Rodrigues, 2003: 16)

A actividade de desenhar requer, como num desporto, domínio físico no
sentido de que os movimentos do nosso corpo nos conduzam a um objectivo
técnico predefinido. Um objectivo que se estabelece em função de um proble-
ma, que, como é óbvio, não se limita ao controlo físico, mas também à mate-
rialização de uma imagem mental, a um concretizar imagético que fica regis-
tado e arquivado e cuja mostra é permitida, mesmo com a absoluta ausência

79 «En el nivel primitivo, parece también que el subconsciente es sabio. Tenemos unos meca-
nismos que nos ayudan a descubrir, con poco o ningún coste, conexiones y datos de fre-
cuencias que son relevantes para los entornos en que actualmente funcionamos. Además,
aprendemos muchas cosas que no tienen una relevancia inmediata, y esta información
puede ser de utilidad en el futuro. El inconveniente de esta forma de aprendizaje es que
se basa sólo en lo que se ha observado. Y, como señalábamos en capítulo 3, lo que no se
observa a veces puede ser más importante para aprender lecciones válidas de la experien-
cia.» (Hogarth, 2002: 187)
do seu autor. No entanto, dada a sua estreita relação com a representação mental da imagem, o desenho, além dessas características, remete-nos para uma aprendizagem evolutiva da percepção visual, da capacidade de resolver problemas de composição, da intuição das proporções ou destreza do gesto (Rodrigues, 2003).

O desenho, como actividade representativa, não se relaciona com cálculos de ordem racional, mas sim da ordem da intuição. Esta intuição será cada vez mais apurada, ao ponto de o desenho ser cada vez mais eficiente, de mais livre resolução; uma intuição que se relaciona com o esquecimento do próprio acto, isto é, em que não se pensa no processo mas sim na ideia, tal é o domínio do processo. Enquanto se pensa no processo, está-se na fase da aprendizagem; quando se esquece o processo e nos concentramos na ideia, estamos aptos a ensinar a desenhar e a criar desenhando. Como o processo permanece sempre na nossa mente, nunca estaremos plenamente aptos para o ensino e estaremos sempre em fase de aprendizagem. A atenção ao processo ensina-se, mas a faculdade de evoluir no desenho só se encontra na susceptibilidade do indivíduo ao aprofundamento da intuição, depois de uma consciência muito apurada do conhecimento do processo – que em si é tanto mais rico quanto mais dificil/complexo.

Esta relação conflituosa entre a «produção de sentido» e a «criação de valor» é a tensão a partir da qual se cria o desenho, um facto às vezes doloroso, mas totalmente insustituível; os métodos de ensino que tratam de nivelar esta incerteza estão destinados ao fracasso, porque apagam irremediavelmente esse fulgor luminoso que se produz no desconcerto por entender o desconhecido, o outro, aquilo que fica de fora do sistema e a partir do qual eu posso entender a minha diferença. A facilidade da aprendizagem está na ordem inversa à sua riqueza, evidentemente, sempre que a dificuldade tenha a sua origem na complexidade do próprio problema e não na confusão da sua exposição. (Molina, 2003c: 147)

No processo de desenho, procura-se um sentido que consubstancia dois de diferentes naturezas: o sentido que o desenho-objecto deverá ter na sua posterior recepção e o sentido ao nível do pensamento, segundo o qual se procura a resolução de um problema de reequilíbrio mental. Supomos que no desenho se procura a coadunação dos dois, não a sobreposição de um sobre o outro. O reforço parcial levará a que, do primeiro, resulte um desenho-objecto sem sentido, numa confusão; e, no segundo caso, uma mecanização da acção que não ultrapassaria o apararmento comportamental desligado das necessidades internas e, portanto, uma certa escravatura através da acção pela acção. É na dialéctica que a aprendizagem permanente se deve reger.

Esta relação entre o mental, o físico e o matérico (entre, respectivamente, o pensamento, os movimentos do corpo e o suporte do desenho) desenvolve-se na aprendizagem, na dialéctica mental/físico (no sentido lato). E nesta aprendizagem, que caracterizamos de permanente, não existe só o sistema deliberado ou só o sistema tácito. Pensamos que, como Hogarth (2002) o afirma em relação à acção do sujeito relativamente a outras áreas, há no desenho uma oscilação entre as duas e uma interacção dialéctica.

Quando Hogarth se refere ao facto de que um processo se engloba no sistema deliberado sempre que implique «a manipulação explícita da cognição» (Hogarth, 2002: 39), permite-nos contextualizar o desenho neste sistema. O que tentamos aqui explicar é que, apesar de o desenho poder ser um meio de criação, de imaginação, de expressão, e de desenvolvimento da cognição ao nível latente, fá-lo (umas vezes mais visivelmente, outras menos) também ao nível explícito. Quer seja ao nível implícito, quer seja ao nível explícito, o desenho explora uma forma de conhecimento e processa-o para que o autor se ajuste a ele quando é novo ou quando o utiliza em situações novas. À medida que a aprendizagem se vai desenvolvendo, esse ajuste terá uma maior correspondência à intencionalidade do autor. Isto é, o encontro de sentido será mais consciente e efectivo.

Assim, a relação entre o que se idealiza e a sua concretização é tanto mais próxima quanto maior a prática do desenho, seja com exercícios de observação, seja como recurso para a criação de objectos, e quanto mais rica for a experiência. A interpretação dessa experiência poderá ser precisamente o que consubstancia a procura de sentido num desenho.

As intenções que honradamente se diz ter pode ser que não reflitam mais do que a interpretação; quer dizer, não fazemos mais do que a tentar interpretar a nossa própria conduta. (Rodrigues, 2003: 74)

80 «[... ] la evolución no abandona las estructuras existentes; las ajusta progresivamente hasta satisfacer las exigencias actuales.» (Hogarth, 2002: 80)
81 «O que distingue sobremaneira um desenho feito por alguém que esteja a aprender é o facto de a intenção e a vontade não controlarem ainda o resultado que se quer obter.» (Rodrigues, 2003: 52)
A aprendizagem do desenho implica uma procura de diferentes procedimentos, com o propósito de encontrar aquele que melhor se adapta às predisposições do autor geradas na sua história pessoal e que se inscreve num campo cultural mais ou menos abrangente. Como o desenho, também a criatividade se adapta a desenvolver. Além disso, pela aprendizagem através das experiências de adaptação/resolução de problemas, o nosso organismo adquire uma maior facilidade em reagir a problemas afins aos do passado e permitirá agir sem esforço sobre as situações novas, direcionando-nos à intuição. Este desenvolvimento não tem a ver com rupturas em relação às idiossincrasias do autor nem em relação ao meio sociocultural de onde imana, tem a ver com a adaptação dos mecanismos apreendidos a novas situações (Hogarth, 2002).

O processo criativo, em simultâneo com a aprendizagem do desenho de representação, será talvez o melhor meio para que se faça o tal percurso em que o indivíduo adquire verdadeiramente uma forma de ver através do desenho, o que requer que o indivíduo adquira uma verdadeira forma de pensar pelo desenho: aquela em que o pensamento não se nivelou pelos estereótipos que a maioria não vê, mas que, se não a conhecermos, faz com que o desenho deixe de ter validade). Se, como nos diz Hogarth (2002), a aprendizagem no sentido racional não é regra mas sim excepção, diríamos que a criação será a melhor forma de aprender, pois nesta actividade, o racional – apesar de gerir o irracional – deixa que os mecanismos do subconsciente processem de forma livre e significativa, sem que saibamos racionalmente o que aprendemos, e desta forma teremos aprendido algo mais importante, ao nível tácito, que é a libertação dos bloqueios raciociniais, na nossa opinião, podem impedir a real aprendizagem construtiva.

O desenho não deverá ser como o processo de verificação de uma fórmula matemática. Isso seria seguir trâmites absolutamente predeterminados e imediatos. O desenho, seja ele mais ou menos criativo, necessita de uma permanente associação de coisas: formas, significados, efeitos psicológicos, efeitos estéticos, grafismos. Tudo isto, associado à destreza técnica, contribui para a percepção no desenho, sempre que este obedezca a uma experiência continuada, pois, diz-nos Hogarth, «a percepção adquire-se unicamente mediante a exposição a alguns domínios e à actividade realizada neles» (Hogarth, 2002: 209). Referimo-nos aqui à experiência em que se investe, durante anos, tendo como referência valores consagrados, dado que, acrescenta Hogarth, «quem melhor rende são aqueles que conseguiram regimes exigentes de prática deliberada, e normalmente contaram com a orientação de bons professores e treinadores» (Hogarth, 2002: 209).

O processo de que nos fala Hogarth como sendo a atitude intuitiva dos experimentes é fulcral no que nos diz respeito. De facto, poderíamos inferir que os iniciantes, na resolução de um problema, serão dedutivos, e os experimentes indutivos; os primeiros serão retroactivos e os segundos proactivos. Parece-nos que a procura de sentido é qualitativamente diferente nos dois tipos de desenhadores: enquanto os iniciantes, no processo retroactivo, procuram um sentido de comprovação dos dados do passado (do conhecido), os experimentes, no processo proactivo, procuram um sentido de generalização que lhes permita uma projeção sobre o futuro, de forma intuitiva.

Esta capacidade que os experimentes têm de agir rapidamente e de encontrar a uma validade facilmente alcançável prende-se com o domínio das áreas em que actuam. Só saberão relacioná-las com outras situações onde encontram similitudes, se conhecerem aprofundadamente e com rigor o funcionamento de um determinado conjunto de factores. Essas similitudes seriam falsas caso se conhecessem os objectos interactuantes apenas na sua superficialidade.
Quando a experiência, segundo um sistema deliberado, nos proporciona uma avaliação positiva sobre a nossa actuação, fá-lo de forma lógica. A lógica pressupõe uma verificação num sentido universal, ou pelo menos consensual, por um conjunto de pessoas a quem é imputada competência para validar o efeito da acção de outros. Se, em função dessa experiência, se actuar posteriormente de forma automática, tendo como base o relacionamento do presente incerto com o passado certo, o sistema tácito resulta válido.

Poder-se-ia dizer que a prática do desenho tende a proporcionar ao desenhador-autor uma pericia ao nível da sua capacidade de representar (o externo ou o interno) ao nível da «praxia». De facto, o desenho é mental, mas existe numa dialéctica com a acção psicomotora. Quanto mais frequente esta acção, mais directa e eficiente será a relação com a mente. Isto no sentido de que a agilidade motriz permite esquecer o acto motor do desenho, passando ao plano do subconsciente, e facilitando a acção mental imbuída de todas as particularidades afectivas e sentimentais do autor, ultrapassando a emotividade, direccionando-se para a potência intelectual do ser.

O desenho é algo que não nasce espontaneamente segundo as leis da Natureza. Ele depende de uma aprendizagem técnica e cultural a que o indíviduo adere com maior ou menor convicção, recorrendo a ensinamentos herdados, reflectindo sobre o acto/tema do desenho, tencionando gerar algo que reflicta o seu ser e o projecte no futuro. Temos de entender que a criação tem de base o passado e o presente, mas o objectivo de novidade, de inédito e do futuro depende de uma aprendizagem técnica e cultural a que o indíviduo adere com maior ou menor convicção, recorrendo a ensinamentos herdados, reflectindo sobre o acto/tema do desenho, tencionando gerar algo que reflicta o seu ser e o projecte no futuro. Temos de entender que a criação tem de base o passado e o presente, mas o objectivo de novidade, de inédito e de transformação, tem como propósito a passagem ao futuro.

A aproximação a patamares que se identifiquem com níveis de progresso superiores não dispensa a criatividade, e esta, por sua vez, num determinado domínio, não abraca nem da experiência nem da respectiva aprendizagem; só a partir daqui é possível que o processo intuitivo se processe no que Ana Leonor Rodrigues (2003) chama o «discorrer mental».

É manifesta uma mudança perante o desenho que vai do registo do observado ao registo do que se desejaria observar (Rodrigues, 2003), ou a mudança do registo do que se utiliza ao que se desejaria utilizar. Essa aproximação do que se observa ao que se deseja observar é proporcionada, precisamente, pela aprendizagem.

No desenho, as ideias flúem segundo processos de ordenação e organização que se aprendem mais num exercitar voluntário e permanente do que pelo ensino através de objectivos generalizados e provenientes do exterior do aprendiz do desenho. Os pressupostos do ensino são as leis e regras gerais da cultura exterior, que colidem com a geração de regras e leis da mesma natureza pela própria aprendizagem interior. Estas premissas não só são afetadas à criatividade, mas também ao processo cujo acontecer é um acto de espontaneidade e improviso (próprio da autonomia de um autor) – o próprio desenho.

O traço, a mancha e o ponto não são grafismos com um significado abstrato. Estes elementos da linguagem gráfica são a concentração de um conjunto de significados próprios do contexto em que são utilizados. Uma linha é mais do que um ponto em movimento, ela é a separação/delimitação de espaços, ela pode definir larguras, espessuras, etc. Estas noções não são só visuais, mas remetem-nos para um conjunto de relações e definições que correspondem à nossa ideia da realidade que vemos. Fazer corresponder de forma coerente essas noções à ideia que temos da realidade, e aplicá-las como meio de representar o nosso pensamento criativo são o desafio do desenho. Assim como a linguagem verbal exige de nós um aperfeiçoamento das nossas competências cognitivas, também a linguagem visual exige de nós um aperfeiçoamento de nossas competências perceptivas. A exploração da expressão com o recurso às linguagens exige do autor uma aprendizagem, que permite desenvolver o pensamento, ou, podemos conjecturar, a nossa consciência.

Os processos não são estanques, eles têm de se ajustar a cada momento – um momento que se caracteriza, acima de tudo, pelo estado de espírito e maturidade do desenhador-autor. O sucesso dos sujeitos como desenhadores não se presta a receitas. Eles receitas poderão, pelo contrário, contribuir para fracassos, precisamente pelo facto de que cada momento é um momento diferente de qualquer outro. A vida é devir, o desenho-processo dilui-se nesse momento. A experiência, segundo um sistema deliberado, nos proporciona uma avaliação positiva sobre a nossa actuação, fá-lo de forma lógica. A lógica pressupõe uma verificação num sentido universal, ou pelo menos consensual, por um conjunto de pessoas a quem é imputada competência para validar o efeito da acção de outros. Se, em função dessa experiência, se actuar posteriormente de forma automática, tendo como base o relacionamento do presente incerto com o passado certo, o sistema tácito resulta válido.

84 - A existência das “praxias” vem a propósito para nos lembrar que numerosos gestos aprendidos da vida quotidiana ou profissional são executados de forma tão automática que nós não temos consciência da sua complexidade. Ora, o simples facto de dar um laço nos sapatos (e que dizer de actividades como tocar um instrumento musical!) supõe uma programação e uma coordenação muito subtil, que designamos com o termo de “praxia”. As áreas psicomotoriztes estão assim implicadas na função dita “práxica”, responsável pela programação e realização dos gestos complexos.» (Mendonça, 1998: 22)
res, depois de um percurso de racionalização, de persistente estruturação, correndo continuamente riscos e combatendo os medos latentes ou manifestos, passam a conhecer determinados campos da consciência cuja latência não nos permitiria avançar para a intuição do desenho.

A prática do desenho envolve, além da destreza física, o desenvolvimento da percepção visual, a capacidade de resolução de problemas de composição e a facilidade em registar as proporções de forma intuitiva. Tudo isto acontece numa experiência em que se conjugam as partes mental e física do autor e a parte matérica que é exterior ao autor. A experiência desta ordem pode manifestar-se implicitamente ou explicitamente e sempre num processo de adaptação e/ou resolução de problemas. Essa experiência passa por uma interpretação e por uma aprendizagem do que se observa no sentido de atingir um registo que se deseja observar – o que é afectado pela realidade interna (do autor) e pela realidade externa (da cultura que caracteriza o meio em que o autor se insere). Na realidade, este confronto gera um certo conflito que obriga o autor a um percurso de aperfeiçoamento que começa no iniciante, com uma abordagem dedutiva e retroactiva da realidade, e dirige-se a uma abordagem indutiva e proactiva no autor experiente.

A vitalidade do ser humano acontece num processo contínuo de trocas de informação que permitem ao sujeito adquirir consciência do mundo, mas também num processo em que as novas informações interagem com o conhecimento que a sua memória reteve, assim como formular considerações acerca do mundo. Tudo isto permite ao sujeito adaptar-se ao mundo (Mendonça, 1998).

O nosso organismo está constantemente a processar informação de várias naturezas, de forma automática e através dos sistemas e subsistemas no interior do nosso corpo, sem que tenhamos consciência desse processamento. Mas existe informação que não se processa dessa forma automática que é aquela que se processa ao nível consciente (Hogarth, 2002). Sobre esta exercemos uma intencionalidade segundo um sistema deliberado o que nos
dirige para a asserção de que a consciência implica, necessariamente, um sistema deliberado como resultado de um processo de conhecimento.

O organismo funciona segundo os sistemas referidos por Hogarth (2002): sistema deliberativo e sistema tácito. Um e outro condicionam a relação do organismo com o exterior, e é nessa dualidade que a consciência se processa. Um e outro funcionam em termos de informação – permutando informação de várias naturezas, como já foi referido. Ao nível orgânico, a informação gera-se entre as células, ao nível visceral, etc. Se, por um lado, ao nível do organismo, a transmissão de informação é automática, especificamente ao nível mental, uma parte dessa transmissão depende da intencionalidade do sujeito. Isto, na medida em que a parte da mente que diz respeito à consciência não funciona aleatoriamente, mas segundo uma vontade que vai para além da acção instintiva do corpo animal.

O Ser Humano tem uma noção retrospectiva (do passado), uma noção reflexiva (no presente ou do passado) e uma noção prospectiva do futuro. O facto de termos uma cultura que proporcione valores, uma moral, uma ética e uma noção de liberdade na coexistência dos sujeitos dentro de uma sociedade, tudo isso proporciona na nossa individualidade um funcionamento que ultrapassa o carácter biológico; existe, também, um funcionamento de carácter social, em que a troca de informação é quase estrutural. Estes mecanismos de inter-relação (ao nível social) com base numa intra-relação (ao nível individual consciente/inconsciente)85 permitem criar circunstâncias de evolução e progresso que afetam a nossa relação de seres naturais e biológicos com o meio natural e o meio artificial que nós próprios criamos – onde se inclui a própria cultura.

Toda a nossa vida é um processamento de informação ao nível interpessoal e ao nível «intrapessoal». Num e noutro circuito, esse processamento pode ser emitido ou recebido ao nível da consciência ou da inconsciência. De facto, como nos diz Hogarth (2002), os próprios genes «proporcionam informação» que permite ao nosso sistema a regulação do crescimento físico. Podíamos dizer que o fluxo de informação tem o sentido de reequilíbrio constante.

O desenho não é separável do fluxo de informação ao nível interno e externo (intrapessoal e interpessoal). Essa ordem de devir constituirá uma necessidade de reequilíbrio entre a informação que é emitida e que é conhecida e a informação que é desconhecida, a qual pode ser susceptível de se tornar consciente. Adquirir consciência do que até determinado momento não se tinha consciência, poderá consubstanciar esse encontro de sentido que cremos que o desenho propicia.

2. A dialéctica entre o sistema tácito e o sistema deliberado

Desenhando, agimos sobre a matéria, sobre o visível, sobre o exterior. Porém, esta acção tem como propósito o ajustamento do nosso interior e a procura de um sentido, à medida que se vai descobrindo algo de novo. Numa dialéctica entre o exterior, o consciente, o pré-consciente,6 e o inconsciente, procuramos dar sentido àquilo que afecta o nosso comportamento e que não está sob o nosso controlo, mas que pela materialização e pela consciencialização passa a ser susceptível de o ser. Numa primeira abordagem, remetendo-nos a Hogarth (2002), vamos considerar que qualquer estímulo, seja de natureza interna (por exemplo, um pensamento que provoca outro pensamento), seja de natureza externa (por exemplo, algo que se vê, ouve ou sente), não se dirige directamente à consciência. Existe o pré-consciente que determina automaticamente se esse estímulo é ou não conduzido para a consciência, ou, por outras palavras, se se torna consciente. Isto é um processo de decisão intuitivo, independentemente de reflectir uma tendência inata ou uma tendência apreendida (Hogarth, 2002).

Mais precisamente, existe uma dialéctica entre (e utilizando as expressões de Hogarth) o sistema tácito e o sistema deliberado. Não existe só uma acção do

---

6 «O pré-consciente é constituído por conteúdos psíquicos (desejos, lembranças, representações) que, embora não estando no campo actual da consciência, podem a ele ter acesso a qualquer momento, ao contrário dos conteúdos inconscientes.» (cf. «Pré-consciente», Pestana & Páscoa, 2002: 160)

85 Convém esclarecer que não queremos aqui estabelecer uma dicotomia consciente/inconsciente. O que de facto é importante aqui sublinhar é que a consciência é um fenómeno que não se pode circunscrever nem concretizar de forma empírica.
O sistema tácito interage dialecticamente com o sistema deliberado; é nesta inter-relação que acontece o desenho. Sempre que com este procedamos à materialização e à consciencialização de um determinado aspecto, passaremos a poder actuar sobre o que antes não estava sob o nosso controlo. Mas essa relação não é linear, já que a informação retida latente pode influenciar a acção, e só termos consciência dela a posteriori, ou pode influenciar a acção tendo nós consciência dela a priori.

3. O desenho como descoberta

Com base na relação da informação com o fenómeno da consciência, na dialética do que é exterior (e ainda não consciente) com o que é interior (que é consciente ou se situa a um nível pré-consciente), tentaremos entender de que forma se processa o fenómeno da consciência no desenhador-autor, pois, como nos diz Ana Leonor Rodrigues, «a ideia de desenhar como sendo um vestígio desencadeia imediatamente uma outra constatação da consciência de si através da identificação do Outro» (Rodrigues, 2003: 68).

O desenho-processo permite que o seu autor comunique através da imagem que produz. Mas esta imagem não se dissocia da consciência do autor, uma vez que o corpo, protagonizado pela mão, só produz a imagem como efeito de um processo mental, daí resultando que o autor tem a prova de que existe, pois trata-se de um produto da sua mente. Essa prova é o desenho-objecto baseado num referente, a que se reporta – uma memória ou simplesmente algo com origem na imaginação – quando, na sequência da produção do desenho-objecto, a consciência do autor sofra uma modificação, ou melhor, que se torne mais alargada.

Ao observarmos o processo de desenho, percebemos directamente os registos que traduzem o efeito da nossa mente sobre o nosso corpo. Não se pode, contudo, confundir esta tradução somente com o processo da consciência, pois a mente é um sistema onde se incluem também conteúdos inconscientes. Os próprios registos podem ter sido o efeito de conteúdos dos quais não somos conscientes. A consciência pode atingir os níveis mais elevados da mente, como poderemos verificar mais à frente.

O desenho, sendo um processo que acontece no nível mental e que se concretiza através da motorização do nosso corpo, talvez não se possa enquadrar numa lógica dedutiva, pois, diz-nos Molina, o desenho permite um percurso de descoberta em que «o representar o inefável ou penetrar no caminho ins sondável do eu mais íntimo obriga a caminhar no território das revelações; submeter-se as imagens que não podem ser deduzidas mas sim descobertas» (Molina, 2003c: 50). Sugere-se, então, que o desenho permite descobrir o que de inconsciente ou latente se vai produzindo na nossa mente, mas também o que os nossos sentidos captam do mundo (o que é uma descoberta, quando submetida ao processo de consciência). Trata-se mais de um processo indutivo, em que se parte do particular para o geral, e em que se fazem infer...
ências conjecturais da realidade que se vê, mas num sentido em que a desco-
berta não é definitiva nem determinada.

Para que o sujeito tenha consciência do não-eu, para que o descubra, ter-se-
-ia de criar uma distância entre estas duas partes, isto é, permitir que o sujeito
se separasse do mundo (Molina, 2003b). E a mediação entre o sujeito e o mun-
do, mais do que ser feita através da linguagem, sê-lo-ia com recurso às analo-
gias, em que «a metáfora, o símbolo, o signo, o sistema tropológico designam
o transporte de sentido, a mobilidade que comunica ambos os aspectos: re-
presenta como ideia abstracta o funcionamento da ideia, do pensamento, do
desejo, da criação.» (Copón, 2003: 432)

Ter consciência/descobrir o não-eu implicará, então, que nos distanciemos
dele, pois se tal não acontece, se estivermos diluídos nele, a subjectividade
sobrepôr-se-á à objectividade.88 Para que o cérebro veja de uma forma menos
subjectiva, o desenho poderá ser trabalhado no sentido de «mobilizar a mente
e “ensinar” o cérebro a ver e utilizar essa capacidade de modos específicos e
úteis a uma área vasta de acções». (Rodrigues, 2003: 9-10)

4. A transformação da consciência através do desenho-processo
(considerações gerais)

A transformação da consciência é o produto de modificações norteadas
pela mente, em que existe, reiteramos, um permanente diálogo do interno
com o externo, do ainda não incorporado com o já incorporado, do incons-
ciente e do consciente, onde se pode incluir o desenho para a criação como
um dos grandes agentes transformadores da consciência.

Parar de se ser crítico na actividade do desenho criativo resultaria num
produto folclórico e sem inovação. Não é conceitível, portanto, que um
desenhador-autor se prive de um permanente juízo crítico. Para que isso
aconteça, supomos haver a necessidade de que o desenhador-autor siga uma
intensa procura do conhecimento (de si) – a resignação com o que conhece
(de si) seria um factor de estagnação. Sugerimos que o desenho só existe
se, a cada momento, se combater essa estagnação, questionando sempre o
adquirido, e se o desenho tiver como fim a transformação da consciência do
autor.

O desenho de representação induz um leigo a, na sua recepção, interpr-
tá-lo tendo uma referência que normalmente tem a ver com o conhecido.
Em contrapartida, o trabalho que o desenhador-autor faz no sentido de uma
interrogação exige uma pesquisa interior, com maior profundidade, do que
é em si desconhecido. No âmbito da criação pelo desenho, as vias de con-
dução a esse fim remetem-nos para a produção artística e para a percepção e
pensamento (Molina, 2003b). Nessa relação dinâmica entre o conhecido e o
que se quer conhecer no nível interno e externo encontramos esses processos
(a produção artística, a percepção e o pensamento) que interactuam entre si,
influenciando-se recíprocamente. Como nos diz Miguel Copón, «a percepção
não é objectiva nem ingénua, opera mediante interesses, afinidades, resso-
nâncias entre o percebido e o [perceptor]» (Copón, 2003: 430) e, acrescenta
mais à frente, «neste sistema de separação, que funda o conhecimento como
desejo, estabelece-se, por sua vez, uma correlação entre as aparências que da-
mos ao real, com o autoconhecimento das nossas possibilidades internas»
(Copón, 2003: 430). Estas ideias permitem-nos confluir no sentido de que o
saber ser89 (que se adquire com a experiência de vida, mas que pensamos ter
como agente importante a criação) será o resultado da dialética entre o pen-
samento, a percepção e a arte (ou simplesmente a criação), que são realidades
com que o desenho trabalha quando utilizado para criar.

88 Veja-se a abordagem feita, nesta dissertação, acerca do objectivo e subjectivo no capítulo 2,
sobre «A relação eu-não-eu e a relação eu-eu».

89 O saber ser é aqui entendido como a qualidade de ter uma consciência mais alargada de si
próprio integradamente no meio, do qual terá também uma consciência tendencialmente
maior.
da criação, pois esta actividade mobiliza outras competências e outros níveis da consciência, que a mera tradução do real talvez não utilize. O desenho é saber, pois exige uma aprendizagem onde se requer saber comparar proporções, e definir volumes (noções que, apesar de não serem necessariamente explicadas segundo teorias científicas, são explicáveis de forma lógica); o desenho é saber fazer, pois é preciso saber traduzir esses dados graficamente; e é, por fim, saber ser, pois implica que o desenhador seja autor, e para ser autor tem de transmitir a sua idiossincrasia. Supondo que a consciência é o resultado da conjugação dos diferentes saberes, o desenho poderá bem ser uma actividade que, activando também esses mesmos saberes em conjunto, poderá contribuir para o fenómeno da consciência, no sentido de a transformar.

O desenho permite estabelecer uma relação entre o interno e o externo, entre o incorporado e o não incorporado, e entre o inconsciente e o consciente. É nesse diálogo entre as realidades inversas que se proporciona a transformação da consciência e talvez seja este diálogo que move o desenho para a criação. Mas estas relações não são iguais na recepção e na produção do desenho. Se, por um lado, o receptor procura a afirmação, tentando identificar-se com o desenho (é uma procura do reforço do conhecido e do sentido), por outro lado, o produtor procura a interrogação, tentando descobrir o desconhecido. O produtor, tendo como princípio esta vontade, engloba no seu acto criativo direcções que se coadunam: o saber, o saber fazer e o saber ser.

5. O fenómeno da consciência através do desenho

5.1. O desenho proporcionador de consciência (de si)

Vamos abordar o desenho como meio eventual de reforço da consciencialização, no contexto do livro O Sentimento de Si de António Damásio. Essa via de análise prende-se com a circunstância de que o autor ter abordado a consciência na perspectiva de que ela corresponde ao sentido de si. Uma vez que tentamos com este estudo compreender de que forma o desenho poderá proporcionar um encontro de sentido, achamos pertinente abordar a consciência tendo como suporte a tese de António Damásio (2004). Isto porque, provavelmente, o autor de desenhos procura esse sentimento de si próprio, que pode ser o sentido que dá à sua acção criadora através do desenho.

Uma possível definição de consciência consistiria no «conhecimento que o Homem possui dos seus pensamentos, dos seus sentimentos e dos seus actos». Tal definição carece de um aprofundamento, no sentido de percebermos como poderá o desenho contribuir para que o Homem adquira maior conhecimento dos seus pensamentos, dos seus sentimentos e dos seus actos, de forma a que atinja um certo sentimento de si.

A consciência é, na óptica de António Damásio (2004), um dispositivo que facilita a manipulação das imagens de acordo com os interesses do organismo. Num sentido de regulação vital do organismo, a consciência processa as imagens que representam as coisas e os acontecimentos que existem dentro e fora do organismo e, mais do que isso, gera o conhecimento de que as imagens existem internamente no indivíduo que as produz. As imagens são, de facto, basilares na acção do sujeito; e são-no, inclusive, na acção criativa, pois Damásio diz-nos que «a capacidade de transformar e combinar imagens de acções e cenários é a fonte de toda a criatividade» (Damásio, 2004: 44).

Se há uma interacção entre o organismo – aquele dentro do qual acontece a consciência – e o objecto – no sentido lato: tudo o que se dê a conhecer no processo da consciência –, geram-se os conteúdos do conhecimento; trata-se do processo a que Damásio chama «consciência». A consciência requer, portanto, uma relação organismo/objecto. O autor parte da premissa de que consciência é «a construção do conhecimento sobre dois factos: que o organismo está envolvido numa relação com um objecto e que o objecto...»

90 A nossa análise não incidirá sobre o carácter neurobiológico do processo de consciência. Seguiremos o raciocínio de António Damásio sem explicar os processos neurobiológicos do ponto de vista técnico. Neste ponto 5, a tese sobre o funcionamento da consciência revela o que António Damásio descreve no seu livro O Sentimento de Si, portanto não existem ideias da nossa responsabilidade para além da sua extrapolação para o campo do desenho.
presente nessa relação provoca uma modificação no organismo» (Damásio, 2004: 40). O que de facto vai ao encontro do que Copón identifica como sendo uma das consequências da prática do desenho, quando nos diz que «a mudança que uma acção concretizada como a do desenho quer propor ou provocar, pôr diante, em suma, é a de uma modificação do nosso estado, sensorial, perceptivo, emocional e cognitivo.» (Copón, 2005: 544)

É neste contexto teórico que devemos entender a nossa abordagem da «consciência» e do «sentido de si», na medida em que o desenho actua sobre o nosso organismo de tal forma que a nossa consciência se modifica, e que o «sentido de si» se altera/reforça.

Para concretizar ainda mais a nossa ideia acerca dos efeitos da prática do desenho sobre a consciência do autor, podemos evocar uma afirmação de Molina: «O conhecimento visual é assim, um dia vês algo e no instante seguinte sabes que estás completamente diferente; essa percepção tomou posse de ti e, sem que saibas no que mudaste, enfrentar-te-á imediatamente perante as coisas como antes: um prolongamento das mesmas no traço untuoso daquela representação.» (Molina, 2005b: 88)

5.2. O fenómeno da consciência

António Damásio (2004) refere que no nosso organismo o cérebro produz padrões neurais nos seus circuitos de células nervosas que, por sua vez, são transformados em padrões mentais explícitos. A estes padrões mentais, Damásio chama imagens – as imagens dos objectos. Os padrões mentais – as imagens – são o resultado de um sistema sensorial qualquer e podem, também, representar: os aspectos das características físicas do objecto; o gosto ou aversão que se pode nutrir por um objecto; os planos que se podem formular para esse objecto e a teia de relações desse objecto com outros objectos (Damásio, 2004). Estes objectos são os causadores do «sentido de si»,93 sempre que sejam sujeitos ao acto de conhecer. Mas esse processo de conhecimento só se efectiva quando o ser (o organismo, no sentido lato) sofre as modificações que são criadas através de relações e reacções. É neste plano de gestão das relações e reacções que encontramos o ser como proprietário das imagens (de que é espectador, entendedor, conhecedor, pensador e possível actor) (Damásio, 2004).

O processo de consciência passa, segundo Damásio, por vários níveis do si – o proto-si, o si nuclear e o si autobiográfico – e não dispensa o processo de conhecimento. O autor diz-nos que quando sentimos o que acontece no momento em que ouvimos, vemos ou tocamos, a consciência começa o seu processo. Numa primeira etapa, os dispositivos de representação do organismo geram um tipo específico de conhecimento, sem palavras, de que o organismo foi modificado por um objecto. A forma mais simples do que acontece nesta etapa é o sentimento,94 que é aquele que temos individualmente, que nos permite dizer que as imagens são nossas e que nos permite afirmar que ouvimos, vemos ou tocamos, ou seja, que nos proporciona a capacidade de ter as nossas próprias sensações, aquando da relação com um objecto. Porém, como já foi mencionado, a consciência evolui no sentido da aquisição de um conhecimento que corresponda ao facto de que o organismo foi modificado por um objecto. Assim, após o sentimento de que tivemos um determinada sensação, após sentirmos que o organismo foi modificado, criam-se condições para a produção de inferências e interpretações que tomam a forma de sentimento de conhecer. O que se compreende atendendo a que, na perspectiva de António Damásio, ter um sentimento não significa que se conheça esse sentimento e que «a reflexão sobre o sentir se situa num plano funcional mais elevado» (Damásio, 2004: 324).

Este fenómeno de consciência poderá proporcionar-se na actividade do desenho, ao nível desse encontro do sentido de si, como resultado do fenómeno de interacção de um conjunto de elementos, pois, como nos diz Ana Leonor Rodrigues, «em todo o processo do desenho, a troca entre a identidade e intenções do autor, e as características próprias dos elementos e materiais utilizados, bem como dos códigos escolhidos para o fazer, constrói um sistema fenomenológico complexo e indivisível cujo sentido existe indissociável dessa integridade» (Rodrigues, 2000: 14).

93 «O nosso sentido de si é um estado do organismo, o resultado de certos componentes funcionarem de uma maneira e interagirem de um certo modo, dentro de certos parâmetros. É também uma construção, um esquema vulnerável de operações integradas cuja consequência é criar a representação mental e um ser vivo individual.» (Damásio, 2004: 174)

94 O sentimento, entendido na perspectiva biológica, tem como substrato um conjunto de padrões neurais que resultam de modificações relacionadas com o estado corporal e modificações relacionadas com o estado cognitivo.» (Damásio, 2004: 321)
5.3. A consciência nuclear e a consciência alargada

António Damásio considera dois tipos de consciência – a consciência nuclear95 e a consciência alargada96 – que são de uma interdependência completa. Na primeira, não é possível senão vislumbrar o que ocorreu no instante exactamente anterior – concentra-se no momento presente, não nos remetes nem para o passado nem para o futuro. Em contrapartida, na segunda, a experiência é holística e o passado e o futuro antecipado fundem-se no presente. A consciência nuclear é o princípio do conhecimento, mas só a consciência alargada propicia o processo criativo.

É num grau de consciência mais elevado que encontramos a consciência alargada (que tem como alicerce a consciência nuclear). A consciência alargada é a faculdade que nos dá a saber uma larga gama de entidades e acontecimentos, isto é, a faculdade de criar um sentido de perspectiva individual, bem como um sentido de pertença e capacidade de acção individuais relativamente a uma extensão de conhecimento muito maior do que aquela que é examinada na consciência nuclear.» (Damásio, 2004: 230)

António Damásio alerta-nos para o facto de que não se pode confundir consciência alargada e inteligência. Esta última é, na opinião do autor, um conjunto de mecanismos que permitem manipular o conhecimento de forma a que novas respostas possam ser planeadas e executadas (Damásio, 2004: 231). Em contrapartida, a consciência alargada é um processo em que o organismo tem consciência da maior variedade de conhecimentos possível e funciona como pré-requisito da inteligência (Damásio, 2004). A consciência alargada também não é o mesmo que memória de trabalho, sendo que esta última é importante para a consciência alargada. A memória conserva as imagens (dadas a uma consciência permitiu que o organismo fosse ciente) na mente e que serão manipuladas segundo a inteligência do sujeito. E este processo acontece no contexto da holística da consciência alargada, pois a manipulação inteligente do conhecimento testemunha a presença de consciência alargada cuja avaliação pode ser realizada através da medida do reconhecer, do recordar, da memória de trabalho, da emoção e do sentimento do reconhecer, bem como do raciocínio e da decisão» (Damásio, 2004: 234).

Se é certo que o conhecimento se inicia ao nível da consciência nuclear, também é certo que, segundo este autor, é aqui que se começa a gerar o sentimento de si, sob a condição de si nuclear.97 Este si nuclear está em constante transformação sempre que o cérebro interage com objectos. Em oposição a esta entidade efémera, temos o si autobiográfico98 (que surge a partir do si nuclear) e que se refere aos modos de ser particulares de uma pessoa e a factos da sua identidade que não mudam.

Além do si nuclear e do si autobiográfico, Damásio (2004) considera um outro nível de si que os precede a um nível não consciente, o já mencionado proto-si, termo sobre o qual faremos uma análise muito superficial. Essa opção de não aprofundamento do termo deve-se ao facto de o autor nos dizer que os dispositivos de regulação vital, que constituem o proto-si, assim como os respectivos mapas corporais, não geram consciência, apesar de serem fundamentais para os mecanismos que geram a consciência nuclear. O proto-si, segundo o autor, é um conjunto de conteúdos de natureza biológica e pré-consciente que aquando da actuação dos mecanismos de geração da consciência nuclear sobre eles, dá origem à emergência de sentido do si. Como o proto-si não tem mecanismos de conhecimento, não é possível estarmos conscientes dele.

A consciência alargada é, de facto, elementar no nosso estudo, na medida em que é ela que permite ao sujeito reconhecer que sentidos têm as coisas e acontecimentos na sua vida. No fundo, ela permite ao sujeito ter consciência de si e do meio e dos efeitos que resultam da interacção do eu com o não-eu. Não podemos esquecer os níveis superiores das faculdades mentais a que a consciência alargada nos permite aceder, e que são: «faculdade de criar artefactos úteis; faculdade de ter em conta a mente do outro; faculdade de sentir a possibilidade da morte do próprio si e do si do outo; memória autobiográfica, da memória de trabalho, da emoção e do sentimento do reconhecer, bem como do raciocínio e da decisão» (Damásio, 2004: 234).

95 Na perspectiva de António Damásio, «a consciência nuclear consiste na produção de um processo neural e mental que combina, quase concomitantemente, representações de um objecto, representações do organismo e representações da relação entre os dois». (Damásio, 2004: 226)
96 A consciência alargada é um «fenómeno biológico complexo, possui vários níveis de organização, e evolui ao longo de toda a vida do organismo». (Damásio, 2004: 36)
Nós dissociamos o desenho deste conjunto de potencialidades aliadas à consciência alargada e também não podemos sonegar uma sua ligação indelével ao aspecto sensório-motor. Na realidade, o desenho trata-se de uma relação entre o privado e o público, entre o subjectivo e o objectivo, entre o pensamento e o comportamento, entre o que não é possível observar e aquilo que o é, entre a mente e o corpo.

5.4. Das emoções ao conhecimento dos sentimentos das emoções no contexto da consciência

De facto, de acordo com a tese de António Damásio, a vida é conduzida pela procura de emoções agradáveis e pela fuga a emoções desagradáveis. Convém, assim, neste momento, descrever em que consiste, na sua perspectiva, a emoção.

As emoções são conjuntos complicados de respostas químicas e neurais que formam um padrão; todas as emoções desempenham um papel regulador que conduz, de uma forma ou de outra, à criação de circunstâncias vantajosas para o organismo que manifesta o fenómeno; as emoções dizem respeito à vida de um organismo, mais precisamente ao seu corpo; a finalidade das emoções é ajudar o organismo a manter a vida. (Damásio, 2004: 72)

O termo aptidão sensório-motora refere-se àquilo que se adquire quando aprendemos a nadar, a andar de bicicleta, a dançar ou tocar um instrumento musical. A aprendizagem deste gênero de aptidões implica execuções múltiplas ao longo das quais o desempenho da tarefa é progressivamente aperfeiçoado. (Damásio, 2004: 339)

«A mente e a respectiva consciência são, em primeiro lugar e acima de tudo, fenómenos privados, embora manifestem publicamente a sua existência a um observador atento. A mente consciente e as suas propriedades constitutivas são entidades reais e não ilusórias. Devem ser investigadas como experiências pessoais, privadas e subjectivas que são.» (Damásio, 2004: 350)

Este autor refere que a emoção se projecta do interior do sujeito para o seu exterior, portanto, é pública. Diz-nos também que a emoção usa o corpo como meio para acontecer, e afecta a maneira como numerosos circuitos cerebrais operam; e diz-nos, além disso, que as respostas emocionais podem modificar tanto a «paisagem cerebral» como a «paisagem corporal». A sua asserção é no sentido de que através do sentimento (dessa emoção), que é privado e se dirige para o interior, se provoca uma certa influência sobre a mente. Por fim, alega que isso acontece sempre num tempo e espaço – respeitantes, respectivamente, ao momento em que o nosso organismo se encontra e ao espaço que ocupa – que afectam toda a experiência. É concluí que esse impacto será durável se o sujeito conhecer o sentimento da emoção.

Resumindo, a consciência, na tese de Damásio, passa por três estados desde o contacto com o objecto até ao seu impacto sobre a mente: o estado da emoção (de que não há consciência), o estado do sentimento (de que ainda não existe consciência) e o estado de sentimento tornado consciente (em que o organismo, nas derradeiras fases do processo, conhece o sentimento, ou seja, onde já existe consciência). Isto é, faz-se um percurso biológico – onde existem a emoção e o sentimento – até um patamar de conhecimento, onde só através da consciência se influencia efectivamente o sujeito que experimenta a emoção e o sentimento; a experiência da emoção é sucedida do sentimento da emoção e a fase que se segue ao sentimento é ter conhecimento de que se o tem (no entanto, pode-se ter um sentimento sem que se saiba). (Damásio, 2004)

O nosso comportamento desenvolve-se numa espécie de dialéctica entre a emoção e o sentimento que faz um movimento cíclico. Como nos diz António Damásio, o facto gera a emoção, que dá lugar aos sentimentos – a representação da emoção em imagens – que, depois de serem conhecidos, – através

99 «O termo aptidão sensório-motora refere-se àquilo que se adquire quando aprendemos a nadar, a andar de bicicleta, a dançar ou tocar um instrumento musical. A aprendizagem deste gênero de aptidões implica execuções múltiplas ao longo das quais o desempenho da tarefa é progressivamente aperfeiçoado.» (Damásio, 2004: 339)

100 «A mente e a respectiva consciência são, em primeiro lugar e acima de tudo, fenómenos privados, embora manifestem publicamente a sua existência a um observador atento. A mente consciente e as suas propriedades constitutivas são entidades reais e não ilusórias. Devem ser investigadas como experiências pessoais, privadas e subjectivas que são.» (Damásio, 2004: 350)

101 Na perspectiva de António Damásio, a emoção como resposta orgânica não é controlável pela nossa vontade. Os seus indutores, quer sejam de origem interna quer sejam de origem externa, podem inclusive ocorrer sem que tenhamos consciência desse acontecimento.

102 Conhecer o sentimento é uma designação a que Damásio associa o sentimento do sentimento. O sentimento do sentimento é precedido do sentimento da emoção (em que existe a representação de uma modificação transitória do estado do organismo em termos de padrões neurais e subsequentes imagens), e consiste na consciência dessas imagens sempre que estas se façam acompanhar de um sentido de si no acto de conhecer e se tornarem salientes. (Damásio, 2004: 323)

103 Segundo Damásio, as emoções tanto podem acontecer quando «o organismo processa determinados objectos ou situações através de um dos seus dispositivos sensoriais» como quando «a mente de um organismo recorda certos objectos e situações e os representa, enquanto imagens, no processo do pensamento». (Damásio, 2004: 77-78)
de uma experiência mental e privada – são susceptíveis de gerar novas emoções. Assim, com o conhecimento dos sentimentos, através da consciência, a emoção exerce, internamente, um impacto. Mas este processo de consciência proporciona, também, uma recompensa da emoção sobre o processo do pensamento através do sentimento.

António Damásio propõe algo de especial importância para o entendimento da sua tese, relativamente à consciência, e que é o facto de que «não só a emoção se destina à sobrevivência do organismo mas também a consciência se destina a esse efeito» (Damásio, 2004). E isto terá de ser entendido tendo como base a sua afirmação de que a homeostasia é uma chave para a biologia da consciência (Damásio, 2004: 60).

Assim, se o desenho proporciona o fenómeno da consciência, e se neste fenómeno estão sempre subjacentes as emoções, poder-se-ia pressupor, por dedução, que o desenho contribui para a estabilidade do organismo. Logo, coloca-se, neste momento, uma hipótese em aberto que consiste na inferência de que a procura de sentido se relaciona com a procura de sobrevivência do organismo, ou, mais apropriadamente ao nosso tema, com a procura de equilíbrio.

Parece-nos possível que tudo se passe num processo de acção/reacção. É com esses comportamentos que o sujeito se pode aproximar mais dos conteúdos latentes ou mais dos conteúdos manifestos. E, no que respeita à criação, o sujeito, afectado pela emoção, na procura de um sentido que o satisfaça, num estado de alargada; linguagem; criatividade; consciência; outras criações. (Damásio, 2004: 352)

5.5. Entre o verbal e o não-verbal no fenómeno da consciência

Não se pode abreviar o percurso de consciencialização, que tem origem biológica e culmina num estádio mental elevado, para uma mera passagem da emoção ao conhecimento do sentimento da emoção. António Damásio (2004) descreve em profundidade esse processo. O conhecimento, no seu

A imagem obtida pelo sujeito no termo da sua busca – por vezes mal revelada ao seu autor – surge, então, como a expressão de um estado psicológico preexistente e, também, o que se nos afigura mais importante, como uma reacção, como uma tomada de posição sobre si mesmo. A imagem é um momento, não apenas da tomada de consciência confusa das tendências e das atitudes, mas também da constituição destas. No decurso do acto de imaginar, com efeito, as tendências tomam forma, fixam-se exprimindo-se, por via dos objectos que elas põem a descoberto. (Malrieu, 1996: 116)

Esta consubstanciação da forma talvez resulte num maior equilíbrio emocional. O percurso para chegar a esse estado proporciona uma alteração do organismo. Mas as respostas/mensagens que cada emoção constitui requerem o seu conhecimento para que tenham um efeito modificador no organismo. Após a etapa em que se sente essa emoção, onde esta se transforma numa representação de imagem, é necessária a acção da consciência nuclear sobre esse fenómeno e só depois se poderá sentir o sentimento (conhecer o sentimento da emoção).

Um conjunto de pensamentos que se sucedem continuamente podem, na óptica de Damásio (2004), induzir um conjunto de emoções que se sucedem igualmente de forma contínua – o que se reflecte no comportamento humano. Nesta interacção entre o pensamento e a emoção pode gerar-se um processo mental dinâmico. Neste processo incluímos o desenho como um dos seus agentes, tendo em conta que, sempre que aconteça no contexto da criação, talvez faça emergir emoções, sentimentos e o conhecimento do sentimento das emoções.

104 «... o processo a que chamamos mente, quando as imagens mentais se tornam nossas devido à consciência, é um fluxo contínuo de imagens, muitas das quais se revelam logicamente interligadas. O fluxo move-se para a frente no tempo, depressa ou devagar, de forma ordenada ou sobressaltada e, algumas vezes, avança não apenas numa sequência mas em várias. Outras vezes, as sequências concorrem, convergentes ou divergentemente, e algumas vezes sobrepõem-se. O pensamento é uma palavra aceitável para traduzir um tal fluxo de imagens.» (Damásio, 2004: 362-363)

105 António Damásio define homeostasia da seguinte forma: «A homeostasia reporta-se às reacções fisiológicas coordenadas e largamente automatizadas necessárias num organismo vivo para a manutenção de estados internos estáveis.» (Damásio, 2004: 60)

106 «O percurso do estado de vigília à consciência passa por: estado de vigília, detecção do valor do objecto, atenção elementar, faculdade de produção de imagens; proto-si; objecto; modificações do proto-si; imagens do objecto; mapa de segunda ordem da relação organismo-objecto; consciência nuclear (inclui o si nuclear); atenção realçada e memória de trabalho; memória convencional; memória autobiográfica; si autobiográfico e consciência alargada; linguagem; criatividade; consciência; outras criações.» (Damásio, 2004: 352)
sentido mais complexo, é «consequência directa de um sistema nervoso que, sendo capaz de consciência, também está equipado com uma memória vasta, com uma poderosa faculdade de classificar itens na memória, com uma faculdade original de traduzir todo o espectro do conhecimento sob a forma de linguagem e com uma faculdade realizada de manter esse conhecimento presente na mente e de o manipular de forma inteligente» (Damásio, 2004: 352). Ou seja, em todo o processo intervêm a memória, a linguagem e a inteligência. Estas três componentes que o nosso cérebro potencia podem ser desenvolvidas conforme o tipo de actividade que o sujeito tiver. Referimos-nos aqui à actividade no sentido lato, em que o sujeito proporciona ao seu organismo uma interacção com o não-eu, através da qual o organismo sofre modificações.

Remetendo-nos para o desenho como linguagem visual, portanto não-verbal, queremos crer que é uma actividade que permite ao sujeito experimentar um certo tipo de fenómeno de consciência, que modifica a estrutura do pensamento e o conhecimento anterior ao acto do desenho.

O desenho remete-nos para o conhecimento não-verbal. É um tipo de conhecimento que existe autonomamente em relação ao conhecimento verbalizável, apesar de se poder anexar a este. No entanto, na hipótese de se dar primazia ao conhecimento que o desenho nos faculta, não podemos esquecer que o conhecimento no seu sentido lato requer a complementaridade de conhecimentos de outras naturezas.

Na verdade, o conhecimento no nível de desenvolvimento superior, «desde o simples ao complexo, desde a imagética não-verbal até ao verbal e literário, depende da capacidade de cartografar aquilo que acontece ao longo do tempo, no interior do nosso organismo, à volta do nosso organismo, com o nosso organismo, numa sucessão causal e incessante.» (Damásio, 2004: 221)

5.6. A consciencialização no acto de desenhar

No que nos diz respeito, poderíamos pôr a hipótese de uma situação em que o organismo tem contacto com um determinado objecto através do sentido da visão, e nesse fenómeno activa-se o processamento da imagem do objecto (exterior) ao nível neuronal – segundo padrões neuronais –, que responde de acordo com a especificidade do indutor a que o objecto pertence. Por sua vez, a emoção implica a transmissão de sinais a determinadas partes do cérebro e do corpo. Podemos sentir a emoção que se desencadeou e posteriormente conhecer esse sentimento. E só nesta última etapa se processa

cidade de sentir essa infra-informação que remete para uma meta-representação do representado e que constitui alicerçar um estado de comunicação entre mentes, codificada nas ordens estruturadas da materialidade e da conceptualidade do desenho de notação rigorosa. (Rodrigues, 2000: 50)

Quando falamos de conhecimento, devemos especificar a que tipo de conhecimento nos referimos: para nós o conhecimento não é só o que se verbaliza e que se retém potencialmente sob essa forma na nossa memória, como se se tratasse de um acumular de informação.

O desenho remete-nos para um tipo de conhecimento que existe autonomamente em relação ao conhecimento verbalizável, apesar de se poder anexar a este. No entanto, na hipótese de se dar primazia ao conhecimento que o desenho nos faculta, não podemos esquecer que o conhecimento no seu sentido lato requer a complementaridade de conhecimentos de outras naturezas.

Na verdade, o conhecimento no nível de desenvolvimento superior, «desde o simples ao complexo, desde a imagética não-verbal até ao verbal e literário, depende da capacidade de cartografar aquilo que acontece ao longo do tempo, no interior do nosso organismo, à volta do nosso organismo, com o nosso organismo, numa sucessão causal e incessante.» (Damásio, 2004: 221)

5.6. A consciencialização no acto de desenhar

No que nos diz respeito, poderíamos pôr a hipótese de uma situação em que o organismo tem contacto com um determinado objecto através do sentido da visão, e nesse fenómeno activa-se o processamento da imagem do objecto (exterior) ao nível neuronal – segundo padrões neuronais –, que responde de acordo com a especificidade do indutor a que o objecto pertence. Por sua vez, a emoção implica a transmissão de sinais a determinadas partes do cérebro e do corpo. Podemos sentir a emoção que se desencadeou e posteriormente conhecer esse sentimento. E só nesta última etapa se processa
a consciência da modificação que a emoção poderá ter provocado no nosso organismo no momento em que interagimos com esse objecto através da nossa percepção visual. Se não conhecemos, isto é, se não representarmos a relação entre o objecto e o organismo, não teremos consciência de que as modificações se efectuaram no nosso próprio organismo e que foram provocadas por esse determinado objecto – isto acontece mesmo que o organismo tenha sido sujeito a ajustamentos motores que obrigam ao prosseguimento da recolha de sinais acerca do objecto ou impulsionam à resposta através de emoções.

5.7. O acto de desenhar e o acto de conhecer para uma modificação da consciência

No que respeita ao desenho, pode-se conjecturar que é uma actividade que altera o conhecimento que o autor tinha antes do acto, e que, dessa forma, a sua relação com o desenhado será diferente da que tinha anteriormente. De uma forma mais específica, Molina diz-nos que «cada representação parece estabelecer uma relação irreversível com aquilo que denomina, ao estabelecer o conhecimento que temos dele mesmo, pelo que cada figura se converte num símbolo clarificador e numa alavanca para o conhecimento possível de uma nova relação» (Molina, 2005b: 77).

Esta premissa é basilar para percebemos as hipóteses que formulámos acerca do desenho: que o desenho proporciona o encontro de sentido, e que nessa procura se gera uma maior consciência. Vejamos a afirmação de António Damásio, que nos parece ter uma tese próxima à de Molina:

O empenho do organismo num dado objecto intensifica a sua capacidade de processar sensorialmente esse objecto e também aumenta a oportunidade de envolvimento com outros objectos – o organismo está pronto para outros contactos e outras interacções. O resultado global de todo este processo é um estado de maior alerta, uma focagem mais nítida e uma maior qualidade de processamento de imagem. (Damásio, 2004: 215)

5.8. A atenção e a consciência no acto de desenhar

Relativamente à atenção e à sua relação com a consciência, Damásio diz-nos que uma atenção dirigida a um objecto externo significa, normalmente, que a consciência está presente. Afirma, também, que se a atenção se mantiver duradouramente «em relação aos objectos que são necessários para um comportamento adequado a uma determinada situação» (Damásio, 2004: 115), pode-se inferir que a consciência também está efectivamente presente, do que o autor conclui que a consciência imanente da atenção «requer um período de tempo prolongado e uma concentração sobre os objectos apropriados» (Damásio, 2004: 115). Mas acrescenta que a consciência também pode estar presente caso a atenção seja dirigida a um objecto interno. Na opinião deste autor, a atenção e a consciência interactuam em forma de espiral ascendente. No que diz respeito à consciência nuclear, é a atenção elementar que a precede e dá base aos processos que a geram. Numa outra etapa, a um nível superior, possibilita-se a geração de uma atenção de alto nível susceptível de ser direcionada para um estímulo preciso e aí permanecer durante longo tempo (Damásio, 2004).

No desenho, a apreensão do mundo material requer uma atenção acrescida no momento da observação (sobre o que constitui a referência material do desenho, e sobre o próprio desenho, quer este tenha uma referência actual, quer tenha uma referência com origem na memória). De facto, o desenho obriga a uma reconstrução do que a visão capta e, nesse sentido, Ana Leonor Rodrigues diz-nos que «o acto de desenhar é então um modo de apreensão do mundo material que contribui para a consciência de si, para o contacto com esse mundo material e para a construção do que chamamos realidade [...]» (Rodrigues, 2000: 65)

A consciência é um fenómeno que presumimos ser o efeito da homeostasia do ser. No fenómeno da consciência processa-se uma modificação do organismo, mas é também a consciência que permite gerar o conhecimento de que existem imagens. Só nesta condição é que a consciência pode exercer o poder de manipulação de imagens – o que acontece necessariamente em função das necessidades do organismo. A consciência das imagens tem a ver com o nível interno em que o sujeito as produz, no contexto de uma interacção organismo-objeto. Trata-se de uma interacção com o recurso à memória, à inteligência e à linguagem, e que pressupõe relações entre o privado e o público; o subjectivo e o objectivo;
o pensamento e o comportamento; a mente e o corpo. Na realidade, este fenôme-
no de relação organismo-objecto dá origem a um processo cíclico que se inicia na
emoção, à qual sucede o sentimento da emoção, dando lugar ao conhecimento
do sentimento da emoção, que por sua vez será susceptível de gerar diferentes
emoções... É segundo esta sequência que se cria a consciência, desde o nível do
proto-si, passando para um si nuclear e atingindo um si autobiográfico. De facto,
para entendermos melhor em que consiste a consciência nuclear (que serve de
dalicerce à consciência alargada e que se reporta apenas ao tempo presente) e a
consciência alargada (que se processa holisticamente numa fusão do passado
com o futuro, no presente) remeto o leitor para a leitura da obra de António
Damásio O Sentimento de Si (e outras do mesmo autor que poderão comple-
mentar a pesquisa).

O nosso estudo incide fundamentalmente no entendimento do desenho e, propul-
sionados pela neurociência, pretendemos compreender como o desenho poderá for-
talecer o processamento sensorial dos objectos e experiências posteriores de contac-
to com outros objectos, e como, nesta base, se terá uma locagem mais nitida e com
maior qualidade dos objectos internos e externos. Por fim, não podemos esquecer
que este fenómeno depende da fuga às emoções desagradáveis e da aproximação
às emoções agradáveis.

6. Os conteúdos latentes e a intersubjectividade

Relembre-se que, como nos chama a atenção António Damásio (2004),
a consciência nuclear tanto pode ser produzida numa situação em que o or-
ganismo interage com um objecto actual como com um objecto recordado.
Nesta última situação, o sujeito recorre à memória disposicional, que é «um
espaço em que as memórias disposicionais contêm registos de conhecimento
implícito, com base nos quais imagens podem ser reconstruídas no recordar,
movimentos podem ser gerados e o fluir mental pode ser facilitado» (Damá-
sio, 2004: 253). Logo, o recordar de um objecto explicita o que antes era implí-
cito nos vários aspectos mencionados relativamente à reacção do organismo
ao objecto.

Poderá a criatividade ser um motor de estímulos para que essas dispo-
sições emirjam? E poderá o desenho acentuar esse processo no sentido de
vermos o que anteriormente não víamos – ou não conhecíamos (simples-
mente porque o objecto não tinha interagido com o nosso organismo,
e, portanto, este não terá sofrido nenhuma alteração com origem nesse
objecto)? A actividade do desenho não é uma constatação do real, ela tor-
nha o mundo cognoscível, na medida em que «desenhamos e vemos ou de-
shenhamos para ver» (Copón, 2005: 533). A nossa consciência alarga-se na
medida em que «se cria o mundo, como totalidade referencial de signos»
pois aquele é «um artifício» (Copón, 2005: 533) – é o que a nossa mente
conseguir construir cognitivamente e que se pode proporcionar com a acti-
vação do pensamento através do desenho na sua qualidade de representação
meio de criação.

Convém relembrar o que afirma António Damásio relativamente aos
conteúdos mentais (onde se incluem os da percepção visual): «todos os con-
teúdos mentais são subjectivos e a força da ciência provém da capacidade
de verificar a consistência de muitas subjectividades individuais» (Damásio,
2004: 106). Logo, apesar de o desenho, que resulta da percepção visual de
um autor, traduzir uma representação a que atribuímos uma identificação
objectiva, ele requer uma «verificação de sua consistência».110 O que se pren-
de com uma intersubjectividade, ou seja, considerar que, «com a possibilida-
de de entrar, pelo diálogo nomeadamente, numa relação com o outro onde
as posições sejam ao mesmo tempo diferentes e intermutáveis é o que dá ao
mundo a sua espessura, já que ele se enriquece de pontos de vista diferentes
do meu, mas também a sua objectividade, pelo menos a título de exigência
ideal de um mundo comum».111 Dessa forma, contribui-se para um enrique-
cimento de perspectivas e, no seu cruzamento, obtém-se uma objectividade
tendencialmente maior.

A memória dos conhecimentos implícitos interess-nos particularmente,
porque nos indica que existem disposições cuja activação se reflete a vários
niveis, e às quais associamos uma potencialidade para agir, seja no recurso à
memória, aos movimentos ou no recurso ao mental (no sentido lato). Isto é
possível, segundo Damásio (2004), pelo facto de as disposições reservarem, ao

110 António Damásio refere que, para inferir razoavelmente acerca dos estados humanos pri-
vados baseados no comportamento externo, tem de se articular: «(1) certas manifestações
externas, por exemplo, a vigilia, as emoções de fundo, a atenção, certos comportamentos
específicos; (2) as correspondentes manifestações internas do ser humano que têm esses
comportamentos, tal como são relatados por esse mesmo ser; e (3) as manifestações in-
ternas que nós, enquanto observadores, podemos verificar em nós mesmos, quando nos
encontramos em circunstâncias equivalentes às do individuo observado.» (Damásio, 2004: 106)
nível da memória, imagens que se apreenderam com experiências passadas e que vão facilitar a reconstrução de uma imagem semelhante a partir da memória; além disso, ainda segundo o raciocínio do mesmo autor, as disposições podem facilitar o processamento de imagens que se apreendam no presente. Esta perspectiva dirige-nos para o campo da intuição no acto da criação e da representação.

António Damásio considera que existem conteúdos da memória autobio-gráfica que se mantêm inconscientes. Eles podem ficar sempre neste nível ou então podem ser reconstruídos, mas de uma forma diferente da originária. Apesar disso, podem funcionar, a esse nível, como promotores da emergência de outros conteúdos sob a forma de factos ou emoções ao nível consciente (Damásio, 2004). A relação entre aqueles conteúdos e os que existem de facto no presente ao nível consciente pode não ser compreensível à partida. No entanto, segundo este autor, as relações podem ter a ver com experiências do passado ou com uma experiência inconsciente do presente (Damásio, 2004).

De facto, António Damásio não nos diz que pelos processos de imaginação ou criação os conteúdos implícitos podem vir a ser conhecidos, mas podemos presumir que isso possa vir a acontecer com alguns deles, apesar de não ser possível descobrirem de que forma isso sucederá. Relativamente aos conteúdos desconhecidos, verifiquemos, para concluir, o que Philippe Malrieu afirma:

As obras de arte têm como função realizar, no sentido forte do termo, aquilo que no sonho não passava de uma aparência e, no mito, nada mais era do que significação. A imaginação põe a descoberto um real oculto e desconhecido, escondido sob o real conhecido, «natural». Ela faz com que vejamos, escutemos e pensemos que existem, a um nível mais profundo, outras realidades a que não estamos habituados. (Malrieu, 1996: 81)

112 António Damásio, no contexto da sua tese de carácter de análise neurocientífica, utiliza a palavra «ligação» para se referir à relação entre coisas e acontecimentos que terão acontecido no passado, assim como às representações mentais dessas coisas e acontecimentos, de acordo com as nossas experiências. Refere-se também à relação de união neural entre os circuitos cerebrais que se forma para que o registo das coisas e dos acontecimentos se mantenham e para que estes se possam transferir para padrões neurais explícitos.
Representação interiorizada e estruturada de um objecto ou de um acontecimento, anteriormente percebida e construída pelo sujeito. Da sua interacção com o meio, o organismo conserva traços internos, efêmeros ou permanentes; a sua presença torna possíveis os processos de identificação, de discriminação, de evocação e de antecipação.\footnote{Cf. «Imagem mental», Doron & Parot, 2001: 404.}

Desenhar para criar tem como base essas potencialidades. O desenho-processo para a criação permite aprender algo mais sobre si (autor dos desenhos) numa conjuntura de processamento de imagens, em que estas são discriminadas e/ou evocadas e/ou antecipadas. Mais concretamente, abordamos aqui o desenho para a criação no contexto do processo de imaginação, entendida num sentido lato, como «aptidão para formar e para activar imagens mentais na ausência de qualquer modelo percebido, como capacidade de combinar imagens em quadros ou em sucessões, na imaginação criadora, como evocação de acontecimentos potenciais, mas que nunca foram percebidos pelo sujeito».

Quando aplicamos a designação de imagem mental à imaginação (no sentido lato, como faculdade de ter imagens mentais), seguímos a definição de Louis-Marie Morfaux, que diz que aquela consiste na «capacidade de representar, com maior ou menor riqueza ou precisão, seres e coisas, de maneira análoga à percepção que traduz o aspecto sensorial do conteúdo, mas, distintamente desta, a representação obtém-se por um processo interno, subjectivo, sem excitação de órgãos sensoriais».\footnote{Cf. «Imaginação», Doron & Parot, 2001: 404.}

Sugerimos que o desenho envolve a imaginação entendida como o resultado do cruzamento e complementaridade destas definições. O desenho proporciona ao autor a emergência de imagens, quer sejam meramente neurais, quer tenham origem na memória, quer sejam provocadas pela percepção sensorial, ou inventadas. O desenho para a criação tanto pode potenciar a imaginação ao nível das imagens mentais (que se encontram na memória), como ao nível inventivo (em que se criam imagens novas), como, ainda, ao nível da imaginação criadora (em que se inventam representações mentais de aspecto sensorial). A imaginação pode ser um processo em que se criam imagens novas, que resultem da relação eu–não-eu, ou de uma relação entre a nossa consciência e o que ainda não é consciente. Numa palavra, o desenho acontece segundo um processo em que interagem as imagens inconscientes, aquelas que actuam sobre o nosso organismo ao nível perceptual e aquelas que se encontram numa memória mais acessível.

Podemos, assim, entender melhor o que diz Philipe Malrieu quando se refere ao imaginário,\footnote{Cf. «Imaginação», Souriau, 1998: 670.} que entendemos relacionar-se com o facto de que o conhecimento de nós próprios pode ser proporcionado pela consciencialização e materialização das imagens, quer estas tenham origem interna ou externa.

O sujeito que imagina não procura deixar os acontecimentos – percepcionados ou memorizados – lado a lado; o que ele pretende não é tanto que eles sejam apenas classificados, mas sim que graças às redes nas quais irão situar-se, lhe permitam aprender algo sobre si mesmo. (Malrieu, 1996: 238)

O desenho medeia, necessariamente, o interno e o externo, na medida em que o desenhador-autor concentra a sua atenção (a partir da sua mente, que é o interno) no objecto visível (externo). O organismo interage com esse objecto, processando uma imagem da qual fica ciente, e a partir da qual terá a possibilidade de criar novos objectos/imagens. O que não só potencia a capacidade criadora do indivíduo como lhe proporciona um entendimento maior de outros objectos. Tais competências devem-se ao fenómeno da consciência que, segundo António Damásio, «resulta num estado de vigilia realçado e numa atenção dirigida, sendo que ambas melhoram o processamento das imagens e permitem optimizar tanto reações imediatas como o planeamento de reações futuras.» (Damásio, 2004: 214-215)

O sentido de pertença das imagens é, no fundo, o conhecimento de que as imagens foram incorporadas e já fazem parte da estrutura mental do sujeito. Este processo\footnote{Cf. «Imagem mental», Doron & Parot, 2001: 404.} será potenciado se o sujeito agir com base no raciocínio e na memória. O desenho, por sua vez, é um processo que permite ao desenha-
dor constituir-se como proprietário das imagens, e, dessa forma, actuar sobre elas. Mas só é proprietário se atingir o estado de consciência em que pode ser «espectador, entendedor, conhecedor, pensador e possível actor» (Damásio, 2004: 30) dessas imagens (representadas a partir das modificações provocadas pela interacção organismo/objecto). É na gestão de relações e reacções do contacto do organismo com um objecto, que encontramos a mais-valia do desenho na medida em que «desenhar é um processo de precisão mediante o qual se evidenciam elementos que até então não eram reconhecidos como unidades pertinentes de algum conhecimento» (Molina, 2005b: 78).

Ou seja, o conhecimento amplia-se e, por consequência, também a consciência.

A consciência do sujeito em relação às coisas que lhe são externas pode-se gerar quando este se relaciona com/actua sobre as imagens. Estas podem ser o próprio desenho que surge (no seu processo de construção), podem ser as imagens que a visão capta, ou podem ser, simplesmente, imagens retidas numa memória mais ou menos consciente. Enquanto na relação com a imagem do processar do desenho e com as imagens que a visão capta intervém a percepção, na relação com a memória intervém a imaginação. Nem num caso nem noutra podemos considerar a exclusividade de qualquer uma das duas formas de assimilação da imagem. Supomos que qualquer relação com a imagem potencia não só a capacidade criadora como também a consciência de si.

8. O ser holístico no desenho-processo

Claro que podemos considerar que existem actividades que tendem a utilizar mais determinados grupos de áreas do cérebro em detrimento de outros; no entanto, é importante ter sempre presente que a actividade cerebral é uma actividade holística, não podendo assim separar «ver» de pensar, raciocinar de sentir, e assim por diante, devendo entender o acto de ver como uma situação dinâmica e mobilizadora do cérebro e não como um registo passivo daquilo sobre que o olhar passa. Para ver é necessário usar a consciência, e vê-se, realmente, quando se sabe que se vê. (Rodrigues, 2000: 75)

Esta afirmação e a análise que vimos fazendo permitem-nos reforçar a ideia de que o desenho não é uma área de acção que se limita a uma técnica de representação com base na captação de informação visual. A individualidade do autor, como um todo, é projectada na exploração do desenho através da expressão e da criação, pois envolve várias facetas, potencialidades de diferentes naturezas, uma intencionalidade de inovar, de criar algo de novo nesse processo fenomenológico. Nas palavras de Ana Leonor Rodrigues, «o objecto de desenho não existe anterior a nós, ele é um resultado quer da nossa relação espacial e fenomenal com o mundo, quer um resultado directo da nossa vontade e capacidade de acção» (Rodrigues, 2003: 65). A novidade que se gera no fenómeno do desenho-processo não se reduz à criação de algo que simplesmente não existia sob o ponto de vista formal. A inovação traduz algo de novo que se gerou ao nível psíquico do autor, a modificação da sua consciência, por um lado, e, por outro, as características que reflectem a individualidade desse autor. Supomos que essa individualidade que o desenho transmite é de facto o encontro de uma identidade,118 que o desenho concentra em si. O que na experiência total do autor constitui uma projecção holística sua, que se traduzirá num desenho-objecto individualizado.

O registo expressivo da emotividade do autor do desenho não tem só a ver com o vigor do traço, com a espessura ou outras marcas, mas tem também a ver com as prioridades pelas quais se optou, seja ao nível de expressão, seja ao nível de organização, do tema, da técnica, e do tipo de representação. A emotividade do autor é revelada pela expressão do desenho. Mas o sentido é revelado pela escolha do que representa e que tipos de associações se fizeram. Se na revelação da emotividade observamos o facto de o autor ter dado prioridade a um determinado gesto em detrimento de outros, ou ter dado prioridade à expressão da mancha de um pormenor em detrimento de outros, por outro lado, a opção que tomamos pelo agrupamento de um objecto a outros, revela a prioridade que demos a determinadas imagens, se-

---

118 «A identidade pessoal é uma construção dinâmica da unidade da consciência de si, através das relações intersubjetivas, das comunicações de linguagem e das experiências sociais. A identidade é um processo activo, afectivo e cognitivo de representação de si no meio que o rodeia, associada a um sentimento subjetivo da sua permanência.» (cf. «Identidade», Doron & Parot, 2001: 398)
cundarizando outras que recusámos porque o sentimento em relação a elas as tornou menos importantes. Ou seja, a afinidade pessoal que incutimos nesse desenho e o nosso juízo de valores interferiram nas escolhas feitas. Assim, o desenho-processo obedece à faculdade da razão e pode percorrer o reduto das emoções mais profundas, ou até, nas palavras de Ana Leonor Rodrigues (2003), ser vestígio de características vegetativas.

Consideramos ser difícil verificar a que correspondem a manifestação explícita do consciente e a manifestação inconsciente num mesmo desenho. No entanto, existem conteúdos inconscientes que influenciam o eu na forma como actua manipulando os elementos expressivos do desenho. Sendo que estes, ao serem materializados, tornam o desenho susceptível a uma leitura com base na interpretação de sentidos e na sensibilidade estética, que constituem um simulacro das motivações do autor no seu todo. Ou, pelas palavras de Ana Leonor Rodrigues, o acto de desenhar seria um «acontecimento cuja leitura pode existir plena de sentidos e possibilidades estéticas» (Rodrigues, 2003: 17).

No sentido de verificar se o desenho é um simulacro do autor na sua realidade holística, atentemos a que o conhecimento que nos permite ter uma consciência das coisas que nos envolvem, se apoia, segundo Copón, numa pesquisa em que se relaciona «a estruturação da linguagem com as possibilidades de mediação e mudança sobre o real que nos oferece» (Copón, 2003: 430). Trata-se de um percurso que, segundo o nosso livre-arbítrio e em função das nossas intencionalidades, proporciona uma interacção com o meio com o recurso ao desenho como forma de conhecimento através da representação. Mas é uma forma de conhecimento que não se reduz ao mero processo de representação: trata-se de algo a que Molina se refere como uma tentativa de captar «a fluência do vital como conexão» (Copón, 2003: 430), ou de «compreender mediante o mapa que traçamos ao representar a lei de escalas e conexões da vivência» (Copón, 2003: 430).

Na sua concepção mental, o desenho faz parte de um sistema, ou melhor, da realidade sistémica do ser, onde prepondera a visão como «o encontro, como numa encurralhada, de todos os aspectos do Ser» (Merleau-Ponty, 2004: 68). O conhecimento talvez não se remeta só ao intelecto, ou só à razão – isso seria limitarmo-nos a uma parte do sistema, ao «cogito» cartesiano. O conhecimento é produto de um todo na relação sistémica entre as realidades internas e externas. Sugerimos que o desenho é um contributo para que esse todo seja mais expandido. E essa expansão tem a ver com uma dialéctica entre a percepção e o acto de descrever através da representação, ou, usando os termos de Molina, «um diálogo, uma disposição para ver as possibilidades de compreensão, e iluminação do mundo através da análise plástica» (Molina, 2005b: 43). A percepção completa-se com a descrição e vice-versa. De facto, ver não é suficiente para que a percepção seja efectivada. O exercício de descrever aquilo que se vê será um factor de consciencialização do acto de percepção visual. Sublinhe-se que o desenho é aqui entendido como técnica acessível e estimulante que poderá proporcionar, conforme o ajuste do indivíduo ao processo, circunstâncias facilitadoras de uma expansão da consciência. Uma vez que o desenho envolve o corpo, a cognição, a sensação, a emoção, o sentimento, a razão e a intuição, poderá ser uma actividade que, pela sua abrangência, nos facilite o percurso em direcção ao ser integral.

Sendo o pensamento resultado da actividade da mente, é um processo complexo que mobiliza todo o sujeito pensante na sua unidade inteligível, afectiva, corpórea e social. Um pensamento, por mais claro e linear que apareça, não tem uma existência pura, resulta sempre da mobilização total dessa unidade do sujeito. (Rodrigues, 2000: 191)

O desenho inclui as duas faces distantes do ser do sujeito: a sensibilidade e a razão. Desenhar pode, na opinião de Molina (2003b), mediar a «experiência sensível» e o que é emanado das «leis puras do pensamento». Trata-se de uma correspondência da relação entre dimensões, que o pensamento nos faculta, com a sua corporização através do registo gráfico e redutivo do desenho.

O número, a linguagem verbal e a imagem são realidades presentes no desenho, as primeiras de forma implícita, a terceira explicitamente. Se tratamos de escala, de proporção e de quantidade, não prescindimos do número; se desenhamos as realidades que naturalmente atribuímos definições e nomeações, não prescindimos da linguagem verbal; o facto de o desenho ser imagem não nos permite atribuí-la uma outra forma de se manifestar. As três realidades são parte de um sistema que tem origem no carácter holístico da mente do Homem. Ora, o eu e sua consciência existem na medida em que o consciente estabelece contacto com o não-eu, o ainda não consciente. É a facilitação dessa relação que move o acto de desenhar.

O desenho-objeto é um registo que se insere num contexto da história pessoal do seu autor, mas que, além disso, se insere no seu contexto socio-cultural. O desenho pode mesmo refletir o modo de ser das pessoas de uma
determinada época (Molina, 2003b). Será difícil perceber as circunstâncias psicológicas do autor, pela distância em relação à noção do que pensa ou sente esse autor. Todavia, o desenhador-autor é o reflexo de uma sociedade. Sendo o desenho, indiretamente, uma projeção da sociedade, não pode deixar de ser também a projeção do desenhador-autor, pois o que quer que seja uma referência à sociedade é-o sempre conforme a visão que o autor tem da mesma. Esta visão é influenciada pela consciência que o autor tem de si. Poderá, inclusive, haver uma correlação entre a consciência de si e a consciência que tem do mundo. A consciência de si seria, nesta óptica, um factor para uma consciência mais alargada do mundo. Assim sendo, entende-se por que é que um desenho-processo, ao absorver todo o ser do autor, pode ser uma visão do mundo que o envolva. Mas, tratando-se do plano individual, e sendo holístico, o acto de desenhar concentra no desenho-objecto, segundo Miguel Copón, uma qualidade energética que «provém da quantidade de informação que é capaz de capturar e apresentar com sentido» e que «dependerá da implicação vital do autor com o objecto, com a linguagem que lhe serve de mediação» (Copón, 2003: 431).

Podemos socorrer-nos de uma base científica ao nível do funcionamento cerebral para perceber melhor o holismo em que fundamos o fenómeno do desenho, e apoiamo-nos, por exemplo, no que Juan Mendonça nos diz relativamente a duas tendências que o nosso cérebro pode ter: uma mais racional, outra mais intuitiva, respectivamente mais analítica ou mais holística. Coloca-se então a questão da correspondência entre estas duas formas de linguagem (digital/analítica) e os dois modos de tratamento da informação (analítico/holístico) atribuídos aos dois hemisférios cerebrais. Ela pode expressar-se sob a forma de uma hipótese a verificar: o hemisfério esquerdo representaria o «cérebro digital», cérebro da reflexão, do raciocínio e da lógica; e o hemisfério direito, o «cérebro analógico», o da intuição e da imaginação, da fantasia e do sonho. (Mendonça, 1998: 115)

Do ponto de vista do processo do desenho, a tendência parece-nos ser oscilante e dialéctica. A nossa abordagem centra-se no desenho para a criação, ao nível do tratamento de informação, cremos que a situação se caracteriza, também a este nível, de forma mais holística. Não faz muito sentido que no desenho se proceda à aprendizagem da análise das formas unicamente seguindo a acuidade da percepção visual de cada uma. Presumivelmente, também não faz muito sentido criar segundo um propósito meramente analítico. Será talvez mais coerente passar pela primeira fase, da análise, e depois permitir que a intuição conduza à gestão das aprendizagens anteriores – alegadamente da responsabilidade do hemisfério esquerdo, segundo uma orientação analítica – por vias holísticas, mais libertas da referência objectiva e da deliberação consciente.

Reiterando ainda a ideia de identidade, como projeção do eu holístico, frisamos que não consideramos aqui só pensamento, só físico, só percepção, só mental, só sensorial, só emocional, só afectivo, ou só sentimental, mas sim tudo em conjunto, num processo dinâmico. A nossa asserção acerca do desenho pode ter como referência o que José Bettencourt da Câmara diz acerca da pintura, com referência ao pensamento de Merleau-Ponty:

Reunimos os elementos necessários para explicitarmos que em pintura se não verifica um problema de profundidade, um problema da linha, um problema da cor e um problema do movimento, mas sim um único grande problema: o da expressão do mundo, o de um modo de abertura ao Ser sem o conceito que não será apanágio da pintura, mas em que ela se funda, que ela especialmente celebra. (Câmara, 1996: 44)

O autor, quando desenha, insere-se num fenómeno de relação com o próprio desenho segundo uma forma de expressão e/ou criação, em que a primeira tenderá mais para o aspecto emocional (visível na aparência dos grafismos) e a segunda tenderá mais para o sentimento (visível no tipo de prioridades que o autor dá às associações de imagens que o desenho representa). Numa e noutra perspectiva o sujeito manifesta facetas de diferentes naturezas e intencionalidades, no sentido de inovar – o que poderá contribuir para a modificação da sua consciência. Esta circunstância explica-se na medida em que o autor actua de forma sistémica inter-relacionando os aspectos internos e os aspectos externos do ser. Tudo isto engloba uma maior ou menor incidência da cognição, do corpo, da sensação, da emoção, do sentimento, da razão, da intuição e da sensibilidade. O desenho poderá ou não aproximar-se desta globalidade conforme o autor canalize a sua energia para uma acção mais analítica ou mais holística da mente.

«Comove pensar poder ter sido o amor a mover a acção de desenhar, mas a ideia condensa perfeitamente, numa imagem, aquilo que de nós é mobilizado: por um lado a mente; a inteligência analítica, o sentido ordenador, a consciência do observar, mas também a sensibilidade e os afectos, e, por outro lado, sempre o olhar. Tudo isto de nós está contido no desenhar.» (Rodrigues, 2003: 22)
9. A procura de sentido na projecção de todo o ser através do desenho

O desenho, para além do registo de um movimento, é o registo de conceitos inter-relacionados. Não existe o desenho sem sentido, porque a sua realização é a procura e o encontro de sentidos. Sem tais desígnios, haveria uma acção sem intencionalidade, ou seja, não aconteceria o desenho. É possível que, quando a destreza adquire uma especial mestria, o desenhador perca a sua atenção à manualidade – que passará ao domínio da intuição – e se dedique a uma construção mental fluente: a criatividade. Éis a razão pela qual é indispensável o exercício continuado do desenho, isto é, adquirir um tal domínio das suas competências que permita, numa fase avançada, a criação livre e consciente segundo uma intencionalidade e eficácia que ultrapasse a inércia física ou incompetências, que ultrapasse a procura de sentido na representação formal, e passe a procurar um sentido ao nível espiritual.

Temos em conta nesta análise que o desenho como técnica de representação da forma nos remete para a perícia, sempre que esteja em causa a capacidade de fidelizar a imagem à sua referência. Esta situação coincide com a possibilidade de podermos verbalizar o processo de realização de um desenho: cada procedimento tem uma função, cada registo tem uma razão de ser. Mas aqui abordamos o desenho como instrumento de concretização de um processo criativo, logo, à perícia acrescentamos a intuição, isto é, ao sistema deliberado acrescentamos inevitavelmente o sistema tácito. O primeiro recorre ao pensamento analítico e o segundo ao pensamento sintético; na dialéctica entre os dois temos uma complementaridade que promove o encontro de sentido do desenhador-autor.

A acção de desenhar representa-nos a nós próprios na acção de representar, clarifica os itinerários da nossa consciência, tornando-se evidente perante nós próprios. (Molina, 2003c: 49)

Talvez seja este um dos sentidos que se procura na criação pelo desenho. Contudo, dessa procura não se pode dissociar a intuição desenvolvida pela imaginação. Trata-se de um desenvolvimento para uma condição de intuição total, sem que haja a preocupação da validação. Porém, apesar de não nos ligar ao objectivo e ao científico, a imaginação presta-se a uma produção de pensamento com sentido. Mesmo que não faça sentido no contexto real, a imaginação é produto da procura de sentido. No fundo, a imaginação direciona o nosso pensamento para a procura de coerência a partir de um contexto incoerente e inválido na realidade.

As duas realidades perfazem o mental na sua totalidade do desenhador-autor. O seu funcionamento na plenitude não está, efectivamente, ao nosso alcance, mas podemos desejar tomar essa direcção, apesar de para isso termos de ultrapassar barreiras de várias ordens. Daí resulta a evolução do ser. O desejo de evoluir relaciona-se com a necessidade de ultrapassar essas barreiras que impedem a sensação de liberdade.

O ser total do autor requer que a sua acção no desenho passe de um primeiro patamar em que se preocupa com o domínio técnico (através da procura de sentido formal, segundo um pensamento analítico) para passar depois a preocupa-se com o domínio criativo, em que a intuição prevela no acontecer de um pensamento sintético onde se procura um sentido espiritual.

---

120 «Espírito» designa «o conjunto dos processos mentais, principalmente os que relevam da inteligência [...].» (cf. «Espírito», Doron & Parot, 2001: 297)
CAPÍTULO 6
O contexto da criação

1. O desenho para a criação entre o sistema tácito e o sistema deliberado

No que diz respeito ao sistema tácito (que subjaz à intuição), sublinhe-se que é ele que nos permite a compreensão quase imediata da intencionalidade de uma determinada mensagem. O sistema tácito não diz respeito só à forma natural e sem esforço de dar resposta a um problema; ele remete-nos, segundo Hogarth (2002), também para a facilidade com que se aprende através da experiência. De facto, as pessoas podem memorizar certas conexões e recordá-las com rigor, mas, como já foi dito, nem sempre têm consciência da forma como se processa essa informação. Apesar disso, o processamento estabelece-se com facilidade, porque a experiência proporciona uma memória cujo factor de efetivação é o contexto do observado. É, portanto, fundamental o visualizar, pois esta experiência permite processar um conjunto de informações a que damos particular importância e que se relacionam com diferentes naturezas de sentir e pensar. No fundo, uma situação passada provoca no sujeito um significado – que nós designamos, no âmbito do sistema tácito, por um sentido – que posteriormente será associado automaticamente a uma nova situação cujo contexto se possa conectar com as experiências e observações anteriores.

Hogarth (2002) diz-nos que a atenção de que necessitamos para aprender é árdua e limitada e, perante a necessidade de nos obrigarmos a fazer um esforço, tendemos a tentar solucionar os problemas através do sistema tácito. Na
sua análise, chega à conclusão de que, no momento de escolher o sistema tácito ou o sistema deliberado, poderá gerar-se um conflito, que implica esforço. Mas, caso a escolha seja feita, é possível eliminar o conflito que ela provoca. No entanto, e ainda seguindo o raciocínio de Hogarth (2002), as escolhas podem não ser funcionais, podem ser o reflexo do modo (eventualmente errôneo), como se expuseram os problemas.

Consideramos que em todos os nossos actos existe o aspecto tácito e o aspecto deliberado. Pode acontecer, no entanto, que uma determinada acção penda mais para um aspecto ou mais para outro, conforme empreendemos a nossa vontade de aprender com maior ou menor esforço, com maior ou menor garantia lógica. Mas, segundo Hogarth (2002), muitas acções e muitas aprendizagens implicam tanto a experiência (que nos remete para o intuitivo) como o intelecto (que nos remete para a análise).

Ao recorrer ao desenho, actuamos com um certo esforço, pois contrariamos a passividade, reforçamos a intencionalidade, fazemos uma correspondência entre o processo neuronal e o processo mecânico das nossas mãos (e todo o corpo, apesar de as mãos serem as protagonistas). Esta direcção que a nossa acção mental e física toma é produto da alimentação da vontade, que se orienta segundo uma intencionalidade, portanto, é um fenómeno deliberado e de que temos consciência.

O desenho, aqui entendido como sistema deliberado (Hogarth, 2002), implica um trabalho do processo cognitivo que se associa normalmente ao processo de aprendizagem. Se atendermos a que a aprendizagem se processa segundo uma acomodação ou uma assimilação, temos de ter presente a ideia de que a consciência se altera e se complexifica. Nesse sentido, o sistema deliberado, onde a intencionalidade conduz a deliberação para que a nossa mente se ajuste a uma situação nova, requer um esforço inevitável. Nesse processo, o esforço de complexificação, os conteúdos que se querem incorporar ou o processo de incorporação que se quer reconstruir, são inerentes à inovação que a mente tende a atingir.

Quando falamos do desenho como produção criativa, poética e de imaginação, talvez estejamos a falar de um processo intuitivo onde prevalece o sistema tácito. Porém, se nos referimos ao desenho em que a determinação de um objectivo de tradução é subsidiário da comunicação denotativa de uma mensagem, o sistema que predomina é o deliberado.

O desenho implica uma opção (conflituosa) pela tendência para o sistema tácito ou para o sistema deliberado. O sistema tácito predomina no processo de criação (poética e imaginativa) e também na aprendizagem que não requer esforço e é focada na experiência (onde se conecta o passado com o presente, e onde existe um meio favorável que a valide). Já o sistema deliberado pode predominar mais numa aprendizagem onde existe necessariamente esforço: a função intelectual, a intencionalidade consciente e a atenção; o mesmo acontece quando se quer desenhar com o objectivo de traduzir objectivamente uma ideia que se quer comunicar a outrem ou a si próprio (autora).

2. A criação pelo desenho como meio de libertação na procura de sentido

[Desenhar] é um processo de trabalho, que implica escolhas sucessivas, descobertas, invenções, destruições, tudo o que afinal está implícito na criatividade artística.

O desenho, quer por ser um método de investigação da realidade visual, porque próximo das expressões artísticas plásticas e espaciais, quer por permitir uma experimentação muito rápida de soluções gráficas, e por isso interessante como estudo e como expressão, é um processo de trabalho desde sempre a estas associa- delegado. (Rodrigues, 2003: 49-50)

O desenho é aqui entendido, não só como meio de investigação, mas como meio com o qual se pode criar, e que pode especificamente resultar numa rapidez de resolução gráfica que outros meios não permitem. Esta cele- bridade proporciona uma forma de criar adaptada à rapidez com que as ideias surgem, logo facilitando a associação livre de ideias. Este processo resulta de uma aprendizagem pela experiência, com maior ou menor facilidade confor- me a conotação de castigo ou de recompensa que essas associações suscitarem (Hogarth, 2002).

A criatividade depende de estímulos que podem ser manifestos ou laten- tes, directos ou indirectos, intrínsecos ou extrínsecos. A nível intrínseco e tácito, Hogarth refere que a retroalimentação suscitada na nossa acção rever- te a favor de um novo estímulo que, ao nível do pré-consciente, propiciará uma nova acção; esta, por sua vez, suscita uma nova retroalimentação, e assim consecutivamente. Como o mesmo autor afirma, a retroalimentação não tem efeitos apenas sobre a memória de trabalho ou sobre a memória de
longo prazo, ao nível da consciência; pode tê-los também ao nível do pré-
consciente quando este sirva de mediador dos estímulos dirigidos à memó-
ria de longo prazo.

Se ao desenho associarmos um contexto criador, podemos encontrar a
confirmação da sua potencialidade libertadora. Isto porque o seu propósito
construtivo e de inovação denega liminarmente qualquer efeito destrutivo.

Caso a direcção do desenho seja a da destruição, a tendência será de parar,
pelo desprazer que nos proporciona; caso a direcção seja de estagnação, a
tendência será, presumivelmente, de tédio. Daí que desenhar implique uma
procura de desafios estimulantes e que são normalmente de carácter resoluti-
vo de problemas com pretexto externo e causa interna.

A potencialidade da criatividade está directamente ligada ao passado, pre-
sente e futuro. Da abordagem dos três tempos resulta a evolução criadora.

Não faz sentido criar tendo em conta só o futuro sem a base do passado nem
a acção presente. No momento presente, o indivíduo age em função das suas
aprendizagens e das suas disposições, que adquiriu com a experiência do pas-
sado. Porém, isto não faria sentido se ele não tivesse como direcção um hori-
zonte mais ou menos próximo em que se vislumbra uma alteração da cons-
ciência. No entanto, esse vislumbre não terá que ver com o desconhecido,
mas sim com experiências que proporcionaram uma certa possibilidade de
libertação/felicidade a que se pretende dar continuidade com o pretexto de se
querer evoluir na resolução de problemas, na aquisição de competências, na
descoberta do novo.

Se o criador, no momento de engendrar o produto, se concentrar nas apren-
dizagens das experiências do passado e nas barreiras psicológicas que na altura
não conseguiu ultrapassar, poderá dar continuidade ao processo de libertação.
Na actuação criadora pelo desenho, recorrer-se-á, então, ao passado, no pre-
sente, para uma projeção no futuro – na evolução. Nessa medida, quando se
começa um desenho, sentir-se-á, na base da sua aplicação, o sentido de evoluir
para plataformas superiores, onde o desconhecido passa a conhecido, onde as
barreiras de libertação são ultrapassadas, onde a consciência se alarga, onde,
no fundo, se encontra o sentido do devir.

3. A memória implícita e a memória explícita do desenho-processo

Uma certa tendência para fazer determinadas conexões, ou uma certa
lógica de associações, é influenciada pela afinidade que o desenhador-autor
tem com as ideias que conecta. Na realidade, ele opta por uma e outra ideia,
na medida em que estas suscitem nele a emergência de afectos positivos.
As ideias podem relacionar-se manifestamente ou de forma latente, conforme
este processo aconteça ao nível da consciência ou ao nível do subconsciente.
Trata-se, nestes casos, de recuperar memórias das quais o desenhador-autor
tenha conhecimento consciente ou de que não tenha consciência, recorrendo,
respectiveivamente, a uma memória explícita ou implícita (Anderson, 2005).

Num processo criativo, actuamos sobre um determinado tema e, no fim
dessa actuação, se não concretizarmos a verbalização do acontecimento, di-
fícilmente teremos uma noção explícita acerca do acto da criação. Contudo,
ao nível pré-consciente retivemos um conjunto de informações que podem
ser tão significativas como as do nível de memória consciente. Em posteriores
experiências criativas, a memória do pré-consciente será o motor das disposi-
ções para agir, criando, mesmo que não as saibamos verbalizar. A recorrência
exclusiva à memória do pré-consciente pode ser limitativa, uma vez que não
podemos atribuir aos seus conteúdos significados objectivos, mas apenas
significações simbólicas. Nesse sentido, se necessitarmos de fazer uma reflexão/retrospecção, será mais difícil do que se, nos actos criativos, tivéssemos trabalhado com o sistema de memória consciente; no fundo, tudo se passa a um nível não consciente. Para compensar este hiato ao nível dos conteúdos latentes, o desenho poderá exercer um efeito de consubstanciação dos conteúdos implícitos, pois ele é a materialização do pensamento em processo. Logo, a concretização bidimensional das ideias será uma forma de explicitar o implícito.

O desenho, na medida em que consubstancia um pensamento, poderá eventualmente explicitar conteúdos latentes que se reservam ao nível de uma memória subconsciente e poderá transportá-los para a memória consciente. O processo de representação pelo desenho, em que se cria algo de novo, pode oscilar entre essas memórias: mais acessíveis e menos acessíveis.

4. A criação requer uma dualidade inclusão/exclusão

O processo contínuo de incluir alguma coisa e de excluir outras, dado o livre-arbítrio que orienta a vida, permite-nos uma atividade extremamente dinâmica. O dinamismo é inevitável e orienta-se sempre seguindo uma aper- dizagem prévia, onde se adquire a noção do que pode constituir uma consequência agradável, ou desagradável. O processo criativo permitiria, nesta óptica, uma certa facilidade para encontrar as vias de acesso às consequências agradáveis, lucrativas num sentido pessoal e de satisfação psicológica. Neste campo de gestão do acto em função da resolução de um problema, através do desenho, essa procura de uma opção que resulte numa consequência agradável depende de vários factores de naturezas diferentes. O desenhador-autor pode ter uma intencionalidade ou querer, simplesmente, agir em função de uma certa vontade/necessidade, através de um determinado meio de representação bidimensional. O percurso criativo através do desenho procura satisfazer essa intenção, essa vontade, ou até, essa necessidade. A maneira de orientar a actividade do desenho no sentido da intencionalidade, depende de factores que vão desde o domínio da técnica de representação, da liberdade de expressão e do conjunto de pensamentos que se vão gerando, até aos valores que regem a conduta do autor.

É possível que, no decorrer da actuação criativa pelo desenho, a intuição controle o rumo da criação de tal forma que a produção flui sem bloqueios racionais que entorpecem a consecução da solução, ou a intenção e necessidade de a obter. Melhor dizendo, a razão poderá estar presente, simplesmente como condição de a autoria do desenho não degenerar no caótico e despersonalizado. A razão orientará a produção, segundo um domínio facetado em que o conhecimento, a técnica e a criatividade sejam bem-sucedidos na conjuntura da resolução de um problema que se quer contextualizado numa plataforma de evolução criativa.

A criação pode ser motivada pela procura de satisfação psicológica/lucro pessoal/consequências agradáveis. Mas por detrás dessa procura reside uma intencionalidade dependente do domínio técnico, da liberdade de expressão, dos pensamentos dominantes e dos valores do autor. São estes factores que vão determinar a tendência para a exclusão das coisas desagradáveis e a inclusão das coisas agradáveis no processo de representação através do desenho.

5. A continuidade da criação

A criatividade, no desenho ou noutra actividade, requer uma associação – conexão – livre de ideias (ou factos observados), que no processo de consubstanciação adquirirão um determinado sentido para o seu autor, além de contribuir, por consequência, para conquistar o sentido de si. A possibilidade de uma pessoa qualquer observar determinadas coisas e, na sua imaginação, estabelecer um conjunto de associações, permite-lhe processar um raciocínio não necessariamente reflexivo, mas espontâneo e também coerente. Esta preponderância para gerar associações potencia a liberdade de pensamento, mas também alimenta futuros investimentos na criação de coisas, dando-lhe continuidade. Se esta atitude for exercitada em pensamento, a criatividade potencia-se; mas se para o efeito se recorrer à materialização das ideias associadas, com recurso ao desenho, o campo de associação tornar-se-á mais rico.
e abrangente, não só em termos de soluções, mas também na natureza das soluções e nos conteúdos envolvidos.

As associações que se repercutem sobre a nossa actividade criativa têm maior ou menor incidência, conforme as realidades com que nos confrontamos tenham exercido uma maior ou menor transformação na nossa consciência. Sejam as associações de prazer ou de desprazer, se o seu efeito sobre o nosso eu espoletou uma reacção da nossa parte, é possível que transformem os nossos comportamentos habituais perante determinadas situações. Mas as conexões são igualmente importantes quer nos suscitem custos, quer benefícios. Quer dizer que, se a conexão de causa-efeito que aconteceu no nosso organismo e mente for inócuo, será mais dificilmente evocável, pois não foi significativa.

A criatividade processa-se num jogo de relações entre registos memorizados, isto é, com base na experiência procedimental e na reserva de conteúdos adquiridos por experiências passadas. Apesar de a criação ser um trabalho sobre o existente, não se trata de uma actividade retrospectiva, mas sim prospectiva no sentido da projecção. A própria aprendizagem intelectual está ligada à experiência de vida do indivíduo. Não quer dizer que, para atingir um grau de intelectualidade elevado, o indivíduo tenha de experimentar tudo na vida, mas a sua experiência, com o que tenha ao seu alcance, terá de ser significativa ao ponto de a sua consciência se desenvolver no seu todo. Como é impossível experimentar tudo, recorremos a um conjunto de inferências incertas, com base na experiência, ou mais precisamente, a uma aprendizagem indutiva: «a indução é o processo pelo qual fazemos inferências que vão além da nossa experiência para fazermos predições sobre novas situações» (Anderson, 2005: 252), o que contraria a aprendizagem convencional, no sentido em que a função desta será apenas a de «permitir que usemos as nossas experiências do passado para nos adaptarmos a novas situações do futuro» (Anderson, 2005: 252).

As inferências de carácter indutivo que se possam produzir quando confrontados com situações novas, só serão válidas caso a nossa experiência operativa e/ou intelectual tiver sido de natureza afim à que surge nessa nova situação. A liberdade que a intuição nos proporciona na associação de ideias em situação de resolução de problemas será tanto mais abrangente quanto maior a diversidade da nossa experiência operativa e intelectual.

A criatividade implica a associação livre de ideias. Estas, quando consubstanciadas, poderão proporcionar um sentido para o autor, mas esse processo de consubstanciação gera-se com o objectivo de enriquecer as soluções e os conteúdos envolvidos na criação. Este efeito sobre a mente do autor só acontece se realmente a criação tiver afectado a sua consciência, suscitando custos ou benefícios, mas nunca esquecendo que a experiência passada afecta estes efeitos no presente e permite uma aprendizagem (no sentido lato) onde a indução coexiste a par da dedução.

6. Prazer no desenho

6.1. O acto de desenhar para a criação como procura de prazer e a relação com a emoção

Se no processo de criação verificarmos que se experimentam recompensas (intrínsecas ou extrínsecas) ou «castigos» extrínsecos (ou intrínsecos quando tomam a forma de auto-censura e de recalçamento), poderemos presumir que durante o percurso de criação o processo toma a direcção das recompensas e afasta-se dos castigos. No fundo, usando o desenho, procura-se uma recompensa interior ou exterior.

Por um lado, a recompensa intrínseca terá a ver com o prazer de resolver problemas operativos completamente indissociáveis dos problemas internos – que dizem respeito a necessidades e interesses próprios de cada um, com valores, princípios, conhecimentos, ou objectivos, que nem sempre são exteriorizáveis ou explicáveis. Por outro lado, a criação remete-nos para a fuga de tudo o que contrarie o que tem a ver com os valores da pessoa, como acabámos de mencionar.

A recompensa ou censura extrínseca é da ordem dos juízos de valor emanados do meio (sujeitos que assumem o seu papel de juízos do produto da criação dos autores). Compreensivelmente, o autor não desejará entrar em conflito nem com o juízo interno nem com o(s) juízo(s) externo(s). Nesse sentido, orientar-se-á para uma criação que vá ao encontro da aprovação interna e externa. O que nos leva a crer que a criação se move segundo necessidades intrínsecas e extrínsecas, no sentido da procura de recompensas internas e externas. Numa palavra, poderemos presumir que durante o percurso de criação o processo toma a direcção do prazer, afastando-se do desprazer.
Se atendermos a que as emoções se associam a factores como recompensa ou castigo, aproximação ou afastamento, vantagem ou desvantagem – noutras palavras, na oscilação entre o bem e o mal –, poderemos compreender por que razão elas se enquadram, como a consciência, num conjunto de adaptações necessárias à sobrevivência do organismo, na regulação homeostática.

Fazendo uma leitura da tabela dos «Níveis de Regulação Vital» que António Damásio (2004) nos apresenta, verificamos que estes processos fazem um percurso desde a regulação básica da vida – onde entra a regulação da função metabólica, os reflexos, etc. –, passando pelas emoções – onde se incluem as emoções de fundo, primárias e secundárias –, pelos sentimentos – em que os padrões sensoriais assinalam dor, prazer e emoções quando se transformam em imagens – e, por fim, já num plano da consciência, pela razão superior – onde se incluem os planos de resposta complexos, flexíveis e individualizados que são formulados sob a forma de imagens conscientes e podem ser executados como comportamento.

A emoção tanto pode acontecer no momento em que o indivíduo tem um contacto directo com objectos ou situações do exterior, através dos seus dispositivos sensoriais, como acontecer no processo de memória, em que os objectos e situações são recordados através do recurso à representação da imagem dos mesmos no pensamento (Damásio, 2004). Desta forma, o estímulo não é prefixado: ele gera-se, tendo em conta o contexto em que a experiência acontece e, em função disso, a tendência que se tem para relacionar situações ou objectos contactados no presente com outros contactados no passado (Damásio, 2004). É este tipo de condicionamento que António Damásio acha que transforma o leque de estímulos das emoções numa escala infinita. De tal forma que, com maior ou menor associação, a emoção condiciona necessariamente o nosso pensamento acerca de nós próprios e do meio com o qual interagimos. E este condicionamento está estreitamente ligado à regulação homeostática do nosso organismo, no sentido de que este procura a recompenesa e foge ao castigo, ou procura o prazer e tenta afastar-se da dor, aproximando-se ou afastando-se de um objecto ou situação conforme a ameaça que estes transmitam, ou conforme a vantagem ou desvantagem que isso possa proporcionar ao organismo, o que Damásio (2004) resume à oscilação dicotómica entre o bem, que proporciona a sobrevivência, e o mal, que origina mais ou menos directamente a morte do organismo. Na óptica deste autor, tanto a imagem percebida (directamente, pelos sentidos) como a imagem recordada (indirectamente, pela memória) são acompanhadas sempre por uma emoção mais próxima de um pólo ou de outro. Tanto os processos mentais como a sensação de prazer ou desprazer são causados por estes dois tipos de tendência (para o bem ou para o mal).

Tendo como premissa esta asserção acerca das emoções, parece-nos claro que a criatividade está estreitamente ligada às emoções, quer quando no processo criativo se recorra a imagens percebidas actualmente pelos sentidos, quer quando nesse processo se recorra a imagens da memória.

O prazer conduz de forma positiva a evolução dos comportamentos humanos, e essa sensação tem a ver com a criação de condições que evitem o surgimento de problemas que possam causar desprazer. Segundo Damásio (2004), a procura antecipada de uma recompensa, é um factor da curiosidade, de procura e de aproximação, o que na nossa perspectiva se relaciona estreitamente com a facilidade de aprendizagem e com a criatividade.

6.2. Prazer e desprazer no fenómeno da consciência na experiência do desenho criativo

De todo este processo não se deve dissociar o funcionamento do organismo no seu total, seja ao nível interno, seja através do que nos permite uma ponte entre o interno e o externo: os nossos sentidos. E a gerir o funcionamento interno e a relação com o externo temos a procura do prazer e a fuga ao desprazer. Nessa perspectiva, o desenho passa necessariamente por essa oscilação entre o prazer e o desprazer, como nos testemunha Ana Leonor Rodrigues:

122 Para António Damásio, o prazer desencadeia emoções positivas, mas não é uma emoção. Por outro lado, esta sensação está relacionada com a necessidade de «conduzir o organismo para atitudes e comportamentos que mantenham o seu equilíbrio, a sua homeostasia». (Damásio, 2004: 100).

123 De uma forma mais rigorosa, Damásio precisa o seguinte acerca da relação interno/externo e dor/prazer: «Sugiro que o fluir dos estados internos do organismo, inatamente controlado pelo cérebro e continuamente transmitido ao cérebro, constitui o pano de fundo da mentalidade, e, de uma forma mais específica, o alicerce para o si. Sugiro igualmente que estes estados, que ocorrem naturalmente ao longo de uma gama em que pólos se encontram, o que nos permite um processo de aprendizagem e de adaptabilidade, de caráter mais ou menos consciente, que nos permite um processo de aprendizagem e de adaptabilidade, de caráter mais ou menos consciente.» (Damásio, 2004: 50).
Assim, passada a frustração de não se conseguir fazer como se quer, começa lentamente a acontecer-nos observar no papel resultados que nos vão surpreendendo positivamente, e, quanto mais se desenha e mais prazer se tem em desenhar, melhor se desenhará. (Rodrigues, 2003: 53)

O percurso de aprendizagem do desenho envolve-se de esforço e de algum desapontamento (que se desvanece progressivamente). Talvez a criatividade flua com maior liberdade quando esse desapontamento for substituído pelo prazer de desenhar que, por sua vez, se alia frequentemente à facilidade ao transmitir as ideias mais claramente (através do desenho). O desenho para a criação é entendido na nossa análise como possível promotor da realidade holística do desenhador-autor, pelos mesmos atributos que Ana Leonor Rodrigues associa ao objecto artístico e a partir dos quais extrapolamos o valor do desenho:

O objecto artístico estimula os nossos sentidos, a mente, o intelecto, enfim a entidade completa do eu, de modos intensos e com uma poderosa capacidade de desencadear prazer, um prazer estético que é mental e indirectamente físico, mas que se torna imprescindível para a própria vontade de viver. (Rodrigues, 2003: 12)

Todos os nossos sentidos nos proporcionam sensações às quais associamos prazer ou desprazer. O sentido da visão não é excepção. As coisas criadas para serem experimentadas pelos sentidos não têm, necessariamente, o segundo propósito de serem traduzidas por palavras. No entanto, talvez fosse importante que essa manifestação fosse efectivada, para uma maior consciência do que sentimos e para um discernimento do que nos dá ou não prazer, no sentido de conseguir gerir a vida segundo o critério do prazer. Refiro-me aqui ao prazer estético no sentido lato, abrangendo todas as sensações positivas culturalmente construídas com base na experiência da percepção sensitiva – que é indissociável do pensamento reflexivo (um pensamento centrado no objecto e não no pensamento em si). No plano da produção, o prazer não se dissocia do desprazer, na medida em que, num momento ou outro da experiência, requer um esforço que permite ao autor uma aprendizagem manifestada para além da aprendizagem latente.

O prazer no desenho é caracterizado (como em outras experiências) pela fuga ao desprazer (que pode reduzir-se ao termo mal) e pela procura de prazer. Trata-se de um percurso afim à homeostasia, em que o organismo procura um equilíbrio, aproximando-se das circunstâncias que lhe permitam a sobrevivência (incluindo as emoções positivas) e afastar-se das circunstâncias que constituam uma ameaça (incluindo asemoções negativas). De facto, no desenho enriquecido com uma função de criação (quando se opte por esta) procura-se a recompensa extrínseca – a aprovação dos juízes de valor, que provoca no autor uma necessidade extrínseca de se ver valorizado por outrem. Porém, o pensamento que aqui se desenvolveu reforça a ideia da importância das necessidades intrínsecas do autor que se relacionam com a procura de resolução dos problemas internos, os quais, uma vez resolvidos, proporcionam uma recompensa mais consciente e de acordo com as idiossincrasias do autor. Isto é uma consequência que facilita o bem-estar do autor no seu todo e que lhe alimenta e faculta a liberdade de expressão criativa.
PARTE III

ENTREVISTAS AOS ACTORES DE CRIAÇÃO
Uma visão inferencial sobre as entrevistas

Este estudo iniciou-se partindo de um desafio: o de comprovar se «o dese
nho criativo é um fenómeno que estabelece uma relação entre a percepção,
o pensamento deliberado e o pensamento intuitivo, proporcionando ao seu
autor um maior conhecimento de si próprio e uma maior reflexão sobre o que
o rodeia, através de uma dialética eu–não-eu, sendo esta atitude o que motiva
o autor a criar.» Em função desse desígnio, surgiram algumas hipóteses que
conduziram à realização de um conjunto de entrevistas a vários autores que
usam o desenho na sua actividade criadora, de forma a confirmar as seguintes
premissas, que se passam a enunciar:

1. O desenho proporciona uma relação mais efectiva do autor consigo pró-
prio, quando este se relaciona, através do desenho, com o que lhe é externo e
ainda não consciente;
2. O desenho envolve a dialética entre o mental e o sensório-motor;
3. O desenho tem sempre o valor de mediar a procura de um sentido, in-
dependentemente do estímulo que provoque;
4. O desenho obedece sempre a uma necessidade que é provocada pela
relação do autor com o meio;
5. O autor sente o prazer de desenhar conforme vá encontrando sentido
para as dúvidas que o inquietam;
6. O desenho-processo identifica-se mais com a procura de sentido do que
com o desenho-objecto, pois o primeiro é o devir do qual resulta o segundo
que, finalizado, passa a ser independente do autor;
7. O desenho é uma projecção do autor no seu total, uma vez que convo-
ca diversos saber e competências, mecanismos sensório-motores e mentais
(pensamento, sentimento e emoção);
8. O desenho afecta a nossa forma de entender as coisas, porque as torna
diferentes e mais claras, e consequentemente torna diferentes os discursos que
proferimos acerca das coisas;
9. Existe uma oscilação entre a intuição e a razão, onde acontece, presumi-
velmente, uma interacção recíproca;
10. O desenho acontece segundo um fenómeno dialéctico entre o autor e
o meio, e daí resulta a modificação da consciência de si próprio e acerca das
cosas;
11. O desenho poderá resultar numa reestruturação da personalidade, na medida em que proporciona uma consciência de si mais alargada;

12. O conceito de desenho formula-se conforme o tipo de experiências do autor.

No sentido de procurar uma confirmação destas hipóteses, procedeu-se à escolha de produtores plásticos, arquitectos, escultores e pintores, tomando os seguintes critérios para a sua escolha: a) que usassem o desenho como meio de criação; b) que no contexto português, e alguns no contexto internacional, fossem reconhecidos e consagrados na sua área de produção; c) que na sua formação académica inicial tivessem frequentado a disciplina de Desenho; e d) que na sua carreira profissional tivessem ministrado a docência da disciplina de Desenho. Na maioria dos casos, no decorrer da sua vida profissional, a relação dos entrevistados com o desenho é muito próxima no âmbito da criação. Tentámos criar condições para que os entrevistados explicassem as suas ideias sem que se lhes fossem impostas fronteiras. Evitou-se também impor uma condução rígida da conversa, no sentido de responderem directamente às questões colocadas.

Durante a realização das entrevistas, confrontámo-nos com um problema que interferiu na objectividade da abordagem das respostas às questões propostas. O problema tem a ver com o facto de o conceito de desenho se revestir de alguma ambiguidade e até de uma certa polissemia. Na realidade, o desenho tem vários sentidos, conforme a tipologia a que se reporta a abordagem ou conforme a definição que a pessoa foi construindo no decorrer da sua formação e prática de criação através do desenho. Nessa medida, os entrevistados poderiam referir-se ao desenho, partindo de premissas diferentes quando confrontados com as mesmas questões. Perante a susceptibilidade de se estar a falar de entendimentos de desenho dependentes do tipo de tipologia específico do desenho que cada um tem em mente, alguns entrevistados alertaram-nos para esta problemática. Para obviar essa questão, aos entrevistados foi esclarecido de que se tratava de reflectir sobre o desenho que se aplica num processo criativo de qualquer ordem.

O guião das entrevistas foi o seguinte:

1. Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu-não-eu e por consequência eu-eu?

2. Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?

3. É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitui um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração ou para o receptor na sua observação?

4. O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca?

5. Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?

6. Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?

7. Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e simultaneamente a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?

8. Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas?

9. Na acção do desenho, poder-se-á verificar, ou supor que se verifica, uma transição do racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico?

10. Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio?

11. O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?

12. Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto, ou o desenho é que define desenho? Ou, ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?
Relativamente às questões colocadas, também houve interpretações heterogéneas. A maioria dos entrevistados respondeu às questões de acordo com a forma explícita que era possível lê-las. Contudo, os entrevistados têm formações diversas, experiências de criação e profissões diferentes. Por isso, a interpretação das questões foi influenciada por essa circunstância. Reiteramos que não se pretendia com as entrevistas obter respostas fechadas. Pelo contrário, o objectivo era que os entrevistados fizessem uma reflexão espontânea sobre o seu processo criativo quando usassem o desenho como meio.

Pensamos que os resultados poderão criar aberturas sobre a compreensão do acto criativo em que se usa o desenho. As entrevistas colocaram os entrevistados na posição de uma quase auto-reflexão sobre a sua própria prática criativa. Nesse sentido, são testemunhos que pensamos serem uma mais-valia ao nível dos estudos realizados em Portugal, onde este tipo de recolhas no âmbito específico do desenho não é significativo.

As entrevistas que realizámos permitem-nos fazer mais ou menos diretamente algumas inferências relacionadas com algumas ideias que motivaram o estudo e que funcionaram como hipóteses preliminares. Uma dessas hipóteses era a de que o desenho proporciona uma relação mais efectiva do autor consigo próprio, quando ele se relaciona, através do desenho, com o que lhe é externo e ainda não consciente.

Nas respostas a esta questão verificou-se que, na opinião dos entrevistados, o desenho promove efectivamente a relação eu–não-eu, bem como uma relação eu–eu. Acerca desta relação, os entrevistados referem, com frequência, o efeito que ela pode ter ao nível da conquista de liberdade, ao nível da sua função de comunicação e de conhecimento. A relação eu–não-eu pode proporcionar-se pela percepção ou pela imaginação. Nestas situações, o eu contacta, respectivamente, com as coisas que lhes são exteriores e ainda não conscientes, e com as coisas que se situam na memória ou a um nível subconsciente (portanto, também ainda não conscientes). Numa e noutra situação, o desenho permite a consciencialização do não-eu e irá reflectir-se na consciência que o autor tem de si próprio.

A propósito do percurso desde a relação com o não-eu até à relação do autor consigo próprio, Philippe Malrieu refere que se trata primeiro de «penetrar na sua intimidade», para depois «penetrar na intimidade das coisas [...] entregando-se a elas [...] reconstruindo-nos nelas» (Malrieu, 1996: 101). Portanto, este autor introduz na relação eu–não-eu o meio da imaginação como condição para que o eu se relacione consigo próprio e se construa. Pretende-se que o eu se relacione, primeiramente, consigo próprio, num processo de imaginação que lhe abrirá o caminho para se relacionar intrinsecamente com o não-eu. É a partir desta relação intrínseca (primeiro eu–eu, depois eu–não-eu), que o eu resultará modificado. Ou seja, depois da «primeira» e da «segunda» etapas, a relação eu–eu reforça-se.

Numa outra assentão, o desenho, como meio de criação, permite exteriorizar o que a mente vai gerando nesse processo (de criação). O desenho, sendo um meio de criação que permite descobrir/tomar consciência do não-eu, constitui, como sublinha o escultor Alberto Carneiro, um factor de libertação de constrangimentos internos e externos e a reconquista de um certo equilíbrio, com um efeito catártico. Trata-se, pois, de um meio que tem a potencialidade de um efeito terapêutico, nomeadamente, como sugere o pintor Ângelo de Sousa, ao nível da ergoterapia. Na hipótese disto suceder, pode-se inferir que a relação eu–eu é efectiva, porque nela se reforça essa relação que Ângelo de Sousa refere ser intimista. É nesse sentido que Molina refere que o desenho, ao permitir «representar o inefável ou penetrar no caminho insondável do eu mais íntimo obriga a caminhar no território das revelações» (Molina, 2003c: 50). Tratar-se-á, de certa forma, de uma relação de intimidade do eu consigo próprio, no qual, num processo de exteriorização, os constrangimentos internos se esvanecem e assim permita que se revelem conteúdos até então latentes, como se depreende do que o escultor Alberto Carneiro nos diz.

Seja no desenho de observação – em que o autor pretende perceber o meio (que se identifica com o não-eu) –, seja no processo de criação – em que o autor gera outro meio –, o produto do desenho é o não-eu, é algo que está fora do sujeito, é o desenho-objecto. Logo, a relação eu–não-eu existe sempre.

O desenho pode, nas palavras de Molina, servir «para tratar de compreender o nosso ser e as relações que mantém com o meio através das coisas» (Molina, 2003c: 23). Ou seja, o desenhador-autor, quer se relacione com o meio que o envolve, quer crie um novo meio pela simulação, fá-lo através da sua relação com as coisas que compõem esses meios (o não-eu), que resultará
numa maior compreensão do seu ser (do seu eu). O que vem a confirmar a hipótese que se colocou a priori e que foi confirmada pelos entrevistados.

O desenho, como meio de comunicação, não se reporta apenas à transmissão de uma ideia/não-eu/desenho-objecto a outros sujeitos; pode também proporcionar, como realça o arquitecto Álvaro Siza Vieira, uma comunicação do autor consigo próprio, na medida em que o desenho gerou essa ideia/não-eu/desenho-objecto com origem no eu. O não-eu exerce uma influência sobre o eu, no momento da sua criação, estimulando o eu a exercer uma análise, uma crítica, a geração de novas ideias.

Trata-se de uma dialéctica objectivo/subjectivo em que a objectivação de uma ideia tem origem subjectiva; como se no desenho, segundo nos diz Molina, se gerasse «o espaço privilegiado das aparições, dos encontros mágicos da ideia» (Molina, 2002a: 50). Nesta comunicação do autor consigo próprio, revela-se em primeira instância uma relação de comunicação eu–eu, da qual resulta a emergência de ideias. O que acontece na dialéctica entre a sua subjectividade e a objectivação, a partir do momento em que se configura a forma.

O desenho, nestes termos, não só alarga a consciência que o autor tem do mundo, como, correlacionadamente, a consciência de si. O desenho medeia esse processo entre o conhecido e o desconhecido, entre o consciente e o ainda não consciente. Esta ideia remete-nos para a afirmação de Molina quando nos diz que o «fulgor luminoso que se produz no desconcerto por entender o desconhecido, o outro, aquilo que fica de fora do sistema» (Molina, 2003c: 147), o que acentua a ideia de que o desenho proporciona ao eu a descoberta do não-eu.

Partimos de outra premissa: a de que o desenho envolve a dialéctica entre o mental e o sensório-motor. Portanto, perguntámos aos autores se «pensam o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora». Nesta questão, verifica-se uma ideia recorrente que é de que o desenho pressupõe uma relação entre os mecanismos mentais e os mecanismos sensório-motores, e de que estes dois tipos de mecanismos são indissociáveis. Contudo, nas respostas obtidas, constata-se uma incidência considerável na asserção de que o desenho é eminentemente mental. O mental desenvolve-se através do pensamento, da percepção, da análise, da intencionalidade e da reflexão. Mas o sujeito, no acto de desenhar, sublinha o pintor Mário Bismarck, funciona num sistema estrutural em que a componente mental interacuta com o sensório-motor. Esta ideia conflui com a que Molina sublinha quando afirma que o desenho é «um processo reflexivo complexo, porque quem o realiza deve saber gesticular, estruturar, descrever e representar ao mesmo tempo» (Molina, 2003c: 139).

Como nos diz o pintor Jaime Silva, na relação eu–eu existe uma oscilação entre a emoção e a racionalização da emoção, no sentido de uma aprendizagem para a liberdade. O que implica que o autor terá que, ainda segundo a opinião do mesmo entrevistado, orientar o seu processo criativo para a objectivação na relação com o real. Isto significa que para que o eu adquira liberdade interior (o que se passa na relação eu–eu), este deverá relacionar-se com o não-eu de forma objectiva, evitando uma relação que tende a ser subjectiva.

Esta ideia leva-nos a evocar a asserção de Ana Leonor Rodrigues que afirma que a construção da realidade passa por uma objectivação em que «nos apropriamos da materialidade [...] tornando-a um aspecto da construção da realidade interiorizada» (Rodrigues, 2000: 66). O que constatou a ideia de que a relação subjectiva eu–eu se reforça através da construção de uma nova realidade objectivada aquando da sua concretização sob a forma de desenho materializado, isto é, sob a forma de não-eu. O processo de criação pelo desenho implica uma interiorização do não-eu, incorporando-o no eu, na medida em que este só actua sobre o não-eu, quando este faça parte da consciência do (mundo do) eu.

Partimos de outra premissa: a de que o desenho envolve a dialéctica entre o mental e o sensório-motor. Portanto, perguntámos aos autores se «pensam o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora». Nesta questão, verifica-se uma ideia recorrente que é de que o desenho pressupõe uma relação entre os mecanismos mentais e os mecanismos sensório-motores, e de que estes dois tipos de mecanismos são indissociáveis. Contudo, nas respostas obtidas, constata-se uma incidência considerável na asserção de que o desenho é eminentemente mental. O mental desenvolve-se através do pensamento, da percepção, da análise, da intencionalidade e da reflexão. Mas o sujeito, no acto de desenhar, sublinha o pintor Mário Bismarck, funciona num sistema estrutural em que a componente mental interacuta com o sensório-motor. Esta ideia conflui com a que Molina sublinha quando afirma que o desenho é «um processo reflexivo complexo, porque quem o realiza deve saber gesticular, estruturar, descrever e representar ao mesmo tempo» (Molina, 2003c: 139).

O desenho pode tender mais para o mental ou para o sensório-motor, conforme a tipologia de desenho desenvolvida, como o asseveram alguns dos entrevistados, que ressalvam a ideia de que, mesmo podendo haver uma ten-
dência para um ou para outro, o mental e o sensório-motor não se dissociam; eles coadunam-se no processo de desenho. O desenho, convocando o mental e o sensório-motor, exige que se ponha em prática competências de diferentes naturezas e com o recurso a diferentes saberes. Embora as competências e os saberes possam ter mais afinidade com o mental ou com o sensório-motor, não se podem circunscrever a sectores isolados. A mente e o corpo fazem parte de um sistema (que se manifesta holisticamente). A memória, por exemplo, não se reporta só a acontecimentos, sentimentos, emoções ou objectos; pode relacionar-se, como alerta o pintor Vítor Silva, com a consciência do próprio corpo, nomeadamente ao nível gestual. O sujeito relaciona-se consigo próprio, tendo em conta essas memórias. As características do fenómeno do desenho dependem de factores como a intencionalidade e a influência da cultura. Com base na gestão das memórias, da intencionalidade, sob a influência da cultura, no sentido de uma análise crítica e conforme a capacidade de realização, o desenho terá uma incidência mais mental ou mais sensório-motora, mas, reiteramos, sempre conjugadas uma com a outra.

Ao mencionarmos o factor cultural (destacado pelo escultor Alberto Carneiro) sobre o desenho, pressupõe-se a sua influência sobre o nível intelectual do autor (portanto, mental). Por essa razão, é oportuno evocar a citação que Molina faz de uma afirmação de Federico Zuccari onde consta que o desenho é «forma, ideia, ordem, regra, fim e objecto do intelecto, em que se expressam as coisas entendidas». 124 Isto conduz-nos à ideia de alguns dos entrevistados, de que o desenho é eminentemente mental.

A fluência do desenho orientará o autor na procura de alargar a consciência do que percepciona e daquilo que, para o escultor José Rodrigues, é muito importante: os sentimentos (pelo que a finalidade é o mental). A conclusão do desenho estabelece-se no momento em que se esgota essa necessidade (que pode ser consciente ou subconscientemente). Muitas vezes, poderá mesmo ser o nível subconsciente que conduz o acto de criação e não o pensamento racional, como o sugere o pintor Ângelo de Sousa. Portanto, não é corroborada a ideia de que o desenho seja mais de natureza sensório-motora, em que o «nível de funcionamento do organismo é caracterizado pela preeminência das actividades perceptivas e motoras». 125

Na oscilação entre o pensamento, o subconsciente, os afectos e o sensório-motor, gera-se o acto de criação. É na dialéctica entre o mental e a acção (através de mecanismos corporais) que o autor concretiza o desenho. Mas o desenho não é realizado apenas sob a influência do mental e sob a influência dos gestos do corpo; é também influenciado pelas características do material (que é composto pelo suporte e pelos instrumentos riscadores). A influência mental tem que ver directamente com o desenho-processo e a influência material relaciona-se com o desenho-objecto. O mental e o sensório-motor funcionam como uma interface material que medeia e influencia o desenho. Estes três componentes do desenho influenciam-se reciprocamente, muitas vezes como estímulos. O resultado desta relação, nomeadamente ao nível da clarificação do entendimento de certas coisas, depende da tipologia do desenho desenvolvido, como já o referimos. A clarificação das ideias poderá ser reforçada se, no acto de criar através do desenho, se aplicar um processo que o arquitecto Álvaro Siza Vieira descreve como hipótese/critica/selecção/comparação/análise/avaliação/nova hipótese. Esta estratégia, ao nível mental, exerce uma influência directa sobre os mecanismos sensório-motores, que por sua vez influenciarão o processo mental.

Por outro lado, a interacção da razão e da sensibilidade não se dissocia desse processo que decorre da relação mental/material/sensório-motora. Esta conjugação, imbuída de uma certa sensibilidade, pode resultar num processo intuitivo associado à componente racional, como podemos inferir da opinião do arquitecto Álvaro Siza Vieira. Essa conjugação poderá, segundo o mesmo entrevistado, constituir, em situações ideais, uma simultaneidade das duas tendências.

A não-separação dos mecanismos mental e sensório-motor, que os entrevistados reiteraram, remete-nos para a conjugação do conhecimento declarativo com o conhecimento processual que Hogarth advoça. Este autor refere a existência de um conhecimento que se reporta ao que as pessoas sabem, o conhecimento declarativo, que se articula com o «conjunto de procedimentos, regras e estratégias que operam sobre o conhecimento declarativo na actividade mental» (Hogarth, 2002: 64), que é o conhecimento processual. Portanto, não se trata só de desenho mental, mas, como já o mencionámos atrás, citando Molina, o mental é convocado no momento em que se utilizem procedimentos como «gestualizar», que permitam estruturar, descrever e representar. O desenho só existe como «elemento definidor de uma ideia» (Molina,

124 Federico Zuccari, citado por Juan José Gómez Molina (Molina, 2003c: 44).
DESENHO, CRIAÇÃO E CONSCIÊNCIA

UMA VISÃO INFERENCIAL SOBRE AS ENTREVISTAS

196

umA VISÃO INFERENCIAL SOBRE AS ENTREVISTAS

197

2003c: 33) na medida em que esta definição se articule com os mecanismos sensório-motores que permitam os mecanismos de concretização do desenho (em que se estrutura, descreve e representa).

Uma outra ideia preliminar da qual partimos no nosso estudo foi a de que o desenho tem sempre o valor de mediar a procura de um sentido, independentemente do estímulo que provoque. O que nos levou a questionar os entrevistados no sentido de aferir -se eram apologistas de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração ou para o receptor na sua observação-. Nesta questão, os entrevistados fazem frequentemente alusão à relação autor-desenho, distinguiamo-a da relação receptor-desenho. O valor que se dá ao desenho pode ser diferente, se se tratar de um autor ou de um receptor; além disso, difícil e raramente coincidem.

No entanto, mesmo na condição de o desenho ter sido estimulante para o autor ou para o receptor, fazer um juízo crítico e universal acerca do desenho implicaria, primeiro, definir o desenho – o que não é possível de forma cabal, como refere explicitamente o pintor Pedro Saraiva, e como o insinuam diversas vezes os restantes entrevistados. O desenho pode ser valorizado pelo autor que emite um juízo crítico positivo, mas este, como o afirmaram alguns entrevistados, não coincide necessariamente com o juízo do(s) receptor(es). Além disso, segundo a pintora Luísa Arruda, não é o estímulo que determina o valor do desenho enquanto meio de procurar um sentido.

No caso do autor, são as suas idiossincrasias que vão determinar a elaboração do desenho. A forma como o autor será afectado pelo seu desenho tem a ver com a forma de entendimento que este provocou e que depende, por sua vez, de vários factores, apontados nas entrevistas, como, nomeadamente, o quadro de referências ou as já referidas idiossincrasias. Se tudo isto resultar num estímulo, o autor sentirá uma gratificação à qual associa o valor do desenho na medida em que o desenho foi importante e lhe permitiu encontrar um sentido. No entanto, o que refere o arquitecto Álvaro Siza Vieira é que o desenho pode ter um carácter de instrumento, sem que se procure essa gratificação.

Numa outra situação, os autores, na qualidade de receptores dos produtos de outros autores, podem sentir-se estimulados, mas, como sugere o arquitecto Siza Vieira, de forma diferente dos receptores que não sejam autores. De forma geral, o estímulo para o observador tem mais a ver com a sensibilidade estética (como nos diz o pintor Vítor Silva), com o contágio emocional, com o prazer, e não tanto com a inspiração. Enquanto um autor na qualidade de receptor pode sentir tudo isso e inspiração também. Num caso e noutro, existe um factor determinante que influencia a forma como o estímulo afecta o sujeito e que é, como já mencionámos, o seu quadro de referências (referido pelo escultor Alberto Carneiro).

O que pode coincidir entre receptores/observadores (nos quais se incluem autores) é, na opinião do escultor Alberto Carneiro, o reconhecimento da forma representada. O sentimento varia de pessoa para pessoa, e na mesma pessoa pode variar conforme o momento de recepção do desenho, diz-nos ainda o escultor Alberto Carneiro. Portanto, não se pode estabelecer um valor com base em referências variáveis entre pessoas, como sejam a cultura, a experiência ou o estado psicológico. Logo, apesar do valor que o autor dá ao desenho, por sentir uma grande gratificação ao fazê-lo, sabe-se que essa gratificação não é permanente. Não será, contudo, por essa inconstância que o desenho deixará de ter o estatuto de um bom ou mau desenho.

Presumimos que o valor que o autor dá ao seu desenho varia conforme ele tenha despertado em si o reconhecimento de valores que se identifiquem com um quadro de referenciais relacionados com ideais ou com objectivos que se procuram atingir, ou, numa palavra, com um sentido que se possa encontrar na elaboração do desenho. Esta asserção é subjetiva quando utilizada no plano pessoal dos autores. Talvez por essa razão as respostas não tenham sido muito claras.

Pode-se inferir, neste contexto, que o desenho, sendo sempre uma procura para satisfazer alguma inquietação, tenha valor pessoal, na medida em que através dele se tenha conseguido essa satisfação do encontro de um sentido, o que não é perceptível, pois trata-se de um fenómeno interno que não corresponde à parte externa e visível que é a tradução material de um desenho.

O desenho, eventualmente, proporciona ao autor uma exploração do seu imaginário que, segundo Philippe Malrieu (1996), permite uma reconciliação consigo próprio, como resultado da superação de contradições, ao nível simbólico. Será nesta condição que o desenho faz sentir a satisfação a que nos referíamos anteriormente e que pode permitir ao autor atribuir-lhe um certo valor subjetivo, mas que não corresponde necessariamente ao valor gráfico, conceptual ou estético que outras pessoas lhe possam atribuir.

Perante a ideia a priori de que o desenho obedece sempre a uma necessidade que é provocada pela relação do autor com o meio, questionámos os entrevistados
na no sentido de apurar «se o desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca». Na análise das respostas a esta questão, verifica-se uma frequência considerável de asserções em que se estabelece uma correlação entre as necessidades extrínsecas e as necessidades intrínsecas. Refira-se, porém, que os entrevistados dão maior importância às necessidades intrínsecas. Apesar disso, o desenho tanto pode obedecer a necessidades intrínsecas como a necessidades extrínsecas e, de uma forma geral, as opiniões dos entrevistados confluem para esta conclusão, o que nos remete para um paralelismo com a alegação de Hogarth (2002), que nos diz que tanto as motivações intrínsecas como as motivações extrínsecas podem mover o processo de aprendizagem e o processo de criatividade.

Por vezes, as necessidades extrínsecas provocam as necessidades intrínsecas, na opinião de alguns entrevistados; mas o acto de desenhar na criação só é possível, na interpretação do escultor Lagoa Henriques, se a necessidade intrínseca existir. É esse tipo de necessidade que orienta a forma de actuar, de acordo com as necessidades extrínsecas, mas sem que o acto criativo se desvie das idiossincrasias e da predisposição do autor. No fundo, trata-se de um processamento dum imagem em que «o desejo de fazer presente, por meio da imagem, a ideia que temos dela mesma» (Molina, 2003c: 23) (que apazigua uma necessidade intrínseca) seja bloqueado por imposições exteriores, mas em que o exterior estimule o interior.

A necessidade intrínseca pode ter que ver com a intenção de comunicar com o outro, como se pode inferir da opinião do pintor Pedro Saraiva. Segundo este entrevistado, a interacção e a necessidade de um feedback com origem noutro sujeito (portanto, uma necessidade extrínseca, com origem no exterior ao autor) podem despoletar a necessidade intrínseca de emitir uma mensagem para entrar em contacto com esse outro sujeito. O sujeito (autor, neste caso) não vive centrado no seu ego, nas suas necessidades intrínsecas. O sujeito é um ser social e por isso vive também em função dos outros sujeitos (e das necessidades extrínsecas que o estimulam e que têm origem nestes outros sujeitos). Assim, o desenho não envolve uma relação em que só o autor é protagonista. Como advoga o pintor Vítor Silva, trata-se de uma perspectiva ética que tem a ver com a relação do autor consigo próprio, mas também de uma perspectiva política que tem a ver com a relação do autor com os outros.

Os dois tipos de necessidade, como já foi dito, interrelacionam-se. O desenho poderá proporcionar a ligação entre um tipo e outro, na medida em que, através dele, o autor procure conhecer a diversidade do que lhe é externo (diz-nos ainda Vítor Silva). Esta procura, que tem origem no intrínseco e no interno, depende de memórias do autor que se acumularam na experiência da relação eu-eu e eu-não-eu. Podemos fazer uma analogia com as ideias de Hogarth (2002) no que se refere à aprendizagem, em que o reforço das conexões da memória depende, por exemplo, da sensibilidade, da motivação interna e da motivação externa. Não podemos esquecer que o desenho pressupõe um percurso de aprendizagem. A este aspecto da prática do desenho Ana Leonor Rodrigues (2003) atribui o patamar que precede uma das necessidades basilares da arte: a necessidade de investigar. Uma e outra coisa só existem se tiverem como motor a necessidade intrínseca. Mas esta, por sua vez, pode ser despedaçada por desafios extrínsecos resultantes da interacção do autor com o meio.

Não é possível discernir quando começa a necessidade intrínseca e quando começa a necessidade extrínseca, ou quando acaba uma ou outra; pode haver uma oscilação entre as duas ou acontecerem em simultâneo, como menciona o escultor Alberto Carneiro. Por outro lado, a necessidade extrínseca pode ser associada a posteriori ao produto criado, isto é, no acto de criação, a necessidade de extrínseca predomina numa relação que alguns entrevistados consideram intimista, mas depois poder-se-á atribuir uma utilidade ao desenho que lhe é externa, e que não teve a ver com a sua elaboração, como nos relata o pintor Ângelo de Sousa, explicando o seu processo de criação.

Quando os entrevistados se referem à relação de carácter intimista, julgamos que tem a ver com a memória disposicional de que António Damásio (2004) nos fala – um espaço onde se encontram os conhecimentos implícitos que permitem, segundo este autor, reconstruir imagens no recordar, mas que, além disso, permitem gerar movimentos e facilitar o fluir mental.

O que nos diz o escultor José Rodrigues é que caso o desenho tenha a priori um destino, para algo que lhe é externo, a necessidade extrínseca tem aqui maior relevância do que se o desenho for autónomo (onde a necessidade intrínseca tem um papel de destaque) como o escultor Alberto Carneiro. Por outro lado, a necessidade extrínseca pode ser associada a posteriori ao produto criado, isto é, no acto de criação, a necessidade de extrínseca predomina numa relação que alguns entrevistados consideram intimista, mas depois poder-se-á atribuir uma utilidade ao desenho que lhe é externa, e que não teve a ver com a sua elaboração, como nos relata o pintor Ângelo de Sousa, explicando o seu processo de criação.

Em qualquer tipologia, como nos diz a escultora Luísa Gonçalves, existe sempre algum parâmetro de orientação do acto criativo; elementos externos que vão esboçar uma necessidade intrínseca, sendo que esta pode vir a predominar sobre esses parâmetros, no decorrer da criação, levando o autor a
transgredi-los, eliminá-los ou transformá-los, de acordo com essa necessidade. Os parâmetros constituem um estímulo à criação (estimulam a necessidade intrínseca) e podem suscitar um certo prazer no começo e/ou na elaboração do desenho. No processo criativo, segundo Luísa Gonçalves, são os parâmetros externos que originam a criação, mas o autor terá de os ajustar às suas necessidades, no sentido de a autoria do desenho ser mais genuína, isto é, onde o desenho apresente «uma essência, um conceito ou um pensamento» ou represente «as aparências do nosso mundo». 

Uma outra ideia preliminar que nos surgiu foi a de que o autor sente o prazer de desenhar conforme vá encontrando sentido para as dúvidas que o inquietam. Neste sentido, questionámos o nosso painel sobre «em que circunstâncias se passa da necessidade de desenhar ao prazer de desenhar». Constatou-se, em relação a esta questão, que para os entrevistados a referência ao prazer associado ao desenho é muito relevante no entendimento do próprio desenho. No entanto, o prazer no acto de desenhar relaciona-se com diversos aspectos, nomeadamente com o desafio, a descoberta, a invenção, o agir e, especificamente, com a consciência do acto de fazer, com a ética e com a procura de sentidos.

Contudo, o desenho no acto de criação pode não ser acompanhado de prazer. Ou melhor, como alguns entrevistados acham, existe uma oscilação entre o prazer e o desprazer; o desenho pode, inclusive, ser concluído com um sentimento de desprazer, como sublinha a escultora Luísa Gonçalves. E, afirma o pintor Jaime Silva, não é o sentimento de prazer que determina se o desenho é ou não artístico. Esta oscilação entre um pólo e outro permite-nos uma extrapolação do que António Damásio (2004) nos diz acerca das imagens (de uma forma geral): que as imagens, recordadas ou captadas pelos sentidos, associam-se sempre a uma emoção que desperta prazer, ou a uma emoção que desperta desprazer – oscilamos para uma tendência ou para outra.

As dúvidas que eventualmente inquietam o autor vão sendo esclarecidas, mas isso não implica que se eliminate o desprazer definitivamente e que, a partir de um certo momento, surja um sentimento de prazer. Por outro lado, esses sentimentos dicotômicos não se delimitam, e no processo de criação não há uma fronteira perceptível entre o fim de um sentimento e o início do outro, o que colide, de certa forma, com o que Ana Leonor Rodrigues (2003) diz. Esta autora refere que o prazer começa a sentir-se depois de ultrapassada a fronteira da frustração de não se conseguir desenhar como se quer. A partir desse momento, segundo a mesma autora, começa o prazer de se sentir surpreendido com os resultados. Além disso, a autora acrescenta que o prazer de desenhar é um factor que proporciona melhores resultados na produção do desenho.

O prazer do acto de desenhar na criação não é entendido, segundo alguns entrevistados, sob o ponto de vista do deleite estético. Este tipo de prazer remeter-nos-ia mais para o plano da recepção e menos para o plano da produção. Segundo as expressões do pintor Mário Bismarck, o prazer é entendido mais no sentido da «consciência do fazer», «do desafio de construir e pensar imagens». Inclusivamente, mesmo que o processo de fazer o desenho, da criação, envolva esforço, este, segundo o pintor Pedro Saraiva, pode ser acompanhado de prazer. Portanto, não se trata de fazer uma constatação de apreciação estética: trata-se de associar o prazer à acção de criar, ao processo de agir, onde o prazer pode alternar com o desprazer. Esta alegação não coincide com a opinião de Ana Leonor Rodrigues (2003), que considera que o desenho, no contexto artístico, desencadeia principalmente um prazer estético (inclusive para o autor).

A acção de fazer desenhos pode enverolver-se de algum prazer se, por exemplo, segundo alguns entrevistados, proporcionar uma catarse. O que pode acontecer, na opinião do escultor Alberto Carneiro, na medida em que se sinta uma libertação gerada pelo fluir simultâneo entre o sentimento e o pensamento e onde o desenho predomina. O desenho, como consubstanciamento do sentimento, só existe, como alega o escultor Alberto Carneiro, se o pensamento for a causa da sua elaboração. A relação do sentimento com o pensamento racional pode até resultar num conflito, já que o pensamento racional, sob a forma de regras, pode interferir na fluência do sentimento, o que pode gerar um certo desprazer. Mas depois desse percurso conflituoso, se o sentimento predominar, conciliado com o pensamento, pode originar-se prazer e alívio. Ou seja, as inquietações criadas nesse conflito dão lugar ao prazer, quando se encontra um sentido de equilíbrio entre o sentimento e o pensamento, ou melhor, onde este último não entorpece o primeiro, mas coexiste com ele permitindo que seja veiculado (através de uma imagem elaborada).

127 Ibidem.
Pode-se inferir da opinião do escultor Lagoa Henriques que o prazer pode estar também associado a um sentimento positivo no momento em que o desenho passou a proporcionar a revelação de coisas que eram desconhecidas. O prazer pode surgir, também, no momento em que se gera/manifesta a sensibilidade, isto é, sempre que a descoberta (que tem a ver com a inteligência) se equilibra com a sensibilidade (que tem a ver com o sentimento), é possível que o prazer emirja.

O prazer pode emergir, na opinião do arquitecto Alcino Soutinho, da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

O prazer ou o desprazer do acto de criação não são visíveis no desenho-processo quando exposto ao receptor. Este não pode ter a consciência dos sentimentos que envolveram o processo de criação. Como diz o pintor Ângelo de Sousa, muitas vezes, o que parece ter sido feito com prazer envolveu um sentimento de uma certa agonia.

Embora alguns entrevistados tenham descrito algumas condições com as quais se pode passar do desprazer ao prazer, a ideia de que existe um momento de prazer eufórico associado ao encontro de uma solução é mais comum aos dois arquitectos entrevistados, cuja actividade pressupõe um processo de criação mais objectivo. Contudo, esse encontro de soluções não é dispar da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

Pode-se inferir da opinião do escultor Lagoa Henriques que o prazer pode estar também associado a um sentimento positivo no momento em que o desenho passou a proporcionar a revelação de coisas que eram desconhecidas. O prazer pode surgir, também, no momento em que se gera/manifesta a sensibilidade, isto é, sempre que a descoberta (que tem a ver com a inteligência) se equilibra com a sensibilidade (que tem a ver com o sentimento), é possível que o prazer emirja.

O prazer pode emergir, na opinião do arquitecto Alcino Soutinho, da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

O prazer ou o desprazer do acto de criação não são visíveis no desenho-processo quando exposto ao receptor. Este não pode ter a consciência dos sentimentos que envolveram o processo de criação. Como diz o pintor Ângelo de Sousa, muitas vezes, o que parece ter sido feito com prazer envolveu um sentimento de uma certa agonia.

Embora alguns entrevistados tenham descrito algumas condições com as quais se pode passar do desprazer ao prazer, a ideia de que existe um momento de prazer eufórico associado ao encontro de uma solução é mais comum aos dois arquitectos entrevistados, cuja actividade pressupõe um processo de criação mais objectivo. Contudo, esse encontro de soluções não é dispar da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

Embora alguns entrevistados tenham descrito algumas condições com as quais se pode passar do desprazer ao prazer, a ideia de que existe um momento de prazer eufórico associado ao encontro de uma solução é mais comum aos dois arquitectos entrevistados, cuja actividade pressupõe um processo de criação mais objectivo. Contudo, esse encontro de soluções não é dispar da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

Embora alguns entrevistados tenham descrito algumas condições com as quais se pode passar do desprazer ao prazer, a ideia de que existe um momento de prazer eufórico associado ao encontro de uma solução é mais comum aos dois arquitectos entrevistados, cuja actividade pressupõe um processo de criação mais objectivo. Contudo, esse encontro de soluções não é dispar da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

Embora alguns entrevistados tenham descrito algumas condições com as quais se pode passar do desprazer ao prazer, a ideia de que existe um momento de prazer eufórico associado ao encontro de uma solução é mais comum aos dois arquitectos entrevistados, cuja actividade pressupõe um processo de criação mais objectivo. Contudo, esse encontro de soluções não é dispar da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

Embora alguns entrevistados tenham descrito algumas condições com as quais se pode passar do desprazer ao prazer, a ideia de que existe um momento de prazer eufórico associado ao encontro de uma solução é mais comum aos dois arquitectos entrevistados, cuja actividade pressupõe um processo de criação mais objectivo. Contudo, esse encontro de soluções não é dispar da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.

Embora alguns entrevistados tenham descrito algumas condições com as quais se pode passar do desprazer ao prazer, a ideia de que existe um momento de prazer eufórico associado ao encontro de uma solução é mais comum aos dois arquitectos entrevistados, cuja actividade pressupõe um processo de criação mais objectivo. Contudo, esse encontro de soluções não é dispar da necessidade de encontrar soluções para um problema. Quando se superam os obstáculos, na procura das soluções, o autor poderá ter conseguido uma conciliação entre a sensibilidade e a inteligência, como refere o escultor Lagoa Henriques. O prazer pode ser tanto maior quanto maior o esforço envolvido nessa procura de ultrapassar os obstáculos. O que se explica se atendermos ao que António Damásio (2004) diz a respeito da procura de uma recompensa, que, na sua opinião, é um factor de curiosidade, de procura e de aproximação. Ou seja, o esforço é, nesta perspectiva, alimentado pela procura do prazer, e será esta procura que estimula o processo criativo.
O desenho-processo, que constitui o percurso do mental até chegar a um momento conclusivo sob a forma de desenho-objecto, pode traduzir mais a realidade holística do autor do que propriamente o resultado final e visível do desenho-objecto. Na realidade, o resultado final é o registo de uma atividade física e mental, das quais apenas podemos especular e vislumbrar sobre o desenho-processo, o qual não tem a ver com o virtuosismo técnico, mas sim, nas palavras de Ana Leonor Rodrigues (2003), com a primazia da originalidade e da invenção. Não obstante, o desenho-processo (onde se inclui o processo técnico, físico e mental do desenho) é visível a um nível subliminar no desenho-objecto, pois o reconhecimento dos vestígios dos movimentos, a que a mesma autora se refere, permite-nos especular acerca da acção física e, mais subliminarmente ainda, da acção mental do autor. A cultura afecta o comportamento do autor e também, como diz o pintor Jaime Silva. A cultura afecta o comportamento do autor e também, como diz o pintor Jaime Silva. A cultura afecta o comportamento do autor e também, como diz o pintor Jaime Silva. A cultura afecta o comportamento do autor e também, como diz o pintor Jaime Silva. A cultura afecta o comportamento do autor e também, como diz o pintor Jaime Silva.

Supunhamos, à partida, que o desenho era uma projeção do seu autor no seu total, uma vez que convoca diversos saberes e competências, no contexto dos mecanismos sensorio-motores e mentais (pensamento, sentimento e emoção). O que nos induziu à formulação da questão: «será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e simultaneamente a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?» É significativa a alusão ao desenho como meio originado pelo funcionamento holístico que caracteriza o acto de desenhar para a criação, uma vez que envolve a relação total mental – corpo no processo de percepção do mundo externo e do mundo interno. De uma forma geral, os entrevistados referem que o desenho não traduz uma mera representação realizada com recurso a uma qualquer tipologia de desenho. Mesmo quando se trate do desenho que traduz o que a percepção capta, são implicados outros mecanismos do ser e outras áreas da sua formação psicológica, para além da visão e do controlo gestual.

A ideia de que o desenho poderá envolver o autor em todo o seu ser (em determinadas tipologias do desenho) coincide com o que Ana Leonor Rodrigues (2000) diz quando nos chama a atenção para o facto de a actividade cerebral (na qual se inscreve o acto de desenhar) ser holística, referindo, nomeadamente que não se pode separar o «ver» do pensar. A própria percepção, quando traduzida no desenho, depende da cultura do autor, como referiu o pintor Jaime Silva. A cultura afecta o comportamento do autor e também, como diz o mesmo entrevistado, a sua maneira de percepcionar/perceber o mundo. Logo, a percepção tem implicatas as motivações do autor geradas num determinado contexto cultural. É neste contexto que o autor cria as suas necessidades de diferentes naturezas e que vão, por sua vez, determinar as suas motivações mais genuínas. Por outro lado, a percepção visual, além de incluir o contexto cultural particular do autor, é o reflexo do seu funcionamento mental individual de acordo com o seu sistema corporal em que funcionam estruturalmente os sentidos, a emoção, os sentimentos, o pensamento, a cognição. O desenho, convocando tudo isso, poderá activar a totalidade do ser e do que existe de único e individual no autor, de acordo com a sua experiência passada e o seu estado psicológico presente. O desenho pode consubstanciar estas duas realidades, a do passado e a do presente, numa interface que é o desenho-objecto.

Podemos constatar que a percepção deve ser entendida como resultado do todo o ser. Este ponto é comum a alguns entrevistados e a alguns teóricos, como é o caso de Miguel Copón, nomeadamente, quando afirma que a percepção «opera mediante interesses, afinidades, ressonâncias entre o percebido e o perceptor» (Copón, 2003: 430), e que tudo isso depende da relação entre as aparências que se dão ao real e o conhecimento que o autor tem das suas próprias possibilidades internas. A isto podemos acrescentar o argumento de Ana Leonor Rodrigues (2000) relativamente ao pensamento, também convocado no desenho, que traduz um processo complexo que mobiliza o sujeito no seu todo, isto é, ao nível afectivo, corpóreo, inteligível e social. Inclusivamente, a visão utilizada na percepção não é um captor passivo de informação: está ligada «ao olhar para, ao olhar por, observar, escrutinar, inspecionar». (Bennet & Hacker, 2005: 143)

Na realidade, como sugere o pintor Vítor Silva, o desenho envolve uma relação de si (corpo/mente) com o meio e com o fenómeno do pensamento e da construção de um novo espaço. Como se infere do que nos diz o escultor Alberto Carneiro, este fenómeno fluí na conjugação da razão e da intuição, em que os processos racionais (ao nível das técnicas e da manipulação de materiais, e das regras de representação) interactuam com a forma de o seu autor perceber a realidade e de actuar sobre ela na representação pelo desenho. É nesta percepção e transformação que o autor é implicado com os seus sentimentos e a sua capacidade racional. As duas coisas coexistem e dependem uma da outra – a razão não faria sentido sem a presença do sentimento.

O que nos diz Miguel Copón (2003) a este respeito, é que o desenho, quer seja o meio de captar informação, quer seja o meio de a veicular, depende da implicação vital do autor com o objecto e com a própria linguagem do desenho.
O desenho pode não se reportar à mera percepção de algo; pode simplesmente remeter o autor para motivações que têm mais a ver com as suas necessidades internas e idiossincráticas, e onde prevalecem os afectos (aspecto muito valorizado pelo escultor José Rodrigues). Com base nestas condições particulares, o autor projeta os seus pensamentos e sentimentos despídos de influências externas. Mas será na conciliação desta subjectividade com a objectividade que o autor se explora como ser holístico, em que a referência ao objectivo é um pretexto para perceber a sua subjectividade – os seus pensamentos e sentimentos.

Para conseguir atingir este propósito, o autor tem de ultrapassar barreiras internas (as subjectivas) e externas (as que se prendem com os materiais, as técnicas, os códigos). É na reacção a estes condicionalismos que o autor se implica na sua totalidade, tentando percebê-los e transformando-os no sentido de criar algo de novo como solução para a conflituosidade entre as suas motivações mais genuínas e o que as condiciona.

Em consonância com a perspectiva de que o desenho traduz um conjunto global de características do ser, encontrámos opiniões dos vários autores que corroboram a nossa análise teórica. Por exemplo, Ana Leonor Rodrigues (2003) afirma que o traço que se faz no desenho consubstancia a história consciente e inconsciente do autor, assim como a sua vida de interacção com o mundo e consigo próprio. A reforçar esta ideia evocamos a afirmação de Molina, que diz que «qualquer comportamento formaliza a sua estrutura e cria-nos uma imagem análoga da sua razão mais profunda». (Molina, 2003c: 18)

No início da nossa análise, partíamos de um pressuposto: o desenho afecta a nossa forma de entender as coisas, porque as torna diferentes e mais claras, e consequentemente torna diferente os discursos que proferimos acerca das coisas. Nesse sentido, colocámos a seguinte questão aos entrevistados: «se concordavam com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas».

Perante esta questão, verificou-se que os entrevistados aludem, com uma clara frequência, ao desenho como forma de entendimento. Mais concretamente, como sublinha o pintor Mário Bismarck, o acto de desenhar envolve um certo tipo de informação que é recebida, gerida e transmitida. Nesse processo, o autor envolve-se numa relação com o propósito de ter um maior entendimento do mundo com que se relaciona. Nessa relação interactiva, elaboram-se ideias acerca do conhecimento ou da representação do mundo que serão posteriormente transmitidas sob a forma da imagem desenhada. Um desenho de uma tipologia particular pode permitir adquirir esse conhecimento através dessa interacção com o mundo, uma vez que orienta o autor para uma análise, segundo o escultor António Pedro, mais directa e mais clara de certos aspectos da realidade do mundo. Nesse sentido, supõe-se que o sujeito torna também os seus discursos acerca da concepção das coisas mais claros e mais alargados.

Acerca do desenho como meio de modificar eclarificar o nosso entendimento das coisas, encontrámos várias asserções que confluem nesse sentido. Relembramos que Molina (2003b) afirma que o desenho, além de configurar uma forma, descrevendo-a, clarifica o seu funcionamento e a sua construção. Logo, o entendimento da forma referente torna-se mais claro e mais completo. Nesse sentido, ainda o mesmo autor afirma que o desenho estabelece «operações que modificam o nosso conhecimento do objecto e a estruturação do nosso pensamento». (Molina, 2005c: 23)

O desenho é aqui entendido no âmbito de um fenómeno. Portanto, é no devir do desenho, na relação eu-eu e eu-não-eu, que os pensamentos se transformam. Daí que a relação eu-eu se reforce, pois o devir requer a activação dos mecanismos mentais do eu. É neste fenómeno que o pensamento se revela e, consequentemente, que os discursos se tornam mais clarividentes. Existe um conjunto de conteúdos ao nível do subconsciente que, quando emerso do consciente, permite um conhecimento mais alargado e um entendimento mais esclarecido que se podem refletir nos discursos acerca das coisas.

Na nossa contextualização teórica não explorámos a problemática sobre os discursos acerca do desenho ou sobre a forma como explanamos o nosso entendimento das coisas, relacionando-os correlativamente com o desenho. Podemos, contudo, inferir que essa correlação se possa, eventualmente, estabelecer. Isto, evocando, por exemplo, a referência que Molina (2003b) faz ao desenho associando-o a uma potencialidade de «iluminação do mundo» e a uma compreensão do mesmo.

Não se pode reduzir o processo da clarividência a um acumular de informação ao nível do subconsciente, que depois, num dado momento, se torna visível no consciente. Este processo é acompanhado por uma aprendizagem e por uma cognição que têm a função de organizar a informação acerca das coisas (do mundo envolvente). É nessa ordem de ideias que inferimos que a clarividência dos discursos requer uma aprendizagem e uma cognição.
Assim, nas palavras do pintor Mário Bismarck, o desenho é aqui entendido como instrumento com o qual se pode trabalhar, entender, organizar a matéria, e comunicar em função disso. Mas tudo isto carece de uma aprendizagem que permita otimizar esta finalidade do desenho. Estamos a referir-nos a uma aprendizagem que envolve várias competências e vários saberes, que só contribuem para um melhor entendimento do mundo, se, na opinião de alguns entrevistados, o desenho for orientado nesse sentido.

Mais do que técnicas de representação, como sublinhou o pintor Pedro Saraiva, as competências a que o desenho recorre são as do entendimento através da linguagem do desenho. Logo, a capacidade de representar só provém do alargamento do entendimento, se esta estiver envolvida no nosso objectivo primordial, e não apenas do apuramento de determinadas técnicas de representação.

Na opinião de alguns entrevistados, só há necessidade do entendimento, se o autor, na relação com o real, tiver essa intencionalidade, isto é, se procurar esse sentido de clarificar as suas ideias acerca de algumas coisas. O que implica que a tipologia do desenho pela qual o autor opta tenha características que favoreçam esse propósito.

Os discursos não são aqui entendidos como análise reflexiva que o autor ou o crítico possam fazer sobre o desenho criado. Os discursos desta natureza, segundo alguns entrevistados, não são necessários ao autor. Na nossa asserção referimo-nos aos discursos que se geram no contexto geral do pensamento do autor que são influenciados mais ou menos indirectamente pelo acto de criar através do desenho. Segundo o arquitecto Álvaro Siza Vieira, o desenho para a criação terá aqui o papel de tornar o autor mais receptivo e aberto na relação com o real, tiver essa intencionalidade, isto é, se procurar esse sentido de clarificar as suas ideias acerca de algumas coisas. O que implica que a tipologia do desenho pela qual o autor opta tenha características que favoreçam esse propósito.

Concretamente, o desenho, ao impelir o autor a concentrar a sua atenção no que está para fora de si, além da atenção dirigida ao que lhe é interno, orienta a criação para uma análise do que lhe é externo (seja a referência observada a que o desenho se dirige, seja o próprio desenho-objecto). Essa análise, reforçada pela atenção dirigida ao externo, permite ao autor ficar ciente de coisas de que não se tinha apercebido antes desse exercício que a prática do desenho lhe proporcionou. Tal não significa linearmente que os discursos, que têm a ver com a estruturação e a elaboração de ideias, se tornem mais clarividentes. O desenho for orientado nesse sentido.

Para avaliar a suposição de que existe uma oscilação entre a intuição e a razão, onde acontece, presumivelmente, uma interação recíproca, colocámos uma questão onde se desejava saber se «na acção do desenho, se poderá verificar ou supor que se verifica uma transição do racional ao intuitivo ou se se trata de um vaivém dinâmico». Os entrevistados referiram recorrentemente a relação entre a razão e a intuição. Na realidade, o desenho funciona com a intuição e com a razão conjugadas e, segundo a opinião unânime dos entrevistados, num vaivém dinâmico. Portanto, não há uma transição de um processo racional até certo ponto e que, a partir de certo momento, passe a comandar a intuição.

A intuição remete-nos, na opinião de alguns entrevistados, para o sentimento. Mas no desenho, a intuição, segundo o escultor Alberto Carneiro, não é suficiente para que a elaboração do desenho seja possível, isto é, para que haja, segundo algumas opiniões registadas, uma articulação com alguma lógica. A intuição relaciona-se com o processo creativo, e a razão com os mecanismos de tradução a que esse processo criativo recorre para que o produto se consubstancie. Numa palavra, para que o desenho faça e tenha sentido, a criação necessita de regras e de uma intencionalidade; isto é determinante para que o desenho se torne casual e aleatório. Em relação à necessidade de regras (de carácter racional), podemos evocar a ideia de que Hogarth (2002) nos fala, quando se refere à necessidade de desenvolver reacções e procurar provas que permitam validar efectivamente o que a um nível de crença se desenvolve intuitivamente.

Por um lado, segundo J. Mendonça (1998), o racional remete-nos para o «cérebro digital» que se associa ao raciocínio, à reflexão e à lógica. Por outro
lado, ainda segundo o mesmo autor, o intuitivo relaciona-se com o «cérebro analógico», ligado à imaginação, à fantasia e ao sonho. Se, como já aqui foi referenciado, o cérebro funciona holisticamente, pressupomos que não faz sentido separar estas duas tendências da mente.

Temos a acrescentar, ainda com referência aos teóricos abordados, que a racionalidade é necessária para que posteriormente se possa agir intuitivamente. Hogarth (2002) alega que é necessário adquirir experiência e submeter-se a uma instrução especializada no domínio em que se quer desenvolver a intuição. Hogarth não confirma efectivamente que haja um vaivém entre a razão e a intuição, mas sim que existe uma transição da primeira para a segunda tendência (apesar de tal fronteira não ser perceptível).

O processo criativo funciona intuitivamente, sempre que o autor considear os elementos de natureza racional e depois parta para a descoberta de novas relações em que o acaso tem um papel preponderante, fenómeno designado por serendipidade (pelo escultor António Pedro). Mas pode haver uma tendência maior para a intuição ou para a razão, dependendo da tipologia do desenho que se desenvolve, do momento em que se realiza e das características mais ou menos variáveis de cada autor. Mesmo que haja uma tendência para uma ou para outra, a intuição e a razão coexistem e complementam-se. Como referiu o pintor Pedro Saraiva, o desenho mais técnico e científico tende mais para a racionalidade e o desenho para a criação tende mais para a intuição. No entanto, no primeiro caso, a intuição não se exclui totalmente, e o mesmo se passa no segundo caso em relação à razão. A este respeito, podemos associar a constatação de Molina (2003b) relativamente ao facto de que, mesmo tendo havido uma tendência maior ou menor para a lógica num ou noutro momento da História, o aleatório e o arbitrário sobrevivem, dirigindo o desenho para o não premeditado. Ao nível da aprendizagem, Hogarth (2002) afirma que o sentido racional não é regra mas sim exceção. Assim, o desenho poderá oscilar entre o mais racional ou mais intuitivo, mas este último tem sempre um papel significativo no acto de desenhar.

A acção de desenhar pode ser, na asserção do pintor Vítor Silva, mais intuitivamente, no contexto de uma aprendizagem subjectiva, e dependente do contexto cultural e psicológico em que o autor se inclui (inferência baseada ainda na opinião de pintor Vítor Silva). É este contexto que exercerá um efeito controlador e orientador do pensamento na tendência mais ou menos intuitiva. Isto é, esse contexto interfere na forma como se constroem e inter-relacionam as imagens (que atrás referimos serem produto de um instinto de construção). Se, por um lado, a criação da imagem começa por ter um início instintivo (no contexto subjectivo do autor), passa a ser mais racional no momento em que toma forma ou consubstancia um objectivo numa forma – quando se objectiva.

Apesar de, na opinião dos entrevistados, a intuição não ser uma fase conseqüente da razão, nós asseveramos que ela só existe se tiver havido, previamente, uma formação/aprendizagem/cognição ao nível de conteúdos de carácter racional. A intuição e a razão funcionam como gestores recíprocos; não se eliminam; pelo contrário, como nos diz o arquitecto Álvaro Siza Vieira, em situações ideais, funcionam em simultaneidade. Hogarth (2002) não parte do princípio de que possa haver esta simultaneidade; como já mencionámos, pressupõe que haja uma aprendizagem prévia à disposição intuitiva, e pressupõe, ainda, que para que a intuição se desenvolva, se devem melhorar as destrezas da observação, da especulação, da comprovação e da generalização. Há, portanto, um discernimento entre o que é a intuição e o que a pode validar (segundo uma tendência racional), mas não se refere ao momento (mencionado nas entrevistas) em que exista um certo equilíbrio entre as duas coisas. Esta alegação relaciona-se com a tese de Hogarth (2002) de se dever tomar intuitivo o científico. Ou, nas suas palavras, deve-se desenvolver uma atitude no sentido de «que as respostas conseguidas com pouco esforço aparente, normalmente sem uma consciência deliberada, incorporem os princípios de raciocínio científico» (Hogarth, 2002: 296).

Na opinião do pintor Ângelo de Sousa, a intuição funciona com base subconsciente. Trata-se de um nível da consciência onde as soluções criativas surgem sem que a razão interceda. Contudo, esta proporciona a aprendizagem prévia com base na qual a criação pode acontecer. Nessa medida, como sugere ainda Ângelo de Sousa, deve-se promover a aprendizagem, nomeadamente no desenho, experimentando matérias e técnicas desconhecidas pelo autor, para que a criação tenha mais meios/competências a partir das quais possa ser optimizada, para que o autor adquira autonomia e capacidade de decisão.
O que se prende também com a necessidade de um domínio da perícia de certos saberes que permitam dispensar o recurso ao pensamento racional, e assim a intuição flua. Este efeito explica a abdicação da linguagem verbal para decifrar o que intuitivamente se gerou como criação.

A ideia de que é necessário adquirir domínio sobre determinadas áreas para que a intuição se desenvolva, já foi aludida por Hogarth (2002). Mas em relação ao destino da informação que se adquire – que se dirige ao subconsciente ou ao nível consciente, e de que forma se gere essa informação, seja ela influenciada pelo deliberado e racional, ou pelo tácito e intuitivo – temos a acrescentar diferentes hipóteses que este autor também descreve. A primeira hipótese é coincidente com a que acabámos de descrever, e trata-se da informação que se regista de forma inconsciente para um possível uso futuro. Uma segunda hipótese que Hogarth (2002) expõe refere-se à situação em que se age automaticamente, em que um estímulo se desencadeia automaticamente, e a pessoa toma consciência da acção, depois de a ter apreendido. Por fim, este autor apresenta a situação em que a acção se empreende deliberadamente – tem-se consciência do acto – e esta consciência interfere determinadamente sobre a acção. Não é possível sobrevalorizar nem uma tendência nem a outra, pois isso levaria a um bloqueio das mesmas. Cada tendência tem papéis de naturezas diferentes e complementares no processo de criação.

Perante uma ideia inicial em que pensávamos que o desenho acontece segundo um fenómeno dialéctico entre o autor e o meio, e que daí resulta a modificação da consciência de si próprio e acerca das coisas, questionámos os entrevistados no sentido de saber se «pensavam que o desenho se poderia contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio». De uma forma geral, os entrevistados concordam, declaradamente, que o desenho alarga, de facto, a consciência acerca das coisas. A fenomenologia acontece no desenho para a criação, na opinião do pintor Vítor Silva. Pois isso levaria a um bloqueio das mesmas. Cada tendência tem papéis de naturezas diferentes e complementares no processo de criação.

Perante uma ideia inicial em que pensávamos que o desenho acontece segundo um fenómeno dialéctico entre o autor e o meio, e que daí resulta a modificação da consciência de si próprio e acerca das coisas, questionámos os entrevistados no sentido de saber se «pensavam que o desenho se poderia contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio». De uma forma geral, os entrevistados concordam, declaradamente, que o desenho alarga, de facto, a consciência acerca das coisas. A fenomenologia acontece no desenho para a criação, na opinião do escultor António Pedro. A propósito da modificação da consciência, Molina (2003b) frisa a sua ideia de que a acção de representar através do desenho «clarifica os itinerários da nossa consciência, tornando-se evidente perante nós próprios» (Molina, 2003b: 49).

O pintor Jaime Silva alega que a relação do eu com o não-eu pode suscitar uma aproximação mais reforçada do eu ao eu, mais do que uma aproximação ao não-eu. Contudo, para que isso aconteça, a intenção do autor tem de ter esse sentido. Acrescenta ainda o mesmo entrevistado que o acto de observação (em que o eu contacta o não-eu) poderá ser acompanhado de uma reflexão, se o autor assim o determinar. Se for essa a orientação que o autor dá ao desenho, em que dirigir a atenção a realidade, a percepção desenvolve-se para além da captação desinteressada de informação através dos sentidos.

Nestes termos, achamos oportuno referenciar a alegação de António Damásio (2004) segundo a qual, uma vez que o sujeito se envolva numa relação com o objecto, o organismo sofrerá uma modificação. Mas no caso específico do desenho, onde, nas palavras de Ana Leonor Rodrigues (2000), acontece «uma relação espacial e fenomenal com o mundo» (Rodrigues, 2003: 65), aquele não se dissocia da vontade e da capacidade de acção do autor. Nesse sentido, estas duas asseverações convergem para as opiniões dos entrevistados de que a relação eu-eu-ver-se-á reforçada sempre que haja uma intencionalidade que conduza o desenho nesse sentido, isto é, sempre que existirem condições para que o sujeito se relacione fenomenalmente, com o objecto, e que aí interferam a vontade e a acção.

Na aproximação intencional e consciente em relação à realidade (em que se inclui o desenho-objecto), diz-nos o pintor Mário Bismarck, exercitam-se mecanismos do cérebro em que se estabelecem conexões específicas, mas sabe-se que elas também podem ser provocadas por outras actividades.

A aproximação à realidade exterior implica uma revelação interna, mas passa igualmente por um distanciamento de si próprio, isto é, para que o autor tenha uma percepção do real, terá que distanciar-se da sua subjectividade, para depois objectivar os conteúdos que alargarão o seu entendimento das coisas e, correlativamente, de si próprio (na opinião do pintor Vítor Silva). Podemos, portanto, inferir que, depois da distanciamento de si para ter uma percepção objectiva do não-eu, o autor terá condições de se aproximar de si próprio e compreender-se melhor. Segundo o mesmo entrevistado, isto não se identifica propriamente com uma sequência em que exista uma relação de causa-efeito;
é antes um processo de inter-relação, uma interacção proporcionada pela vida em geral, e não só pelo desenho, como alerta o escultor Alberto Carneiro. Segundo o mesmo, para acentuar essa interação, dever-se-ão exercitar práticas, como é o exemplo do desenho, que permitam um treino nesse sentido. No desenho, segundo o escultor Alberto Carneiro, este treino passa-se como se a prática levasse os conteúdos a orientarem-se para a pré-consciência, e no processo criativo, a emergir sobre o processo de consciencialização.

Philippe Malrieu (1996) não considera que o sujeito tenha de distanciar-se de si próprio para se aproximar de uma maior consciência de si. Este autor contextualiza este processo no campo da imaginação (que no sentido lato inscrevemos no âmbito do desenho) a qual não pressupõe juntar lado a lado ou classificar os acontecimentos que se percepcionaram ou memorizaram; a imaginação orienta, sim, o sujeito para uma maior aprendizagem de alguns aspectos de si próprio. Contudo, isto tem a ver com um processo em que os conteúdos latentes emergem de níveis de consciência inferiores – o que é comum à opinião dos entrevistados.

No processo criativo, descobrem-se coisas que numa situação normal não seriam acessíveis (segundo o escultor José Rodrigues). A criação pode ser orientada com o fim implícito de poder ter a finalidade de compreender os outros (alega a escultora Luísa Gonçalves). A procura da compreensão de si e dos outros poderá acontecer sem que se preveja e sem que se esteja ciente disso. Provavelmente, quando se desenha, não se tem presente essa intenção orientadora. Como testemunha o arquitecto Alcino Soutinho, isso passa-se ao nível latente e não consciente.

Estes conteúdos desconhecidos, mais uma vez, emergem segundo um dos mecanismos da criação que é a imaginação, através da qual o real oculto e desconhecido (encoberto pelo real conhecido) se descobre, segundo Philippe Malrieu (1996). O desenho, se fosse conduzido para que a criação emirja do espaço da imaginação, permitiria conhecer realidades a que, segundo este autor, não estamos habituados, porque se situam a um nível mais profundo da nossa consciência.

Ao encontrar-se o sentido válido para a resposta ao problema, quer dizer que se ultrapassaram as barreiras que nos impediam de encontrar a solução do problema (na opinião do arquitecto Alcino Soutinho). Essas barreiras relacionam-se com competências mentais (de ordem interna) e técnicas (de ordem externa). Se se ultrapassam as barreiras, o pensamento maximiza-se e optimi-za-se, no que se refere ao domínio das técnicas que consubstanciam a solução do problema, e no que se refere a uma consciência mais alargada de si, pois a abrangência do pensamento, como o presume Alcino Soutinho, alargou-se. Este fenómeno pode resultar, segundo o mesmo, num sentimento de libertação (dos bloqueios) relacionado com um certo prazer interior.

A correlação entre prazer, a alegada liberação de bloqueios e o presumível alargamento da consciência que daí resulte, não foi matéria da nossa investigação. Mas foi possível apurar que, por exemplo na opinião de Molina (2005a), o desenho é um processo preciso através do qual se evidenciam elementos que antes do acto de desenhar não se reconheciam como aspectos importantes do conhecimento – o que coloca o fenómeno do desenho no plano das mais-valias ao nível da consciencialização de aspectos captados a nível da percepção e não ao nível de conteúdos latentes que tomem a forma, eventualmente, de símbolos.

Segundo a opinião do arquitecto Álvaro Siza Vieira, o desenho é um fenómeno que, ao nível externo, implica um processo mecânico, sobre uma determinada matéria, através de uma técnica e, ao nível interno, um processo mental sobre as ideias, através do pensamento criativo, de onde pode resultar um maior conhecimento de si e do mundo.

Para concluir, o desenho, quer tenha a ver com uma realidade desconhecida ao nível da nossa própria consciência, quer se relate a uma realidade que é desconhecida porque não nos relacionamos com ela ao nível perceptivo, coloca o autor numa situação em que acontece um fenómeno de inter-relação com o mundo, onde, segundo Ana Leonor Rodrigues (2000), se constrói uma nova realidade. O desenho é, segundo a mesma autora, um sistema fenomenológico complexo em que intervêm a identidade, a intencionalidade, e as características dos elementos e dos materiais em causa, assim como dos códigos escolhidos.

Conjecturávamos, no início desta reflexão, que o desenho, na medida em que proporciona uma consciência de si mais alargada, poderia resultar numa reestruturação da personalidade. Formulámos a seguinte questão para verificar o que os entrevistados pensavam acerca desta ideia: «O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?» Embora o processo de reestruturação da personalidade seja referenciado em associação ao desenho como meio de criação, a maior incidência das opiniões reporta-se...
à arte como catarse e como terapia – a personalidade pode modificar-se ao nível de certos aspectos, mas não estruturalmente. Segundo o escultor António Pedro, essas modificações verificam-se na evolução da maneira de desenhar e de ver o mundo através do desenho. Em concordância com esta ideia, e em relação ao conhecimento visual que permite consumar o desenho, Molina (2005a) constata que o que se vê num determinado instante afecta todo o ser, sem que o sujeito se aperceba disso.

A personalidade, no caso do autor de desenhos, vai, ao longo do seu percurso de criador, sofrendo influências de outros autores, até ao ponto em que se autonomiza em relação a eles e consegue projectar nos seus desenhos a sua personalidade já sólida e impermeável a influências (como refere o escultor António Pedro). Contudo, isto não significa a reestruturação interna do autor. Esse facto liga-se ao processo de maturação do sujeito no sentido de adquirir o estatuto de autor.

A refutação da mudança de alguns aspectos da personalidade ao nível estrutural não é partilhada por Molina (2005a: 103), que refere que podem acontecer situações em que o conhecimento especulativo nos conduza «a uma mudança de conduta vital», e acrescenta que se trata de «um salto qualitativo que obriga a quebrar a ordem inicial e estabelecer outro que conduz à acção eficaz».

A reestruturação da personalidade pode ser entendida, na opinião de alguns entrevistados, no contexto da terapia. Mas mesmo que esta hipótese seja possível, a relação causa-efeto é verificável, na opinião de alguns entrevistados, mas não o é na opinião de outros.

O escultor Alberto Carneiro diz-nos que a criação, em geral, pode ter esse efeito catártico, sempre que no acto de criação se projectem para o exterior conteúdos que se situavam a um nível profundo da consciência. Ainda na opinião do mesmo, ligar estes conteúdos internos aos conteúdos externos, pode resultar na solução de certos problemas internos, o que só acontece em determinados casos.

Na realidade, para o escultor José Rodrigues, o importante é ter capacidade para se emocionar; para este entrevistado, o desenho poderá contribuir para isso: o desenho poderá articular o pensamento e a emoção e assim constituir um factor de equilíbrio para o autor. O acto de criar com o desenho, como factor desse equilíbrio, é um meio que permite atingir um objectivo que o escultor Lagoa Henriques aponta como sendo fundamental para a Humanidade e que é o de conciliar a técnica, a ética e a poética. Na opinião da escultora Luís Gonçalves, este designio requer a abertura do pensamento no autor, requer que não se tenha certeza irrefutáveis. Isto porque, na sua opinião, esse racionalismo bloquema a predisposição do autor para procurar, encontrar e receber informação. Então, para que o autor esteja aberto ao exterior, para que haja equilíbrio, a razão não se pode sobrepôr à emoção.

Na opinião do arquitecto Alcino Soutinho, o desenho poderá não contribuir para a reestruturação da personalidade mas esta, em contrapartida, pode reflectir-se no desenho. O efeito que o desenho posa ter sobre a personalidade poderá ser entendido, na opinião do arquitecto Álvaro Siza Vieira, sob um ponto de vista catártico em que as eventuais tendências obsessivas de um tipo de personalidade sejam diluídas. A expectativa de que as características deste tipo de personalidade sejam resolvidas poderá motivar o autor a desenhar criativamente; daí poderá resultar um reequilíbrio da personalidade, mas não a sua reestruturação.

A negação de que a personalidade se possa reestruturar pode-se prender com o facto de os entrevistados entenderem que o termo personalidade como a «unidade integrativa da totalidade das características do indivíduo, a singularidade de cada um e a sua relativa constância e estabilidade». Todavia, remetendo-nos ao Dicionário Breve de Psicologia, sublinhamos que a personalidade pode ser influenciada por factores como o próprio meio (no que respeita à aprendizagem social), ou pelas necessidades que orientam a realização do indivíduo, entre outros factores.

Como ideia geral acerca da teoria sobre o desenho, opinávamos que o conceito de desenho se formula conforme o tipo de experiências de autor. Neste contexto, perguntámos-se se seria «possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto; ou o desenho é que define desenho? Ou, ainda, se a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo». Relativamente a esta questão, acerca da definição de desenho, comprova-se claramente que os entrevistados julgam que a definição é construída por cada autor e que se alarga com o percurso de criação de cada um.

A definição do desenho não se circunscreve a um pequeno texto, porque no seu campo se incluem tipologias com características diferentes (ao

DESENHO, CRIAÇÃO E CONSCIÊNCIA

uma VISÃO INFERENCIAL SOBRE AS ENTREVISTAS

Apesar deste espaço de reflexão, é nítida a existência de divergências, as pessoas comunicam como se o sentido

Mesmo que os autores, ou as pessoas em geral, saibam que existe a probabilidade de haver essas divergências, as pessoas comunicam como se o sentido

verificar-se-ia que se estaria, eventualmente, a dar sentidos diferentes à palavra «desenho», no livro *Las lecciones del dibujo*. Apesar deste espaço de reflexão, o autor começa a definir o conceito precisamente salvaguardando-se, dizendo que a palavra desenho, na linguagem quotidiana, adquire um valor específico do desenho.

No desenho, segundo as alegações do escultor Lagoa Henriques, existe uma dialética entre a teoria e a prática, mas não se pode retirar uma definição autônoma sobre o que é o desenho. O desenho é um meio em que o pensamento é tornado visível, como referiu a escultora Luísa Gonçalves. Continua a ser uma referência muito abrangente, mas que também não pretende ser «a» definição de desenho. Uma definição de desenho envolve necessariamente uma inter-relação de conceitos que lhe são subjacentes e cuja afinidade varia, conforme tenda para o desenho científico ou para o desenho artístico (ou poético, como refere, por exemplo, o escultor José Rodrigues). Mesmo que nunca se consiga uma definição cabal, ela vai-se definindo evolutivamente, sem que haja, como o sublinha o arquitecto Álvaro Siza Vieira, uma fronteira a partir da qual se possa dizer que a noção tem maior validade.

Para Molina (2005a), definir pode constituir uma forma de acalmarmos a nossa inquietação perante a expectativa de compreender a realidade; e, ainda segundo este autor, reduzir a uma palavra a definição de um conceito em que se inscrevem um conjunto de fenómenos inquietantes, pode ser o meio de nos tranquilizarmos. Perante esta inquietação, uma possibilidade é a de construir um léxico que permita circunscrever os conceitos. No que se refere ao léxico que se gerou sobre o desenho, podemos, com base em Molina (2005a), especificar o campo de actuação desta técnica no contexto de uma experiência de conhecimento, ao nível da sensibilidade que envolve o seu processo técnico de actuação, e que provoca em nós uma modificação da forma como vemos o objecto e da estrutura do nosso pensamento. Este campo, no entanto, não é específico do desenho.

Molina dedica 152 páginas a um capítulo designado «O conceito de desenho», no livro *Las lecciones del dibujo*. Apesar deste espaço de reflexão, o autor começa a definir o conceito precisamente salvaguardando-se, dizendo que a palavra desenho, na linguagem quotidiana, adquire um valor que, na sua opinião, excede o uso dessa disciplina. O autor sublinha, também, que esse excesso torna rico o termo mas dificulta a sua compreensão.

nível técnico e conceptual). Essas diferentes tipologias têm de ser entendidas atendendo ao contexto psicológico, sociológico, histórico, estético e cultural, como afirma o escultor António Pedro. Estes factores suscitam diferentes entendimentos do desenho ou dos desenhos. É no cruzamento dos saberes (relacionados com essas áreas) que se pode analisar o desenho de uma forma mais concreta e objectiva. O próprio sujeito pode ir construindo a sua concepção de desenho ao longo da sua evolução como autor. Mas, alerta-nos o pintor Vítor Silva, talvez a maioria dos autores não esteja interessada em definir o desenho, como se veio a confirmar, de certa forma, com o desinteresse que a maioria dos entrevistados (autores) manifestou em definir o desenho. Nesse sentido, como afirmou o pintor Pedro Saraiva, o desenho-objecto é o que melhor consubstancia uma definição de desenho.

As definições de desenho que se possam sugerir diferem, logo à partida, conforme diz o pintor Vítor Silva, entre quem profere essa definição e pratica o desenho e alguém que não pratica o desenho, mesmo tendo em conta o cruzamento dos factores atrás referidos. O desenho pode ser definido, como o sugere o mesmo entrevistado, como pensamento, na medida em que traduz uma relação com o real. Contudo, poder-se-á incorrer numa redução do entendimento do desenho. A definição, como já vimos, é dinâmica e torna-se ela própria polissêmica, conforme as características de quem profere e o contexto cultural com base no qual este se formou, alerta o escultor Alberto Carneiro. Numa palavra, o nosso comportamento físico e mental processa-se num campo energético, como designado por Alberto Carneiro, que é variável e influenciado pelas motivações intrínsecas e extrínsecas, pelo campo de actuação, pelo campo do estar e pelo campo do ser. Sendo assim, conclui-se que não se pode definir o desenho de uma forma cabal e definitiva.

Quando se fala de desenho, parte-se de um princípio de que no discurso que se partilha está implícita a mesma noção de desenho que tem quem recebe e interpreta esse discurso. Se fossem analisados objectivamente cada um dos conceitos que se conjugam no conceito de desenho no sentido lato, verificar-se-ia que se estaria, eventualmente, a dar sentidos diferentes à palavra «desenho» conforme os contextos do discurso, conforme o momento em que eram utilizados, isto é, conforme o quadro de referências dessa pessoa. Mesmo que os autores, ou as pessoas em geral, saibam que existe a probabilidade de haver essas divergências, as pessoas comunicam como se o sentido que dão à palavra fosse exactamente o que os seus interlocutores dariam. É o que o escultor Ângelo de Sousa chama um «acordo entre cavalheiros», que parte de premissas das quais não se tem uma noção clara, mas comunica-se como se se tivesse. Atendemos, então, a que o desenho é uma linguagem visual que vale por si e não necessita, nem é possível, de ser traduzida pela linguagem verbal.

No desenho, segundo as alegações do escultor Lagoa Henriques, existe uma dialética entre a teoria e a prática, mas não se pode retirar uma definição autônoma sobre o que é o desenho. O desenho é um meio em que o pensamento é tornado visível, como referiu a escultora Luísa Gonçalves. Continua a ser uma referência muito abrangente, mas que também não pretende ser «a» definição de desenho. Uma definição de desenho envolve necessariamente uma inter-relação de conceitos que lhe são subjacentes e cuja afinidade varia, conforme tenda para o desenho científico ou para o desenho artístico (ou poético, como refere, por exemplo, o escultor José Rodrigues). Mesmo que nunca se consiga uma definição cabal, ela vai-se definindo evolutivamente, sem que haja, como o sublinha o arquitecto Álvaro Siza Vieira, uma fronteira a partir da qual se possa dizer que a noção tem maior validade.

Para Molina (2005a), definir pode constituir uma forma de acalmarmos a nossa inquietação perante a expectativa de compreender a realidade; e, ainda segundo este autor, reduzir a uma palavra a definição de um conceito em que se inscrevem um conjunto de fenómenos inquietantes, pode ser o meio de nos tranquilizarmos. Perante esta inquietação, uma possibilidade é a de construir um léxico que permita circunscrever os conceitos. No que se refere ao léxico que se gerou sobre o desenho, podemos, com base em Molina (2005a), especificar o campo de actuação desta técnica no contexto de uma experiência de conhecimento, ao nível da sensibilidade que envolve o seu processo técnico de actuação, e que provoca em nós uma modificação da forma como vemos o objecto e da estrutura do nosso pensamento. Este campo, no entanto, não é específico do desenho.

Molina dedica 152 páginas a um capítulo designado «O conceito de desenho», no livro *Las lecciones del dibujo*. Apesar deste espaço de reflexão, o autor começa a definir o conceito precisamente salvaguardando-se, dizendo que a palavra desenho, na linguagem quotidiana, adquire um valor que, na sua opinião, excede o uso dessa disciplina. O autor sublinha, também, que esse excesso torna rico o termo mas dificulta a sua compreensão.
De facto, os teóricos e os autores não assumem que se possa fazer uma definição cabal de desenho, mas vão, no seu discurso, enunciando breves definições de desenho. O que permite inferir que a definição de desenho se pode circunscrever num texto. O que também se tem de realçar é o facto de que, atendendo às alegações dos entrevistados, as definições correspondem não a um conceito universal de desenho, mas a uma determinada tipologia de desenho, ou à experiência que o autor tem com o desenho, ou à ideia do desenho que aquele foi construindo com base nessa experiência. A resposta a esta questão pode ser a de não haver uma definição universal, definitiva e imutável de desenho. No entanto, no *Dicionário Akal de Estética*, encontra-se uma definição de desenho circunscrita a um texto que ocupa duas páginas. Mas, até aí, é feita uma referência à correlação entre as técnicas utilizadas e a tipologia de desenho; também aí se faz referência ao desenho como meio para, e ao desenho autónomo; e, dentro deste último, explica-se a variação das especificidades do desenho, concluindo que a arte do desenho se desenvolve segundo o «domínio do gesto espontâneo e da formação da vista» e é uma «arte cujo impacto estético se revela específico».¹²⁹

Relembrando a ideia preliminar: o desenho criativo é um fenómeno que estabelece uma relação entre a percepção, o pensamento deliberado e o pensamento intuitivo, proporcionando ao seu autor um maior conhecimento de si próprio e uma maior reflexão sobre o que o rodeia, através de uma dialéctica eu–não-eu, sendo esta atitude o que motiva o autor a criar, prosseguimos com a formulação das conclusões gerais.

Podemos, desde já, concluir que o desenho é um meio pelo qual se pode reforçar a relação do autor consigo próprio e com tudo o que lhe é exterior, ainda não consciente, e a que dirige a sua atenção. Mas este fenómeno não pressupõe necessariamente a relação do autor com o seu exterior através da percepção visual; também pode acontecer através da imaginação, neste caso, criadora, onde prevalece o pensamento intuitivo. Este aspecto é um elemento novo para a nossa investigação, pois introduz a hipótese de que a imaginação pode por si só constituir um meio de o autor reforçar a relação consigo próprio, sem que tenha de recorrer forçosamente à técnica do desenho. De facto, a potencialidade do desenho reforça a relação eu–eu, não se pode atribuir especificamente à técnica do desenho sem que se lhe associe a sua função de representação objectiva, simbólica ou abstracta. Consideramos indiferencia- damente estas três funções, na condição de que qualquer uma delas constituía um maior ou menor factor de libertação de constrangimentos internos e
externos, e que daí resulte um efeito catártico do autor. Em qualquer uma das delas existe uma relação com o não-eu, se considerarmos que o próprio desenho-objecto é algo de exterior ao autor e do qual este toma consciência, durante a sua elaboração.

Esta relação do autor com o seu exterior permite-lhe, de facto, ter uma maior consciência de si, quando estabelece a relação com o meio através dos objectos específicos aos quais dirige a atenção. Mas esta relação não se cinge a uma mera expressão do eu. Uma nova hipótese foi sugerida nas entrevistas e é a de que o desenho se alimenta da necessidade de comunicar com o outro. Também aqui se estabelece uma relação eu–não-eu, e da qual resulta um maior conhecimento de si pelo próprio processo da intersubjectividade. O desenho seria neste caso um meio pelo qual a subjectividade do autor se objectiva através da comunicação, tendo como veículo a consubstanciação de ideias na configuração de formas. A necessidade de comunicação pode muito bem ser o que provoca a intencionalidade de o autor criar uma imagem – o que nos leva a considerar a inclusão do pensamento deliberado no fenómeno da criação.

Uma outra hipótese que se abriu nestes resultados é a de que o desenho pode proporcionar uma aprendizagem para a liberdade, sempre que se consiga uma experiência de equilíbrio entre a emoção e a racionalização da emoção. De acordo com a nossa hipótese de partida, isto considerar-se-ia no contexto da dialéctica eu–não-eu; o que se esclarece nos resultados obtidos é que nesta dialéctica, e na gestão do emocional e do racional, o não-eu passa a ser objecto de actuação a partir do momento em que é incorporado/interiorizado no eu.

Confirmou-se ainda, nesta investigação, que nesta relação eu–não-eu, no caso específico do desenho, os mecanismos sensório-motores não se dissociam do processo mental. Por sua vez, o mental depende dos mecanismos de percepção e vice-versa. Na realidade, o desenho, envolvendo tudo isto, envolve todo o ser do autor. Então, presumimos que se criam neste fenómeno condições particulares para que o autor alargue a consciência de si próprio. O que requer condições de acção sobre o desenho que se prendem, em suma, com um funcionamento sistémico, onde intervêm o pensamento deliberado (a análise, a intencionalidade e a reflexão), o pensamento intuitivo, a percepção e a acção sensório-motora. Isto, no sentido de que no desenho se desenvolve a capacidade gestual, a capacidade de estruturar, de descrever e representar, o que implica a convocação de vários saberes e várias competências de diferentes naturezas conforme a tipologia do desenho que se desenvolve. Sublinhe-se mais um aspecto novo trazido a esta análise que é o factor cultural, que afecta o comportamento e as atitudes do autor e, inclusive, a sua percepção.

Os mecanismos mentais são directamente influenciados pelo quadro de referências do autor, principalmente no momento em que o processo de criação é gerido segundo a sequência hipótese/crítica/seleccção/comparação/avaliação/nova hipótese. Trata-se de uma atitude que se reflecte sobre o processamento físico e técnico com que se concretiza o desenho-objecto.

A conjugação destes aspectos no acto de criação, em que as idiossincrasias determinam a elaboração do desenho, pode constituir uma satisfação para o autor na medida em que tenha permitido encontrar um sentido para as suas inquietações. Mas ressalte-se a ideia que um dos entrevistados sublinhou de que o desenho pode não ser movido pela procura de uma satisfação, mas apenas pela procura de soluções para problemas. Quer se procure uma satisfação no acto de desenhar, quer se procure resolver um problema, verifica-se que existe uma inquietação que se quer resolver. Contudo, isto pode verificar-se na medida em que o autor o sinta, não na medida em que o desenho o explicitamente; pois essa correlação não é perceptível, nem nenhum dos entrevistados o referiu como possível. Essa procura de satisfazer determinadas inquietações prende-se com necessidades intrínsecas ou extrínsecas. O acto criativo não se compadece com a inexistência da necessidade intrínseca, antes ou durante a criação, porque é ela que orienta o processo ajustando-o às idiossincrasias do autor. A relação eu–não-eu estabelece-se se houver uma necessidade dessa ordem. No entanto, esta necessidade intrínseca pode ser provocada por necessidades extrínsecas resultantes da relação eu–não-eu. A própria necessidade de ter um feedback de outrém pode criar a necessidade intrínseca de estabelecer uma comunicação, neste caso, através de uma imagem desenhada. A inquietação pode tomar a forma de necessidade de investigar, também ela derivada do confronto do eu com o não-eu.

Esta necessidade intrínseca pode, na verdade, originar uma relação eu–não-eu, mas pode também reforçar a relação eu–eu, porque, como já referimos, o desenho convoca todo o ser. O eu, tanto na relação consigo próprio, como na relação com o que lhe é exterior, implica a gestão dos conteúdos memorizados. Estes podem ser os responsáveis por gerar movimentos (no sentido lato) e podem, inclusive, facilitar a fluência mental. Ou seja, trata-se de um mecanismo que, funcionando sistematicamente a nível mental, tem um papel
importante na consciência que o autor tem de si próprio. Sublinhe-se um aspecto novo para o qual um dos entrevistados alertou: o facto de os mecanismos sensório-motores estarem estreitamente ligados à memória, o que reforça a nossa hipótese de que o desenho, uma vez que implica também a acção sensório-motora, contribui para um reforço da relação eu–eu, e por consequência para uma maior consciência de si.

Ainda a propósito da influência do que é externo ao autor (do não-eu), refira-se o facto de que, segundo um entrevistado, no desenho existirem sempre parâmetros que vão determinar a sua criação. Esses parâmetros podem estar mais ou menos próximos das necessidades intrínsecas, mas seguramente afectarão o fenómeno de relação da percepção com o pensamento deliberado e intuitivo, de onde provém o alargamento da consciência. Esse fenómeno pode gerar prazer ou desprazer, conforme o sujeito se aproxime mais de emoções negativas ou positivas. A intenção de ir ao encontro desses parâmetros leva a que o autor faça um percurso de oscilação entre o prazer e o desprazer. Isto significa que na relação eu–eu se gera uma maior ou menor satisfação provocada pela consciência de se estar a agir e de essa acção ter como efeito uma imagem com que se pode ficar surpreendido. No entanto, a ideia que nos abre uma nova hipótese é a de que o desenho pode constituir uma forma de catarse, como efeito da gestão da razão e do sentimento, da qual procede um sentimento (predominantemente de prazer). Mas o prazer pode ter tido origem no simples facto de se terem feito descobertas ou de o autor ter manifestado a sua sensibilidade. Estes aspectos extravasam a nossa hipótese, pois remetem o desenho para o seu efeito prazenteiro, e não para o efeito que possa ter sobre a sua sensibilidade. Estes aspectos extravasam a nossa hipótese, pois remetem o desenho para o seu efeito prazenteiro, e não para o efeito que possa ter sobre o conhecimento que o autor tem de si próprio. Trata-se de um meio em que se satisfaça a necessidade do desafio, ultrapassando obstáculos, decifrando enigmas, e daí que se obtenha prazer. Contudo, este aspecto está aquém da hipótese que se desejava verificar, na medida em que o prazer aqui descrito se relaciona com a dialéctica eu–não-eu, mas não nos dirige para o esperado efeito sobre a consciência de si. Um outro aspecto que constitui uma questão nova é a hipótese de associar a produção de imagens, não à intuição nem à razão, mas sim ao instinto. Porém, se atendermos a que o desenho é também mental, que o pensamento é alegadamente holístico e que esta técnica implica a acção do corpo e da percepção, podemos supor que, de facto, o autor vê reforçada a sua relação consigo próprio e, portanto, proporcionar-se-á uma consciência mais alargada de si próprio. Relembramos que Ana Leonor Rodrigues (2000) refere que o pensamento, também no contexto do desenho, mobiliza o nível afectivo, corpóreo, inteligível e social do sujeito. Esta conjugação de aspectos influencia o processo de criação e o processamento técnico e físico em que o desenho-processo se realiza. Teoricamente, a criação aí originada fluui conforme a razão e a intuição se relacionem entre si, do conhecimento que o autor tem de si, assim como supomos que não se pode dissociar de tudo isto a forma como o autor discursa acerca do meio que o envolve. Isto partindo da premissa de Molina que afirma que o desenho modifica a estruturação do pensamento e que os discursos são a consequência do pensamento.

É fundamental, na nossa investigação, a abordagem da consciência. Contudo, existe um elemento que não associámos a esta problemática e que consiste nos níveis da consciência em que acontece o processo de criação. Segundo um entrevistado, as soluções criativas funcionam ao nível do subconsciente, pelo que não temos consciência delas a não ser quando se tornam descobertas. O que não tem a ver com uma procura de se conhecer ou ter maior consciência de si, mas sim com uma predisposição para agir sem que se delibere como a criação se processa, porque esta é intuitiva. Contudo, como se evidencia no presente estudo, a intuição funciona se antes se tiver adquirido conhecimento (no sentido lato) e quando se tiverem adquirido competências e saberes, ou seja, implica ter havido experiência (de relação eu–não-eu e eu–eu). Esta orientação obriga a que o autor tenha desenvolvido a sua actividade nesse sentido, incluindo o desenho. Portanto, para que o desenho tenha o efeito de proporcionar maior conhecimento e maior entendimento, o autor tem de nortear a sua produção com esse propósito. No entanto, um dos entrevistados chama-nos a atenção para o facto de que não existe uma correlação entre o desenho e um maior conhecimento, mas sim que o desenho para a criação potencia a abertura ao conhecimento. Trata-se de tornar o pensamento mais aberto e por isso mais livre – o que constitui uma nova hipótese a acrescentar à nossa abordagem, e que se prende, não com a sobreposição da razão à intuição ou o contrário, mas com uma situação em que estas duas tendências se gerem reciprocamente, no sentido de se fazer um percurso que passa pela observação, pela especulação, pela comprovação e pela generalização, que extrapolamos em relação ao desenho como meio de criação.

Contextualizámos todo o processo de criação pelo desenho num fenómeno da relação dialéctica eu–não-eu, em que o eu se aproxima do não-eu, e por consequência de si próprio, deixando de ter uma visão subjectiva e passando a...
ter uma percepção mais objectiva do que o rodeia e de si próprio. Este processo requer uma reflexão do eu sobre o não-eu e sobre si próprio, e pode passar por uma relação perceptiva ou por um acto de imaginação. É daí que resulta a emergência de conteúdos latentes que desconhecíamos ou a consciência de conteúdos manifestos mas para os quais não tínhamos dirigido a nossa atenção. Se a abrangência do pensamento se alargou, podemos presumir que a capacidade de nos conhecermos é potencialmente maior.

Os conteúdos latentes ou os aspectos manifestos de que tomamos consciência podem constituir a construção de uma nova realidade, ou podem ser simplesmente o efeito catártico de que falávamos anteriormente, mas são, em ambas as situações, o salto qualitativo de que nos fala Molina.

Não podemos afirmar cabalmente se todas estas considerações são específicas do desenho como meio de criação. Isto porque para o fazer, ter-se-ia de partir de uma noção clara do que é o desenho. Como verificámos, o desenho não tem uma definição universal e definitiva, é mais uma noção que cada um constrói durante a sua vida, a sua formação e a sua prática do desenho. Numa palavra, a noção que temos de desenho depende da experiência que temos nesse campo. Talvez por isso mesmo, o que obtivemos neste estudo concretiza uma ideia de desenho com sentidos diferentes para quem sobre ele profere a sua opinião. Inclusivamente, presumimos que, por vezes, os entrevistados, mais do que falar sobre o desenho para a criação, falavam do processo de criação em si, sem que este se circunscresse à especificidade do desenho.

Bibliografia

Berger, John (1996), Modos de Ver, Lisboa: Edições 70.


Miroeff, Nicholas (2003), _Una introducción a la cultura visual_, Barcelona: Paidós Ibérica.

Molina, Juan José Gómez (coord.) (2002a), _Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo_, 2.ª edição, Madrid: Cátedra.

Molina, Juan José Gómez (2002b), _Máquinas y herramientas de dibujo_, 1.ª edição, Madrid: Cátedra.


Munford, Lewis (2001), _Arte e Técnica_, Lisboa: Edições 70.


Pieri, Paolo Francesco (2005), _Introdução Carl Gustav Jung_, Lisboa: Edições 70.


SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2003), Metodologia da Investigação, Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos, 2.ª edição, Porto: Livraria Civilização Editora.

ENTREVISTAS

Escultor Alberto Carneiro
Arquitecto Alcino Soutinho
Arquitecto Álvaro Siza Vieira
Pintor Ângelo de Sousa
Escultor António Pedro
Pintor Jaime Silva
Escultor José Rodrigues
Escultor Lagoa Henriques
Pintora Luísa Arruda
Escultora Luísa Gonçalves
Pintor Mário Bismarck
Pintor Pedro Saraiva
Pintor Vítor Silva
A minha dissertação é acerca do desenho, mas não como forma pedagógica e operativa. Tento evidenciar o desenho como um instrumento ou um mecanismo de criação. Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu? Ou seja, se na relação com o meio e tudo o que nós não somos, permitirá com que nos relacionemos mais connosco próprios nesse processo?

A questão que me coloca é tão abrangente que poderíamos falar sobre ela durante horas e horas. Contudo, surge-me imediatamente a seguinte interrogação: o que é o desenho? Sabemos o que é hoje o desenho? Se pensar-mos noutros meios, processos, ou princípios, de construção ou da invenção disto ou daquilo – isto é, o processo de criação –, podemos considerar o desenho um meio, ou um conjunto de processos técnicos, conceptuais, de várias ordens. Aliás, quando nos situamos no desenho, ou no entendimento daquilo que ele possa ser, e o fazemos através da sua evolução na história, verificamos que o conceito de desenho é relativamente recente. Aparece autonomizado pela prática (que é o primeiro exemplo com esse objectivo) de Miguel Ângelo, quando o artista faz um desenho para oferecer a um amigo, e depois pelo aturado processo de catalogação e de reflexão teórica de Vasari;
ou depois, no colecionismo, que está muito em voga no fim do século XVI, início do século XVII. Nesta altura, o desenho começa a ter alguma importância. O desenho aparece como, e é fundamentalmente, no meu entendimento, um instrumento de investigação de qualquer coisa; e, depois, há tantos desenhos quantos aqueles que possamos considerar: o desenho do pintor, do escultor, do arquitecto, de um engenheiro, o desenho técnico — precisamos do adjetivo para inscrever a noção de desenho que temos.

Colocado no plano individual, e referida a minha prática de desenho, este funciona como um processo através do qual me posiciono muito mais em liberdade, privilegiando mais os acasos, a espontaneidade, o processo intuito para a invenção de qualquer coisa. O desenho é, por exemplo, um processo muito mais catártico, de libertação de pulsões de toda a ordem; e é também um cadinho que agrega qualquer coisa que se vai transmutando e que depois aparece como um reflexo, ou uma consequência, ou um princípio que suscita outra coisa, etc. Portanto, o desenho pode ser tudo isto e é naturalmente, para quem desenha, sempre em qualquer circunstância, uma projeção muito mais liberta de constrangimentos exteriores, que liberta as pulsões interiores, a realidade do eu, a realização do eu. É curioso porque esta reflexão que estou a ter, colocava-se, por exemplo, na minha docência. O desenho que eu ensinava era um desenho para arquitectos, organizado como instrumento de trabalho, no qual o aluno podia pensar as circunstâncias do lugar, o modo como ia desenvolver o programa que lhe era proposto, o modo como realizava as suas ideias, como projectava sobre o sítio, como conhecia e ia conhecendo o lugar, etc. Tinha sempre um carácter projectivo, de tal forma que a interpretação que eu mesmo dava ao desenho de cada aluno não era a mesma interpretação que o aluno lhe atribuía. E isso era uma zona potencial de conflito ou de adesão afectiva. Essa é uma questão que é decorrente do próprio processo do desenho.

O desenho como género autonomizou-se no plano artístico. Hoje há, por exemplo, exposições de desenho, isto é, obras que são realizadas exclusivamente através do desenho, porque o desenho até há bem pouco tempo, até ao Modernismo, era mais um auxiliar da pintura, ou da escultura, ou da arquitectura, era um processo através do qual o pintor, o escultor, ou o arquitecto poderia chegar à equação do problema, à resolução da forma.

No fundo, o desenho por ter um efeito catártico, através de um processo intuitivo e criativo, aproxima também a pessoa de si própria, apesar de partir de um pretexto exterior, que pode ser simplesmente a concretização de uma forma. Mesmo que o desenho seja apenas conceptual, continua a ser o instrumento que se usou como uma técnica do desenho para criar uma forma exterior, portanto um não-eu, e através disso aproximou-se do seu eu, à custa do tal processo catártico ou do processo intuitivo.

Eu tenho uma grande dificuldade em separar essas coisas, não creio que sejam dissociáveis. Acho que é possível pensá-lo no plano da especulação teórica, ou filosófica, mas no acto de desenhar isso nunca se passa, porque nunca se realiza a separação entre o que é externo e o que é interno. Portanto, o desenho realiza de imediato alguma coisa que pode ser uma satisfação ou uma insatisfação relativamente ao que se deseja. Assim, não creio que seja possível fazer a separação. É totalmente abusiva. É, diria, uma especulação intelectualista. Não faz sentido nenhum, no meu entendimento.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?

Essa questão não faz sentido, porque, mais uma vez, não se pode fazer essa separação. Quando desenho o que é que acontece? Eu posso desenhar de muitos modos, com vários meios. Posso desenhar com terra mole, com a cal, com os lábios, posso desenhar com isto, com aquilo. Depois a certa altura, o que é que separa o desenho da pintura? O que é que separa o desenho disto ou daquilo? Qual é, de facto, a fronteira entre as coisas? Já se sabe que essas fronteiras são tão tênues e tão flutuantes que é difícil estabelecer-las. É complicado, a dada altura, dizer: isto é desenho e aquilo não é desenho; diz-se: bom, isto é desenho porque é feito em suporte de papel, isto é pintura porque é feito em tela. É absurdo continuarmos a usar esta distinção; neste momento é absurdo. Eu diria que o campo do desenho é efectivamente muito mais natural do que o campo da pintura ou da escultura, porque a realização técnica da pintura ou da escultura pressupõe uma acção mental prévia relativamente aos seus instrumentos – o que o desenho não pressupõe efectivamente. Digamos que os processos técnicos do desenho, ou a elaboração sobre os processos do desenho são sempre posteriores ao próprio acto; ou, digamos, acontecem durante o acto. A pessoa que tem à sua mão um troço de couve verde que espreme sobre uma folha de papel faz uma
coisa diferente da pessoa que tem uma grafite, ou uma mina de carvão, ou que tem qualquer outra coisa.

A questão também não pretendia estabelecer dicotomias. Eu sei. Na criação não há dicotomias. A criação acontece como um processo global da relação entre o sujeito e o mundo que ele sente, que ele pensa. Pela capacidade de realização dessa mesma coisa, da sua assunção crítica relativamente a isso: o que é que ele pretende, qual é a sua situação, qual é a sua cultura, o que é que tenta dimensionar com essas coisas, o que é que quer dizer aos outros com isso, o que quer dizer a si mesmo. Muitas vezes no trabalho com os meus estudantes, o comentário que fazia era estrangeiro ao próprio estudante quanto à experiência que ele estava a viver com o seu desenho. E aquilo que eu lia e dizia em função do meu quadro de referências, naturalmente mais elaborado que o do próprio aluno, não era fácil de entender para o aluno – era-lhe estranho, porque o que ele estava a colocar eram outras questões e demorava tempo a percebê-las. E, muitas vezes, por exemplo, esses comentários eram conflituais e nem poderiam deixar de o ser – pois o desenho como actividade criativa é muito imediato, é muito pulsivo. O desenho tem um carater de «coisa» que acontece de imediato, de «coisa» que se realiza como imagem espontânea, algo que acontece e que se revela imediatamente – revela-se em função do quadro de referências que se tem para analisar o que se vê e o que se sente. Para mim o desenho é, de facto, qualquer coisa que flui, que é espontâneo. Eu tenho um quadro pessoal de realização mental diferente, se estou a trabalhar com escultura, ou se estou a trabalhar com desenho. Pego no caderno e começo a desenhar. Dou quatro sarrabiscos, ou quatro riscos, abandono, e quando retorno à folha que abandonei e retomo o desenho, posso ser sensibilizado por aquilo que fiz antes, de uma maneira completamente diferente daquela que senti quando o iniciei. Isso é um processo que vai fluindo, que vai andando, até ao momento em que digo que não tenho mais nada a fazer por aqui.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação? Talvez sejam coisas diferentes, quando falamos do autor e do observador...

Não são diferentes, são a mesma coisa. Essa questão dos estímulos é uma questão complexa, porque as coisas estimulam-nos em função do nosso quadro de referências. Não são as coisas que determinam o conceito ou a percepção mental daquilo que nós vemos nelas, é aquilo que nós transportamos em articulação entre aquilo que elas suscitam e aquilo que nós pensamos sobre isso que se torna a elaboração. E é por isso que o mesmo sinal, numa mesma situação física, pode criar em dez sujeitos dez reacções diferentes e dez procedimentos completamente distintos relativamente à execução de qualquer coisa que passa, por exemplo, pelo desenho. Portanto, não creio, mais uma vez, que as coisas sejam separáveis, nesse sentido.

Partindo dessa premissa, não se pode dizer que um desenho é mais desenho, ou que tem mais valor? O desenho é desenho. Se me perguntam o que é um desenho, eu não sei o que é. Agora, podemos conversar sobre coisas. Por exemplo, se eu começar a pensar naquilo que é considerado desenho ao longo da História, eu arranjo aqui um fio condutor e encontro, de facto, possibilidades conceptuais para falar sobre coisas e inclusivamente inscrevê-las no tempo ou no espaço, ou no espaço e no tempo, conforme quisermos. Mas só isso, porque depois o que podemos considerar uma experiência individualizada, quer na execução do desenho, quer na sua comunicação, ou na sua percepção pelos outros? O que se passa? Por exemplo, enquanto autor de um determinado desenho, quando o mostro a alguém, não sei o que é que ele vai suscitar no outro. Naturalmente pode suscitar um reconhecimento relativamente coincidente com o meu quanto à imagem reproduzida, mas depois, quanto à efectivação do sentimento e pensamento sobre essa imagem, pode corresponder a algo completamente distinto. Por exemplo, a minha experiência, com qualquer imagem: aquilo que ela suscita em mim, para além da verosimilhança com a realidade que ela representa, ou possa representar, pode, no tempo, corresponder a coisas diversas, porque isso vai depender, como eu disse há pouco, não tanto daquilo que é o conteúdo, mas sim daquilo que eu leio nela; e aquilo que eu leio nela pode não ser aquilo que lá está, mas o que eu transporto como capacidade de reconhecimento. Portanto, é o meu quadro cultural que vai funcionar como referente.

Como o disse, até na própria pessoa pode variar conforme a época em que desenha. Vária com o tempo da percepção e com a experiência que se tem relativamente à coisa. Eu guardo uma imagem produzida por mim mesmo, não a vejo
durante dez anos. Passado esse tempo vou visitá-la, e trago em mim dez anos de uma cultura acrescentada àquela que eu tinha antes, e que provavelmente alterou o âmbito da minha percepção e o respectivo quadro de referências, e pode alterar completamente a sua leitura e o plano de crítica. Aliás, isso é frequente. Coisas de desenho – eu digo de desenho, porque são espontâneas, são muito rápidas (o fazer um traço, são segundos) – que eu visito tempos depois, e o que encontro são motivações, embora com uma raiz que se prende àquele momento, mas diversas e com consequências muito diferentes daquelas que eu notei no momento em que fiz isso.

**O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?**

Isso não se sabe. Tanto pode obedecer a uma como a outra, ou obedecer simultaneamente às duas, pode ir para um lado e ir para o outro.

**Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?**

O que acontece é o seguinte: a questão dos suportes, das técnicas, dos meios que se utilizam... o homem, a dada altura, passou a definir, e muito recentemente na história, determinadas actividades, ou determinadas situações, ou determinados objectos produzidos como arte. Digamos que foram os gregos que assumiram conceptualmente o conceito. É muito recente na história do Homem. Naturalmente, o homem, muito antes, produziu muitos objetos, muitas situações, que tinham que ver com a sua necessidade estética. A necessidade estética é inata, a capacidade artística é construída. Ou seja, a capacidade de sentir esteticamente é inata e coloca-se a todos os níveis da percepção – no cheirar, no saborear, no ouvir, no ver, numa sensação que se tenha através da pele –, mas a partir do momento em que se define a arte, há também a necessidade de definir os géneros em função das formas de realização artística. E nos géneros aparecem a pintura, com as suas características – físicas, tecnológicas, etc. –, a escultura, a arquitectura, historicamente, as três artes. O artista vai elaborando sobre esses suportes com a capacidade de entendimento, da sua percepção, quer ao nível do sentir, quer ao nível do pensar. A complexidade estabelece-se a partir do momento em que se tem de actuar. Quando analisamos os vasos gregos, verificamos que se desenhava *a priori* a imagem, no sentido dela vir a ser consequente na produção da cerâmica; quando se analisam os frescos da Renascença, conferimos que há um processo de desenho subjacente, uma elaboração desenhada, isto é, de acerto sucessivo das formas. É esse o cerne da questão do desenho. A complexidade tem também que ver com os processos técnicos que correspondem a cada género. Cada género, pintura, escultura e arquitectura tem as suas dificuldades; o mesmo não se passa com o desenho, porque, nesse sentido, o desenho pode ser tudo, quando é o processo através do qual se elabora mentalmente para que a coisa seja possível. Não é por acaso que os homens das oficinas renacentistas falavam em *pensiero*; o esboço através do qual se pensava a coisa, se procedia de modo a pensar a coisa que ia acontecer. O desenho é na essência essa coisa, depois é evidente que se autonomiza, torna-se catártico, porque permite uma liberdade muito maior, e permite, igualmente, uma sucessão de sobreposições, como no caso dos frescos e de algumas pinturas – muitas vezes, quando se radiografam as pinturas, verifica-se os acertos sucessivos até chegar àquela forma. E esse processo é um processo de desenho, é simultaneamente de sentimento e pensamento – eu nego-me a separar as duas coisas; nós não nascemos a pensar, nascemos a sentir. Curiosamente, o desenho na sua raiz, no seu processo espontâneo de elaboração, está muito próximo da intuição, de um processo intuitivo, é muito mais sentimento do que pensamento – torna-se pensamento, depois, naturalmente, porque não há elaboração desenhada sem pensamento.

**Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?**

Eu creio que já respondi a essa questão. É evidente que se pode.

**Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e simultaneamente a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?**

Mais uma vez, essas questões estão todas juntas; actualmente é problema. Depois, como acontece com todo o acto de criação, o desenho provém de um processo em que o sentimento está presente. Acima de tudo, nunca se pode sonhar com os processos intuitivos. Eu diria que não é através da razão que se elabora de imediato, mas sim pela intuição. Naturalmente a razão tem de tomar posse dessas coisas. E, portanto, em função do objectivo que se pretende, desenha-se desta ou daquela maneira, valoriza-se isto ou aquilo, faz-se mais isto ou menos aquilo, acentua-se mais isto ou menos aquilo, etc. Por exemplo – é uma questão que me é familiar, apesar de tudo, como reflexão, ou foi durante...
a minha docência – quando analisamos a invenção do desenho, a importância e as consequências que tiveram todos os princípios mentais de elaboração – estou a pensar nas perspectivas de Brunelleschi, de Alberti ou no Método de Monge, ou até em processos mais complicados como a elaboração gráfica através da computação – estamos sempre perante um mesmo fenômeno; estamos perante um aperfeiçoamento de técnicas ou de princípios que nos permitem dominar no plano a realidade, isto é, de criar simulacros da realidade – por que, apesar de tudo, a invenção da perspectiva sendo uma invenção paracientífica, é um simulacro da própria realidade. É curioso e é muito interessante que para desenhar uma boa perspectiva é indispensável conhecer o princípio matemático da perspectiva. Mas não serve de nada, se não se esquece isso mesmo; isto é, se isso não for mais do que um instrumento para actuar sobre a realidade. Porque, representando a realidade, usando tal e qual o princípio da perspectiva ela torna-se inócuca e não é caracterizada nas suas reais dimensões, aquelas que nos tocam mais profundamente; torna-se uma coisa fria, quase sem sentido. Por isso, dizia aos meus alunos que o princípio da geometria é fundamental como suporte através do qual pudemos actuar com o domínio das relações, mas se é isso que domina a expressão, o desenho não existe enquanto expressão pessoal, torna-se numa representação mecânica.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas?
Essa é uma questão óbvia. Não há procedimento criativo sem a clarividência desse mesmo procedimento. Eu costumo dizer que a ignorância não percebe. Quer dizer, quanto mais eu sei, melhor; mas quanto menos sei, melhor ainda. Isto é, eu tenho de saber para esquecer aquilo que sei. E só nessa altura é que estou em condições, relativamente ao desenho ou relativamente a qualquer outra actividade, para criar. Porque, senão, fico amarrado ao sistema, ao sistema prévio em mim mesmo, ao sistema externo a mim mesmo, estrangeiro a mim mesmo. O que acontece é que o homem, para dominar o tempo e o espaço, teve de criar as extensões do seu corpo. Eu dizia aos meus estudantes: reparem que o homem inventou o lápis, as minas, inventou instrumentos para riscar, porque não podemos transformar a ponta dos dedos em grafites ou em pincéis, ou em coisas do género, senão seria interessantíssimo eu pensar «vou pintar» e o dedo tornava-se um pincel, com a tinta que eu queria.

O homem inventou extensões do seu corpo para dominar o tempo e o espaço, isto é, extensões para se realizar e para projectar a sua realização – de tal maneira que as últimas realizações são ao nível do sistema nervoso. E percebemos bem o que se tem passado, e quão longe estamos no domínio da própria individualidade. Portanto, não há processo desenhado, nem há processo criativo, nem processo de vida, nem processo de realização individual senão com a consciência de transcendência do instrumento que estamos a utilizar. O instrumento como extensão do corpo é uma necessidade. Como Apollinaire dizia, «quando o Homem procurou aumentar a capacidade da sua marcha, inventou a roda, que por acaso não é quadrada». Mas a roda não é o importante, o fundamental é, de facto, a capacidade que a roda dá para o homem aumentar a sua velocidade e o seu domínio sobre o espaço/tempo. Mas tem que se esquecer isso, senão fica-se sujeito ao próprio instrumento, e já não se cria, já não se elabora nada.

É aí que começa o processo intuitivo?
Não, não é propriamente o processo intuitivo, aí começa a inteligência do processo. Ou seja, a capacidade de adequar a relação do corpo intuitivo, natural, com a eficácia do próprio instrumento. Tem de haver o equilíbrio entre o sentir e o pensar. Uma coisa não pode dominar a outra. Isso, para mim, é muito claro hoje.

Na acção do desenho poder-se-á verificar, ou supor que se verifica, uma transição do racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico?
É um vaivém. É um vaivém onde pode ser o racional a começar ou pode ser o intuitivo a começar. Mas tem de haver, como acabei de dizer, um processo. Não pode sequer haver a prevalência de um sobre o outro.

Tal como em relação ao sentimento e ao pensamento?
Sim. Porque actuamos assim efectivamente. É evidente que a formulação da coisa se coloca sempre depois como afirmação do racional, porque não pode deixar de ser. Mas o processo de criação não; o processo de criação tem de ser um vaivém entre os dois. Um processo através do qual... em que há um momento em que se diz... Mas sabe-se que esse momento é transitório, vai continuar no momento seguinte com uma dúvida, que provavelmente, a intuição coloca à razão, ou a razão coloca relativamente à intuição. Com esta
ressalva, é que de facto nascemos a sentir e não a pensar, só mais tarde é que pensamos. Isto é, só mais tarde é que temos a capacidade de pensar, de relacionar as coisas através do pensamento abstracto. E é o pensamento abstracto que faz com que o homem seja mestre de si mesmo e tenha essa capacidade sobre os outros seres vivos. A construção do nosso esquema corporal passa, naturalmente, pela herança genética – que já comporta o racional (racional ainda não entendido pelo próprio, mas como componente estruturante) – e depois pela experiência vivida. Esse esquema corporal vai determinar a matriz referencial essencial a toda a assunção que o indivíduo fizer ao longo da sua vida.

António Damásio fala da questão do sentimento e da emoção, e diz-nos que a pessoa começa a tomar consciência quando, depois de ter uma emoção, sente a emoção, e por fim tem conhecimento de que sente aemoção, e é nesta terceira fase que tem a consciência efectiva.

É esse processo, essa elaboração, o pensamento... mas o ser humano só domina o pensamento depois dos primeiros anos de vida; nunca o pode dominar a partir do momento em que nasce, porque a sua relação é emocional. Porque é assim, naturalmente, quando pensamos no nosso ser, chegamos aí, não chegamos ao «penso, logo existo». O «penso, logo existo» é verdadeiro enquanto penso, mas pode sonegar uma parte do resto; e o resto é, provavelmente, mais importante – eu digo provavelmente, não digo que é efectivamente; para mim é mais importante.

O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?

O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?

Isso é interessante, é uma área sobre a qual eu tive oportunidade de reflectir com pessoas amigas que actuaram no âmbito da psicanálise. O desenho é hoje, desde há uns anos a esta parte, utilizado como um processo terapêutico. O Hospital Magalhães Lemos tinha essas terapias, e a minha querida amiga Manuela Malpique trabalhou durante muitos anos nessa área. O desenho era um processo através do qual, com determinados doentes, se provia a terapia, no plano do reconhecimento e da projeção das correspondentes consequências. Esse quadro existe sempre no acto de criação, mas não é só no desenho, é em qualquer outro procedimento. O acto de criação é um acto catártico, é também projectivo de uma realidade profunda, que o próprio não sabe, e que não reconhece imediatamente – pode reconhecê-la a posteriori, são projeções de imagens que muitas vezes têm um conteúdo, uma substância, que corresponde a esse lado profundo. Naturalmente, o que o desenho pode fazer é essa ponte entre a realidade externa, e pode resolver, inclusivamente, imensos problemas, ou numerosas questões, digamos, de dificuldade de projeção externa; pode resolver também problemas de consciência interna. Isto é terapia, no sentido da cura para determinado tipo de dúvidas. Quando digo cura, digo-o no sentido médico.

Nesta questão não lhe peço que me defina desenho.

Eu não sei, nem é possível fazê-lo. Essas definições hoje são impossíveis. Se me pedir a definição de desenho, relativamente às técnicas e aos suportes, posso falar-lhe disso. Mas não faz sentido hoje definir desenho.

Relativamente à primeira hipótese: será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto? A resposta é «não é possível»?

Um pequeno texto acerca do desenho é uma ilustração pura e simples, porque há uma referência entre uma imagem produzida em desenho – podia ser em pintura ou escultura – e um texto que lhe dá origem. Uma ilustração, em certo sentido, é uma criação limitada, porque é literal relativamente ao próprio texto.
Limita a liberdade de criação?
Limita a liberdade, naturalmente; é um procedimento técnico, ou um procedimento de habilidades profissionais. Eventualmente, o autor executa e faz, melhor ou pior, com mais ou menos qualidade.

Depois, eu colocava outras hipóteses: é um desenho que define o desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?
É isso mesmo: é um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo. Hoje, quando falamos do desenho, da pintura ou da escultura, eu não me inscrevo apenas nessa consideração, inscrevo-me relativamente aos suportes poéticos – aqueles que geram as metáforas e que permitem o discurso aberto, isto é, que permitem que a interpretação do discurso seja múltipla, consoante o receptor. Actualmente, temos uma noção de desenho que há vinte anos, provavelmente, não podíamos ter, ou há cinquenta não teríamos, e há duzentos anos não teríamos de todo. O que se passa é que as considerações mentais ou intelectuais que fazemos sobre as coisas, procedem, naturalmente, do campo cultural em que elas se definem. E como o campo cultural onde elas se definem é dinâmico – está em constante renovação e aberto à chegada das coisas, como não podia deixar de estar –, quando pegamos nas teorias sobre o desenho, verificamos que foram inventadas, porque era necessário falar dessas coisas. O desenho enquanto instrumento adquiriu essa importância, porque era necessário. Curiosamente, quando me debruço sobre toda essa teorização digo para comigo «bem, afinal não sei o que é o desenho». Provavelmente, uma tese não pode incluir uma definição que afirme: o desenho é isto, como uma fórmula que seja transcrita e que seja assumida universalmente. Isso não é possível. E, portanto, a hipótese que coloca, que é verdadeira, é a de que um desenho define o desenho.

E são. Eu, nisso, sou um taoista assumido, há muitos anos. O importante não é isto ou aquilo, é o que há entre as coisas, é aquilo que decorre entre as coisas. E, depois, nós nunca podemos saber o que decorre entre as coisas, porque tudo depende do campo energético em que elas acontecem; flutuamos sempre quer ao nível do comportamento físico, quer ao nível do comportamento mental. Eu hoje sei, por natureza, que tenho a minha vontade, que defino o meu campo de actuação, o meu campo de estar e o meu campo de ser, mas sei que esse campo tem componentes de flutuação e que eu sou permeável a essa flutuação.
Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e por consequência eu–eu? Isto é, o desenho poderá proporcionar ou facilitar a relação da pessoa consigo própria, uma vez que essa pessoa estabelece uma relação com o meio, com o que está para fora de si, através do desenho? Não estou a falar só na questão da observação ou do registo de representação, mas no sentido de que, quando se está a criar qualquer coisa através do desenho, está a criar-se alguma coisa para fora de si próprio, e nessa relação de si próprio com o que está no seu exterior – seja o que se está a criar, seja a referência da memória –, através desse processo, através do desenho criativo, se isso irá reforçar a relação consigo próprio.

Eu tenho a dizer-lhe que tenho uma má relação com o desenho muito próxima – muito íntima, se assim quiser –, porquanto pertenço a uma geração em que o desenho era utilizado, por um lado, como instrumento e como utensilagem, e por outro, é o meio mais evidente e, sobretudo, que melhor responde a essas necessidades de registar ideias. Com o advento da informática, as gerações mais jovens e aquelas que se vão sucedendo têm a tendência a usar a informática quase como meio exclusivo de trabalho. Eu, aqui no meu gabinete, faço muito esse exercício – aquilo que é óbvio, mas que muitas vezes nem sempre é compreendido –, porque a informática ou o computador como excelente utensílio não é só por si suficiente para resolver e registar as ideias; apesar de ser rápido, não é tão rápido como a mão; embora, como dizia o arquitecto Frank Lloyd Wright, «quando se perde a cabeça, a ponta dos dedos...». Porque tem-se muitas vezes uma ideia na cabeça, mas quando é transportada, neste percurso tão curto, quando chega ao papel, já não é possível concretizá-la com a mesma clareza com que ela aparentemente está na nossa inteligência. Portanto, relativamente a esta questão, eu entendo o desenho também como um acto de um certo intimismo. Em tempos, participei num acontecimento em Braga, em que havia uma sessão com um grande painel de arquitectos; havia um tema que estava a ser desenvolvido, uma proposta para uma solução arquitectónica para um determinado ponto, e pediam aos arquitectos para se exprimirem através do discurso fazendo o desenho correspondente. Na altura, cumprir a minha obrigação, mas tive a temeridade de afirmar que achava que o desenho não era uma exibição pública, podia ser exibido a posteriori, mas que o acto tinha em si um certo intimismo. Mas parece-me que, efectivamente, há uma relação muito próxima entre o desenho e a própria personalidade, do próprio eu – como você diz.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora? Ou, por outras palavras, se tende mais para uma ou para outra?

Eu penso que a primeira abordagem é eminentemente mental. Refiro-me particularmente aos arquitectos, que desenham muito pelo dever do ofício. E – voltando outra vez ao tema que há momentos iniciei – para municiar a informática é necessário que haja primeiro a cosa mentale – como dizem os italianos. Há arquitectos que desenham bem e arquitectos que não desenham tão bem, só que mesmo aqueles que não desenham tão bem, só que mesmo aqueles que não desenham tão bem têm, efectivamente, no desenho, a expressão que aparece depois no papel e que traduz (embora às vezes de uma maneira menos bonita) – e para mim isso é muito mais importante – a tal cosa mentale, que aparece clarificada nesse desenho (mesmo que, por vezes, certas pessoas tenham maior «dificuldade de mão» do que outras). Muitas vezes, o desenho que é brilhante e interessante nem sempre traduz uma inteligência e uma subjacência mental e efectiva.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na
sua observação? Quando aqui refiro desenho tanto mais desenho, quero dizer se se pode considerar que é um desenho com mais valor, caso considere que se pode categorizar o desenho.

A minha reflexão em relação a esta questão está sempre um pouco condicionada; é relativamente parcial, tendo em conta a profissão que exerço; não sou um artista no sentido plástico da palavra, embora eu, por vezes, faça desenhos já não meramente como utensílio de trabalho, mas como criação para mim próprio. E faço-os porque me dá prazer. Não vendo os desenhos, evidentemente. Às vezes, ofereço-os; outras vezes, estudantes pedem-me desenhos para depois elaborarem serigrafias para orçamentarem as suas viagens de estudo. Mas a minha posição é que o desenho constitui mais um estímulo no âmbito de trabalho. Primeiro, porque me vai dando informações que eu preciso: aquilo que eu vejo no espaço muitas vezes não é tão completo como quando o transporto para o papel. Ao desenhar, a ideia que vai sendo conduzida para o papel enriquece-se, e, portanto, o próprio desenho estimula a própria ideia – o que para mim é fundamental. No caso do receptor, evidentemente, depende: as pessoas gostam ou não do desenho. Há arquitetos que publicam por vezes os seus desenhos. No meu caso, deito fora muitos desenhos – às vezes tenho folhas com desenhos de trabalho que acabo por destruir, não por atitude, mas porque são desenhos de trabalho, são elementos em que não se justifica a sua publicação. Mas, frequentemente, publicam-se os desenhos como elemento complementar de uma obra.

O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar? (Isto considerando o desenho para a criação, e estou a ter em conta qualquer área criativa).

Eu tenho a impressão de que o desenho obedece efectivamente a uma necessidade mais extrínseca do que intrínseca. E essa necessidade, essa circunstância, tal como refere, potencia o prazer do desenho. O desenho é um acto que envolve o prazer, do meu ponto de vista, independentemente de ser um elemento de trabalho. Paralelamente a este factor, no que me diz respeito, esse prazer é quase exclusivamente lúdico quando faço desenho com um sentido artístico (esta palavra parece um bocado despromovida, hoje em dia). E aí esse prazer já é mais intenso, porque é meramente o prazer que está ligado ao acto de lazer.

Mas, por exemplo, na resolução de um problema arquitectónico, quando sente que está a resolver esse problema, ou seja, que está a encontrar uma solução, isso também poderá constituir um prazer, tendo como mecanismo de cura o desenho.

É evidentemente um prazer, porque nessa altura o desenho pode trazer-nos conquistas, e o prazer do desenho é acompanhado pela conquista da concepção. E, portanto, quando conseguimos expressar através de um desenho uma determinada solução que se pretendia encontrar, sentimos efectivamente um grande prazer e, até, digamos, também uma sensação de vitória.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo? Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor? Quando me refiro a desenho-objecto, refiro-me ao desenho material, portanto, aquilo que está fora do autor; o desenho-processo refere-se ao processar mental do desenho, o acto mental...

... o acto mental e o mecânico são as duas vertentes. Suponho que é isso a que se refere.

Sim. E quando menciono as motivações holísticas mais genuínas do autor, refiro-me a uma transposição para o desenho de todo o ser do autor, nesse momento de criação. Portanto, pode ser uma simulação do perceptível, isto é, do que se quer criar simulando um objecto ou uma forma; e, ao mesmo tempo, não se estará a ser acompanhado de uma simulação ou de uma transposição de todo o ser da pessoa?

Eu julgo que sim. Eu penso que é isso que acontece efectivamente; não se podem dissociar as duas coisas. Até o próprio sentir no desenho e a própria maneira de o elaborar tem que ver com aquilo que nós temos no nosso interior.

E será que se pode separar o desenho-objecto do desenho-processo? Não vou querer fazer uma definição de desenho, mas podemos pensar num desenho que está acabado e que finalizou e um desenho que se processa. Será que se pode separar uma coisa da outra? Ou o desenho-processo só existe se existir desenho-objecto – ou seja, a materialização do desenho?
Eu julgo que existe o desenho-objecto, que será o que se entende como desenho acabado – é «um livro fechado, concluído» –, e existe o desenho-processo, aquele que se está a elaborar. Penso que esse desenho-processo é igualmente respeitável e interessante, a meu ver, porquanto, muitas vezes, é provavelmente mais interessante do que o desenho acabado, porque há uma frescura dada ao esforço de o transpor para o papel. Quando o desenho-processo é evidenciado nas próprias hesitações – hesitações num traço que se faz, que se rectifica e que se torna a fazer, e se repeve ou se reforça, para finalmente lhe dar nitidez e definição final – é provavelmente uma situação mais interessante. Lembro-me, por exemplo, do meu grande amigo Jorge Pinheiro... de que até tenho ali um desenho (ou se gosta ou não se gosta do que o Jorge Pinheiro faz, mas não é isso que está em causa). O Jorge Pinheiro tem uma pintura acabada (são pinturas muito elaboradas e muito pensadas), e tem um processo criativo às vezes muito doloroso, que é conduzido por um conjunto de desenhos preparatórios que ele, muitas vezes, faz acompanhar a quem adquire a obra. Assim, o artista vende o produto acabado e o próprio processo. E conheço alguns casos de situações dessas – não todas – em que se descobre nos desenhos do processo aspectos por vezes muito mais interessantes do que a própria peça acabada. Portanto, o desenho-processo é realmente uma fase interessante e penso que se pode separar as duas. No fundo, cada uma tem a sua expressão própria.

Na Escola de Arquitectura, onde fui professor durante anos, dava-se muita atenção e valorizava-se muito o processo – e suponho que ainda se verifique esse sistema de ensino. Os estudantes e os próprios professores brincavam um pouco com isso, falavam do processo com uma certa ironia. Mas, efectivamente, os professores analisavam muito o processo, principalmente nos primeiros anos, em que havia a passagem do ensino secundário para um ensino especializado de arquitectura. Os professores faziam uma espécie de psicanálise do processo mental do estudante, através do «processo» dos vários desenhos. Portanto, esse facto da análise parece bastante importante. Grandes pintores têm desenhos acabados, ou desenhos preparatórios que são igualmente, e muitas vezes, mais expressivos do que propriamente o trabalho final.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas? Isto é, será que a aprendizagem e a actividade continuada do desenho como processo de criação vai permitir ter uma noção das coisas diferente e mais clarificada?

Evidentemente que o desenho como processo criativo proporciona uma abertura e, sobretudo, uma maior clareza relativamente às coisas. Quando se consegue utilizar o desenho com eficácia, o desenho permite com muita frequência – sempre numa perspectiva de concepção e de criação – desbravar e ultrapassar fronteiras que inicialmente pareciam estar obstaculizadas. É um processo de conquista, muitas vezes duro e cheio de obstáculos; eu tenho essa experiência no dia-a-dia. Mesmo quando faço desenhos de memorização para explicar determinadas coisas, esse acto de fazer um desenho de um local para aí inserir um objecto arquitectónico – em que procuro explicar através da memória que tenho do lugar –, quando faço esse esforço de memória de transpor para o papel, é, desde logo, também, um acto de conquista de obstáculos. Não é a mesma coisa fazer esse exercício, ou ver, ou ir a um lugar e depois fazer um projecto só através da memória do lugar. É mais claro e, sobretudo, com uma visão muito mais pormenorizada e com a eleição das questões mais importantes quando se faz através do desenho de memória. Esse transpor, esse desbravar de obstáculos e de fronteiras é resolvido através do desenho.

Na acção do desenho, poder-se-á verificar ou supor que se verifica uma transição do racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico?

Eu penso que há esse vaivém entre o intuitivo e o racional. Essa é a verdade das coisas. É uma relação biunívoca entre as duas vertentes, acho eu.

Uma alternância?

Não é uma coisa mecânica de passar duma coisa para a outra.

Mas é uma relação necessária?

Seguramente necessária.

Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio? Portanto, se nesse processo de desenho pela criação, como referiu atrás, se pode ter uma visão ou uma concepção, ou uma clarificação das ideias? Mas acerca de si próprio (autor do desenho), também será possível adquirir uma noção mais alargada?
É um bocado inconsciente. Eu penso que isso existe, mas não é através de uma consciencialização, porque não se está à procura disso. A procura é sobre o desenho-em-si e o que ele representa e proporciona. E não estamos muito à procura do que ele nos dá ou da nossa auto-análise interna. Penso que no subconsciente existe esse alargamento. Mas o subconsciente é uma coisa muito difusa. É provável que num caso ou noutro se sinta esse flash da pessoa ter tomado consciência de que há esse fenômeno. Mas como não há essa preocupação, é uma coisa que subjaz, e que não é, muitas vezes, exteriorizada.

Como referiu, na ultrapassagem de fronteiras e de bloqueios, isso poderá em parte permitir que essa pessoa tenha uma consciência maior de si próprio. Na medida em que determinadas situações são resolvidas através da expressão do desenho (que no fundo são a expressão daquilo que é a nossa mente e do que nós pensamos) e quando as coisas se resolvem, ou pensamos que se resolvem, há uma sensação de felicidade, de vitória, às vezes até um certo orgulho interno ou exteriorizado com alguma infantilidade (não sei). Quando trabalho e constato a solução através de um desenho em que estou a acompanhar um colaborador, acontece isso; eu sou capaz de «dar um grito de glória» – em termos metafóricos – e isso traduz efectivamente uma felicidade interior. Eu penso que aí há uma clara consciência desse fenômeno.

O desenho, como outras actividades, poderá contribuir para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?

Não sei se o desenho tem alguma influência sobre a personalidade. A personalidade está construída, é ela própria. O desenho é mais um produto da personalidade, do que o inverso. Voltando ao desenho não como utensílio, mas como expressão artística, eu acho que o desenho expressa muita a personalidade. Lembro-me de um artista qualquer que desenhava muito bem, mas sentia que (o desenho) era amável e utilizava a mão esquerda para desenhar, porque era difícil, e assim a sua mão esquerda expressava mais a própria dificuldade que tinha, e destruia um pouco a amabilidade do desenho. E, portanto, o desenho amável ou o desenho duro, ou o desenho com um ar agressivo até, é produto da própria personalidade do autor. Não faço psicanálise, não sou psicólogo, mas, de qualquer maneira, é comum dizer-se, por exemplo, «este desenho é um bocadinho feminino»; mas, hoje em dia, há muitas mulheres que não têm um «desenho feminino»; por exemplo, a Graça Morais e a Paula Rego são mulheres que não têm um desenho feminino – o feminino no sentido negativo, que é amável, ou delicado. Mas isso é uma expressão da própria personalidade de quem faça o desenho, seja homem ou mulher.

Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto? Ou um desenho é que define o desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo? Portanto, nesta última hipótese, o desenhador-autor vai tendo determinadas disposições – isto é, atitudes ou modos de actuar perante o desenho – às quais vai associar um conjunto de conceitos afins ao campo do desenho. Esses conceitos associados às actuações ou disposições perante o desenho, à medida que o percurso se vai fazendo, talvez se vão esclarecendo. Ocorre-me, agora, uma definição – não é bem uma definição, mas é um conceito: nos últimos anos, fala-se muito em design; até se usa o termo design para coisas muito mais avançadas, como design de eventos, e que se apresenta como uma utilização um pouco abusiva. Mas quando se fala de design, não há tradução possível em português; «desenho» não é uma tradução. Podemos comparar com a palavra inglesa drawing que é o desenho pelo desenho, e design é uma operação que envolve intencionalidade, é um talo forte entre a inteligência e a concepção; contém em si um conjunto de intenções muito precisas, enquanto drawing não tem, é um desenho decorativo. Eu acho que o desenho que eu entendo como verdadeiro desenho – e estendendo a palavra design para outros campos – é exactamente o design. Design no sentido de que contém a intenção, o talo da inteligência e a obra finita (acabada). O resto não me interessa muito, é um acto decorativo, que pode ser bonito e agradável à vista (e que muitas vezes é, efectivamente). O drawing constitui um elemento que complementa um ambiente, enquanto o design define o ambiente. Posso dizer-lhe que a definição de desenho é «um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo». Esta reflexão que eu faço da distinção entre drawing e design vai um pouco nesse sentido. O desenho tem associado a si próprio um conjunto de conceitos. Escrever um texto é um acto inteligente e também declara determinadas intenções. O desenho é um pouco como a escrita, é uma escrita revelada de outra maneira, é um discurso mais...
que está expresso, muitas vezes mais complexo do que às vezes se consegue ler. Enquanto o texto escrito, a literatura, é mais expressa, mais directamente legível – embora haja autores mais complicados e que têm ideias mais escondidas –, o desenho, por vezes, é muito complexo no conjunto de conceitos (não traduz um conceito, mas um conjunto de conceitos). Por isso, o desenho é um acto de uma grande riqueza e, quanto a mim, infinito.

Relativamente às evoluções que vão sendo feitas nos meios, tenho algumas dúvidas quando vejo exposições e observo explorações, como por exemplo com os vídeos – que eu acho interessantes –, e ouço as pessoas dizerem «o futuro está aqui». Eu digo que o futuro não está «aqui»; as coisas podem evoluir, vão evoluindo, e é bom que isso aconteça, mas o desenho mantém-se sempre como uma vertente e um acto humano que não acaba mais. Eu não tenho a «bola de cristal» para saber o que vai acontecer no futuro, mas julgo que não vai haver alterações em relação a isso. Vão-se criando novos meios de comunicação – e ainda bem que assim é – mas, realmente, o desenho subsiste sempre como um acto humano que não pode acabar; até as crianças, a primeira coisa que fazem é riscar e desenhar, tentar expressar de uma maneira mais canhestra, de uma forma mais interessante, a realidade que as circunda.

Arquitecto Álvaro Siza Vieira

A minha entrevista é feita no âmbito do desenho para a criação, portanto não me estou a referir ao desenho técnico, nem ao desenho projectual, estou a referir-me ao desenho que o arquitecto usa para criar, seja no contexto da arquitectura, seja no contexto de outras áreas mais poéticas e artísticas. Embora em relação a métodos de trabalho não haja uma diferença tão grande entre as duas coisas. Não sei se assistiu na televisão, há pouco tempo, a uma entrevista com o Ângelo de Sousa.

Sim, mas, por acaso, só a comecei a ver quando o Escultor Ângelo de Sousa estava a acabar de falar acerca do desenho.

Ele falava de uma forma que poderia ser a forma de um arquitecto (um certo tipo de arquitecto).

Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu?

Considero. E é uma preciosa ferramenta, porque o desenho, sobre outros meios de comunicação, dentro de uma equipa de trabalho, é muito rápido, para além de muitos outros aspectos. Eu mesmo, em trabalho – pode ser em arquitectura ou em desenho (design, como se diz agora), ou em escultura –
considero o desenho, realmente, a maneira mais rápida de comunicar, e também de comunicar connosco próprios, no sentido de hipótese, crítica, nova hipótese... – portanto, eu-eu mas também eu com o não-eu.

O desenho é eficaz e rápido, ao contrário do computador, que é eficaz noutro sentido, mas é lento nesse aspecto da comunicação directa cérebro/produção.

**O desenho, uma vez que envolve a emoção, implica que de facto haja uma relação mais acentuada consigo próprio, não é?**

Sim. Mas o computador também pode envolver a emoção, mas é mais difícil uma pessoa emocionar-se, porque tem de carregar o botão, esperar, aparece no visor... Portanto, nesse aspecto, o desenho, numa fase de criação/concepção, a comunicação e o próprio diálogo com o eu, nesse sentido de hipótese, crítica (que é a maneira como se trabalha, no fundo) é muito eficaz; e também no trabalho em equipa é muito eficaz.

**Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?**

As duas coisas. Depende de qual é o objectivo, qual o período de trabalho em que se está.

**Quer dizer que pode pender mais para uma coisa ou mais para outra, conforme seja a natureza do trabalho?**

Sim, conforme seja a natureza do trabalho. Eu lembro-me, por exemplo, que, nessa entrevista, o Ângelo falava muito de escultura e falava muito da relação com os serralheiros – no caso, porque se tratava de uma escultura em chapa –, e falava muito dos custos. Independentemente do que decorre da emoção, da sensibilidade, da reacção a algo que se passa, que toca e que impressiona, para além disso, há esse trabalho que eu há bocado referia como de crítica, que é um trabalho mental, é o trabalho de criação, de selecção, de comparação, de avaliação, das mais variadas coisas que envolvem a criação de um objecto.

**Quer dizer que o eu mental é o tal processo que vai actuar sobre o sensório-motor de forma crítica...**

Exactamente, é um processo...

**Dialéctico?**

Dialéctico. Quando se pensa em qualquer coisa que se quer fazer, que se deseja fazer, uma ideia aparece pelas razões mais diversas como refere a história do Eureka. A resposta é muito intuitiva, e depende da sensibilidade, mas, depois, o desenvolvimento de uma ideia obriga à crítica, à autocrítica, à comparação, à selecção, e que é evidentemente um trabalho mental, e os dois tipos de trabalho sucedem-se, às vezes quase são simultâneos, idealmente simultâneos.

**É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração ou para o receptor na sua observação?**

Bem, tenho que dizer que são as duas coisas. Porque o desenho também não é só um estímulo, como aqui diz «para o autor no decurso da sua elaboração», mas pode ser um fim em si, e incluir com muito trabalho, com muita ginástica, com o tal noventa por cento, incluir as duas coisas. Quer dizer, é simultaneamente intuitivo, mas contém um desejo de fim – de coisa em si. Veja os desenhos de Matisse, os desenhos maravilhosos, lineares, de Matisse, não são apenas... também serão elaboração, em relação a uma pessoa que está a construir sempre algo, a imaginar algo, uma actividade de concentração habitual e quotidiana. Nunca se sabe o que é que se pode definir com clareza, o que é elaboração para outros fins e o que é a peça em si mesma.

**Mas a questão era se pelo facto de esse desenho ter constituído um estímulo para o autor na criação, se, por isso, se poderá considerar mais desenho e se tem mais valor como desenho?**

Sei que me estou a repetir, mas é muito difícil e perigoso dissecar e classificar os processos mentais, porque eles são muito simultâneos, não são partidos aos bocadinhos: isto é para elaborar, isto é para apresentar, etc. Mas constitui também um estímulo para o observador. Um estímulo que tem que ver com prazer, com emoção também, e que tem também que ver com inspiração. Os artistas, dizendo de uma forma menos correcta, para ser uma forma compreensível facilmente, copiam-se todos uns aos outros, ou alguns. Há alguma interacção entre a obra dos artistas. Veja, por exemplo, o período de formação do Cubismo, em Paris: hoje, com os meios de comunicação que há, essa interacção é muito maior.
O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca?

Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?

O prazer de desenhar é uma conquista...

Portanto, quer dizer que é um percurso de labor, de esforço, de trabalho mental e sensório-motor, tudo em simultâneo, e há uma certa altura em que se tem prazer?

Chega ao ponto de prazer imediato... veja o que é o período de formação dum artista e o que é a maturidade, aquilo que o Picasso definiu como a «segunda espontaneidade». Quer dizer, há força de trabalho – e o Picasso trabalhava como um louco, constantemente –, há um instantâneo que inclui o prazer puro de desenhar, mas inclui também o labor que se vai acumulando. Há a história engraçada, que se conta, de um americano que foi dizer a Picasso que queria comprar um desenho. Picasso pegou num papel, fez um desenho em três linhas, e pediu-lhe uma fortuna. E o senhor ficou perplexo, estupefacto, não sei se escandalizado. Disse-lhe então: «O senhor faz isto num segundo e pede-me tanto dinheiro?», e o Picasso respondeu: «Não, isto não é um segundo, isto são muitos anos de trabalho permanente.»

Mas relativamente à primeira parte, «se o desenho obedece mais a uma necessidade mais intrínseca, ou extrínseca», eu tenho um preconceito de que no design ou na arquitectura a necessidade é mais extrínseca, vem de fora, do cliente, vem de um objectivo muito determinado e que se vai resolver.

Falando de arquitectura, sim. Mas não tanto falando de pintura – que é uma actividade mais individual, embora hoje tenda a haver uma junção; já não existe o pintor que passa fome e cria.

A condição do desenho de arquitectura, e o seu desenvolvimento, consiste na libertação dos muitos condicionamentos que há – um deles, o desejo do cliente, como primeira condição; há uma libertação disso, servindo isso. O trabalho do arquitecto é um serviço, mas é um serviço que só atinge determinada integridade se, sendo-o, se liberta disso e atinge outro clima. Devo dizer que, para ser arquitecto, é necessário haver uma grande necessidade interior, porque há muita fadiga no trabalho de arquitectura, há muitos obstáculos, bastante dificuldade. A necessidade interior também é, ela própria, resultado de coisas exteriores. Eu não acredito que uma pessoa nasça fadada para ser arquitecto, ou pintor, ou escultor, ou uma estrela pop. Muitas vezes, ao contrário, há factos exteriores que levam a que se torne uma necessidade pessoal.

É, mais uma vez, uma dialéctica?

Sim. Por exemplo, o Gauguin, que começa a pintar aos quarenta anos (salvo erro); provavelmente, porque estava aborrecido da sua actividade de bancário. Eu, quando iniciei o curso, queria ser escultor e depois tive dificuldades, não era bem visto, preocupava as pessoas, os parentes, e acabei por ir para arquitectura a contragosto, mas com a ideia de mudar. E, depois, a arquitectura passou a ser para mim uma necessidade. Portanto, aí houve um factor exterior. O Picasso, naturalmente, deve muito ao facto de ter um pai pintor, que desde muito novo o pôs a exercitar-se.

Também aí houve um factor/necessidade extrínseca?

Claro.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?

Considero desenho-objecto no suporte, onde se situa o desenho. O desenho-processo não se refere às fases de um trabalho, «primeiro faz-se isto, depois aquilo, etc.», mas sim ao desenho que se processa ao nível mental. Será que se pode distinguir ou separar o desenho-processo do desenho-objecto?

De novo, sinto muita dificuldade em separar as duas coisas, em isolá-las. Porque depende, também, das circunstâncias históricas. Eu acredito que Miguel Ângelo, quando fazia os seus maravilhosos desenhos, ou Leonardo da Vinci, estavam sobretudo a preparar obras, era uma preparação, uma elaboração, uma clarificação. Se calhar, na altura, não eram objectos preciosos, mas uma ferramenta de trabalho, e, hoje, quanto não vale qualquer esquisso de Miguel Ângelo ou de Leonardo da Vinci? Depois, há casos em que há mais autenticidade, portanto mais emoção, num desenho supostamente, ou até objectivamente, preparatório do que na obra final. Eu visitei há pouco tempo – já visitei várias vezes, por me sensibilizar tanto – a igreja de Vence, de Matisse. Contaram-me que o Matisse esteve (não me lembro já com certeza) dez anos, ou talvez cinco anos, mas foram anos e anos a desenhar os desenhos preparatórios daquelas figuras no azulejo, na parede, que têm uma cena da Paixão de Cristo (um grande painel). E é engraçado que ele esteve anos e anos a fazer estudos para aquilo – aliás existem os desenhos –, e depois pintou directamen-
E olhando para esses desenhos, se não se entender como é que foi o desenho-processo, na medida em que houve um processo mental muito longo, de muito investimento, se se separasse o tal desenho-objeto desse processo mental, provavelmente deixava de ter o valor que tem, porque não se estava a ter em conta que realmente houve ali um processo de trabalho muito grande – como aconteceu com o Picasso que fez o desenho nuns segundos, e no entanto houve um processo mental anterior muito grande. Dali não se poder separar uma coisa da outra, é isso?

Eu julgo que para Matisse a espontaneidade foi uma conquista mais dura do que para Picasso. Picasso, realmente, tinha essa fusão do que é mental e do que é a elaboração de estudo. Isto é, era realmente em simultâneo. Ele pegava num papel e «zum». Em Matisse é tudo muito mais elaborado, e isso tem que ver com o esquema mental da pessoa; no fundo, relaciona-se profundamente com o «eu», com o seu temperamento.

Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?

Na grande criação, eu acho que é sobretudo o que chama «simulacro das motivações holísticas de todo o ser», dependendo da capacidade de percepção e de reacção do autor. No fundo, tem que ver com o que eu dizia em relação à arquitectura, da libertação dos condicionamentos que são fortíssimos e incomôrtaveis. Hoje, o desenvolvimento de um projecto consiste mesmo nisso, ou seja, em resolver os condicionamentos, libertando-se deles ao mesmo tempo, atingindo um patamar diferente.

Se calhar aí é que há a coabitação das duas coisas – da exclusão e da inclusão – e em que o autor está ele próprio imerso com todo o seu ser no desenho para a criação.

Não há dúvidas nisso. Sente-se que em determinada altura o projecto já vai por si, entrou num canal de produção, que pode ser sínuso, mas de qualquer maneira é um canal de produção – em que nuns períodos, numas fases de processo, não é claro, anda muito mais em zigzague. Há um texto muito bonito do Alvar Alto, em que fala de desenho, e refere que às vezes o projecto encravava, não conseguia ir para a frente. Então, parava e ia desenhar ou pintar, sem pensar minimamente que tinha aquela crise de desenho – o que constituía uma libertação total do espírito em relação à obsessão. Às vezes, o desenho não tinha nada que ver nem no espírito, nem na forma, nem com o tema em estudo, e saía a ponta da meada para um percurso. É um texto muito bonito que está publicado numa revista L’Architecture d’Aujourd’hui antigasobre Alvar Alto.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas?

Sim, para um fragmento da concepção das coisas.

Só certas coisas?

Sim. É um fragmento, porque há muitos exercícios mentais idealmente convergentes, mas que entre os quais há uma certa décalage. Actualmente isso é muito comum, porque há uma grande dispersão de conhecimento científico e da prática artística, que se aproximam pontualmente, mas há uma grande dificuldade em tudo isto concorra para uma concepção contemporânea do mundo, embora haja casos de colaboração e convivência entre um físico, vamos supor, e um artista plástico; mas não é a regra; isso não é fácil; há uma certa dispersão dentro da especialização.

Quando se pensa em Leonardo da Vinci, quando ele fazia aquelas pesquisas, os desenhos precoces acerca dos engenhos voadores e de uma série de outros engenhos, talvez aí houvesse a tal fusão entre os tais conhecimentos artísticos que ele tinha e a ciência.

É o humanismo, caracteriza o humanismo. Mas o que eu acho é que os saberes eram muito mais limitados na altura, portanto era muito mais possível abranger-los numa mente. Mas realmente, o sentido do domínio do conhecimento foi-se especializando; e, provavelmente, isso seria inevitável. Mas é de acreditar que há épocas em que ele seja muito mais abrangente e, provavelmente, os meios de comunicação e de informação poderão ajudar nesse sentido, ou não.
**DESENHO, CRIAÇÃO E CONSCIÊNCIA**

**ENTREVISTA AO ARQUITECTO ÁLVARO SIZA VIEIRA**

Nós também desenhamos mentalmente. O desenho não é só o risco no papel. Há gente que ultrapassa a necessidade mecânica, em parte, do desenho – objectivamente falando – para conseguir desenhar mentalmente. E em qualquer processo criativo há fases em que há desenho mental, não o há materializado. E claro que isso é também um meio de aprofundamento do conhecimento do eu e do conhecimento do mundo.

**O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?**

Penso que sim.

Nomeadamente, fala-se em questões terapêuticas. Eu não digo que vá construir uma personalidade, porque isso depende de imensos factores. Mas é um exercício – e se quiser dizer uma palavra muito imprópria, podemos dizer – útil. Eu sinto-o pessoalmente, eu desenho bastante, há muitos anos. E uma das razões – creio que uma das razões de que falava indirectamente o Alvar Alto nesse texto – é a libertação da obsessão que está ligada ao trabalho. Quer dizer, é uma saída muito desinibidora; é uma conquista de uma certa liberdade, ou uma libertação do que são as necessárias tarefas sociais. Nessa medida, isso contribuirá para a reestruturação da personalidade?

Sim.

Na última questão eu não peço que me diga o que é o desenho, mas sim se acha que é possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto? Ou um desenho é que define o desenho? Ou ainda a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?

Sim, é um pouco isto. Não creio que seja, pelo menos a partir de certa altura, um percurso linear em que se possa dizer melhor, mais abrangente, etc., mas, é claro que há um período de formação que não se esgota com o acabar o curso, ou ter trabalhado com um mestre durante x anos.
E o conceito de desenho para esse autor vai desenvolvendo-se?
O seu conceito – que procura, julgo eu, sempre, universalizar, ser algo que saia do seu eu… Pode escrever-se um pequeno texto em que se definam aspectos do desenho, mas não o desenho. Pode andar-se à volta desta ideia e transcrever testemunhos, interpretações, etc., mais autobiográficas, ou mais um fluxo de estudo, a partir de toda a documentação disponível sobre esse assunto. Mas creio que é um assunto que está sempre em aberto. Aliás, é por isso que há evolução na arte, como há na vida, é um assunto em aberto; às vezes, conduzindo quase a rupturas. Veja, por exemplo, o aparecimento da perspectiva e o seu uso.

E a concepção de desenho, com a perspectiva, também se alterou um pouco, porque aí o desenho adquiriu uma competência de traduzir a profundidade do espaço, e até nesse caso, se calhar, o desenho era simplesmente uma capacidade de traduzir ou representar formas mais ou menos tridimensionais.

E, mais tarde, voltou-se à pintura de superfície. Não há perspectiva. Portanto, é um assunto sempre em aberto, felizmente, senão era uma academia.

Dai a concepção de o desenho estar em evolução.

Pintor Ângelo de Sousa

Considere que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu, portanto do eu com o exterior ou com tudo o que não sou eu, que está para fora de mim, e por consequência eu–eu? Será que o desenho contribui para que me relate com o exterior (que pode ser o próprio desenho) e que isso não irá contribuir para me relacionar, também, por consequência, comigo próprio, ao nível reflexivo, ao nível da consciência?

Primeiro, quando eu estou a fazer desenho, suponho que aquilo é uma coisa extremamente íntima, como quando estou a trabalhar noutra ocasião qualquer; embora, às vezes, em circunstâncias muito especiais, muito conjunturais, tenha de trabalhar com público, isto é, com ajudas técnicas ou outras, ou até de mão-de-obra, e creio ser capaz de o fazer, porque por vezes posso depender de ferramentas ou de técnicas que não sei dominar e então terei de funcionar como uma espécie de maestro da orquestra.

À partida, nunca me aconteceu fazer um desenho em público, ou com gente a olhar por cima do ombro. De resto, quando era rapaz tive num ateliê com outros colegas. E era engraçado; que eu me lembre, eramos cinco ou seis, não estávamos a trabalhar todos ao mesmo tempo; os meus colegas passavam a vida a perguntar a opinião, «o que é tu acha,», havia uns que eram escultores, os outros eram pintores – e davam uma pincelada e perguntavam «o que é que tu achas?», ou então estava um trabalho acabado, ou quase acabado, e
perguntavam: «o que é que tu achas?»; às vezes pediam uma opinião e eu dizia o que é que achava. Depois, às tantas, alguém me disse, não sei se com acrimônia: «tu nunca nos perguntas a opinião». Isso permite-me concluir que, embora estivesse a trabalhar com colegas a assistir – algumas vezes porque estavam, por coincidência, pessoas presentes também – sentia-me perfeitamente desinteressado para os outros que lá estavam. Nem perguntava a opinião; às vezes, forçava-me, por uma questão mundana, digamos assim, por relações humanas, e perguntava: «Então o que é que achas?» Mas sempre achei que a opinião aliheia não era o mais importante. Ao fim de algum tempo, pensei que se podia estar a criar um ambiente um pouco chato – porque, de facto, não perguntava a opinião, quer dizer tinha que me lembrar... agora tenho de perguntar a opinião por uma questão de delicadeza. E como não me interessava, achei que o melhor era ir para outro lado e arranjar uma toca onde estivesse sozinho.

Quando estava na Escola, enquanto aluno, tínhamos aula de modelo vivo em que nos pediam para fazer «saltar os pretos» (ainda noutro dia contei esta anedota não sei a quem). Tínhamos um modelo que era a Maria, uma senhora loira, arruivada, estilo Celta; tinha um cabelo loirinho, também tinha uns pelos públicos clarinhos, era branca e cor-de-rosa, um bocadinho vermelha em alguns sítios – às vezes, estava mais vermelha, porque tinha apanhado calor e tinha estado sentada – e eu não via nada preto. De maneira que eu tinha de aturar o Mestre a dizer: «faça-me saltar esses pretos»; chegava lá com o carvão ou tinha estado sentada – e eu não via nada preto. De maneira que eu tinha de aturar o Mestre a dizer: «faça-me saltar esses pretos»; chegava lá com o carvão ou tinha estado sentada – e eu não via nada preto. De maneira que eu tinha de aturar o Mestre a dizer: «faça-me saltar esses pretos»; chegava lá com o carvão ou tinha estado sentada – e eu não via nada preto. De maneira que eu tinha de aturar o Mestre a dizer: «faça-me saltar esses pretos». E havia colegas que chegavam ao dezasseis horas: «tu nunca nos perguntas a opinião». Isso permite-me concluir que, embora não trabalhasse dez horas um dia, dez horas noutro. Logo, são os únicos casos que me lembro. Geralmente, os desenhos são rápidos e muito desapachados. Portanto, para já não me preocupo nada com o que alguém vai dizer, ou com quem está fora de mim. Acredito que o desenho se relaciona com o meu eu; ou aquilo que ver com uma coisa que se chama ergoterapia, que é terapêutica ocupacional. Não é que eu me sinta mais feliz; mas talvez tenha uma faceta de ergoterapia, incluída nessa componente. Uma pessoa sente-se mais aliviada quando está a fazer um desenho. Ou se faz muitos desenhos e chega ao fim e fica com a sensação de... «hoje ganhei o meu dia; só deitei fora». Portanto, para já não me preocupava nada com o que alguém me lembrou de ter feito desenhos à vista com ninguém a assistir, pode eventualmente ter acontecido com amigos mais íntimos, ou em reuniões na Escola, porque quem estava ao meu lado na mesa pode ter visto que eu estava a desenhar, mas isso já fazia parte do folclore. Mas particularmente no desenho, no meu caso, de facto, terá provavelmente sempre as tais características de prontidão e rapidez.

Com efeito, não me lembro, a não ser quando era pequenino, de alguma vez ter feito desenhos trabalhosos. Na exposição Lis’1979, ainda fiz uns que tinham muito trabalho com lápis de cores vermelho, azul e amarelo. Tinha um bocadinho uma espécie de trompe l’oeil, apesar de não serem objectos reconhecidos. Tenho a impressão que foi a única vez que produzi um desenho trabalhoso, portanto relativamente demorado: terá sido feito em uns dias, embora não trabalhasse dez horas num dia, dez horas noutro. Logo, são os únicos casos que me lembro. Geralmente, os desenhos são rápidos e muito desapachados. Portanto, para já não me preocupo nada com o que alguém vai dizer, ou com quem está fora de mim. Acredito que o desenho se relaciona com o meu eu; ou aquilo que ver com uma coisa que se chama ergoterapia, que é terapêutica ocupacional. Não é que eu me sinta mais feliz; mas talvez tenha uma faceta de ergoterapia, incluída nessa componente. Uma pessoa sente-se mais aliviada quando está a fazer um desenho. Ou se faz muitos desenhos e chega ao fim e fica com a sensação de... «hoje ganhei o meu dia; só deitei fora vincente; aproveitei cinco em vinte, foi um dia tremendo». Neste sentido, funcionava assim como um doping para levantar um bocado a moral.

Uma pessoa que está a pensar, a reflectir, tem uma relação muito centrada em si própria, mesmo que tenha como pretexto qualquer teoria...

Eu não tenho pretexto de nenhuma teoria.

Mas quando uma pessoa está a desenhar, está a exteriorizar, está a concretizar algo que é «visível» e que está fora de nós. Pode ser um desenho criativo, da imaginação, e que está para fora do meu pensamento. Portanto, eu estou a relacionar-me com alguma coisa que está aqui fora. E queria perguntar-lhe se ao ter alguma coisa que está para fora de mim, ou uma coisa que eu observe, ou um desenho que eu crio ou imagino, será que essa relação não irá contribuir para que eu me relate mais comigo próprio?

Eu estou sempre relacionado comigo próprio, nunca tive uma dissociação de personalidade; nunca tive ninguém a espreitar por cima do meu ombro, a
não ser quando efectivamente alguém está a espreitar por cima do ombro. De resto, no fazer dessas coisas, a primeira coisa que acontece é que não estou a pensar no que estou a fazer. Uma das graças que eu costumava dizer era «que desde que me reformei, deixei de ter aquelas reuniões enormes e prolixas, de três e quatro horas, com apenas intervalos de cinco minutos, em que ia prestando atenção às reuniões (que eu dirigi durante anos), e fazia imensos desenhos, dos quais aproveitava uma porção geralmente razoável. Quer dizer, eu não estava a prestar atenção absolutamente nenhuma ao que estava a fazer no papel, a não ser por saber do ofício, via a coisa a acontecer, e o que é que podia ocorrer, e via quando não acontecia, quando dava falhanço, ou quando dava êxito. Mas o que é um facto é que eu não estava a pensar no que estava a acontecer no papel. Eu estava a prestar atenção aos colegas, ao que diziam, a repetir e a re-repetir, e a corrigir o que é que dizia o outro, etc.

De maneira que, às tantas, já não conseguia prestar atenção pela sétima vez, e ouvir a mesma coisa repetida por mais uma hora... e, por isso, às tantas, estava a prestar atenção aos desenhos. Contudo, eu habituei-me a fazer desenhos em casa, prestando atenção à música, ou dando atenção a qualquer preocupação exterior que eu tivesse. Lembro-me de uma vez, há muitos anos, mais precisamente em 1959 (eu estava no Minho a pintar) em que comecei a inventar uma intriga qualquer com um casal de colegas (com quem eu nem falava, a não ser para perguntar as horas ou «dás-me lume para o cigarro»), a inventar um romance. E entretive-me uma tarde inteira com aquilo. Porque achei que não seria para perguntar as horas ou «dás-me lume para o cigarro»), a inventar uma intriga qualquer com um casal de colegas (com quem eu nem falava, a não ser para perguntar as horas ou «dás-me lume para o cigarro»), a inventar um romance. E entretive-me uma tarde inteira com aquilo. Porque achei que o casal era bastante caricato, eram muito ternos a dar a mão ou a meter o braço. Assim, diverti-me naquela tarde a inventar aquela história. E quando fazia uma pintura a cera, que é uma pintura extremamente laboriosa de executar, lembro-me dessa. Mas à partida não estou a ser espectador, quer dizer, posso estar a ser espectador do que estou a fazer, mas isso aplica-se à pintura, ou ao desenho, ou a outra coisa qualquer. Claro que, evidentemente, há casos em que há problemas técnicos a resolver e tem de se pensar nesses termos, mas tirando isso não sou nada espectador daquilo, aliás funciono tanto quanto possível em piloto automático. E, como se pode ver nos filmes de aviação, quando há uma situação em que o piloto automático já não dá, tomo o controlo do aparelho, e depois, já posso ligar o piloto automático. «Agora vem aí uma tempestade. Bom, vamos lá desligar o piloto automático». Fora disso, logo que possível eu ligo, por uma questão de preguiça e de método.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora? Sublinho que estou sempre a referir-me ao desenho para a criação, e não propriamente ao desenho habilidoso.

Muitas vezes, eu tenho um «automatismo» que me leva a encontrar as soluções, sem estar a pensar nelas. Eu sei que existe um problema, mas não vejo a pena estar a marrar nele; não vejo a pena estar a gastar folhas de papel, quando se sabe que não sai nada. Às vezes, sabe-se que vai sair e é preciso insistir, mas outras vezes isso não acontece. Aqui há tempos, tive um trabalho para fazer. E perguntaram: «então, que cores vamos pintar aqui?». Deram-me o catálogo e eu disse: «este vermelho e aquele verde». É uma escultura que está na Avenida da Boavista, num prédio novo do Souto Moura. Eu olhei e escolhi este vermelho e este verde, portanto, é o número tal e o número tal. «Pronto, está bem, então, vamos mandar fabricar as cores». A escultura não estava feita, mas as cores tinham de ser encontradas. Depois, telefonaram-me a dizer: «afinal já não têm aquele verde». Bom, vamos substituir as duas então; e arranjei outro par. Conforme um catálogo (era um catálogo estandardizado daqueles onde as pessoas indicam o número, uma espécie de pantone) escolhi outras cores. Depois lá fizeram aquilo e demoraram vários meses, até que colocaram a escultura no sítio. Às tantas, o Souto Moura telefonou-me e diz: «Sabes que eu tenho medo do vermelho e do verde. Por que é que não pintas aquilo de preto e cinzento claro?». Eu respondi: «O Eduardo, porque, nesse caso, vai ficar da cor do prédio, ou muito próximo da cor do prédio, e depois não podes isolar o prédio da escultura, são dois prédios, um vertical e um deitado, dois volumes relativamente parecidos, enquanto com o vermelho e com o verde, quem quiser vé só uma coisa, quem quiser vé as duas coisas, ou vé só o prédio ou só a escultura, ou vé o conjunto.» Quando eu fui lá mais tarde, disse: «e ainda tenho outra escolha esquisita, é que eu não escolhi vermelho e verde complementares; se a gente pegar naquele hexágono das cores, eles não estão no verde e no vermelho, está o verde a puxar para o azul e está o vermelho a puxar para o amarelo. O hexágono das cores são dois triângulos invertidos, não é, neste caso, vermelho e verde; é verde a puxar para o azul e vermelho para o amarelo, é como se tivesse um triângulo e outro triângulo.» Por que é que eu escolhi assim? Chegamos às soluções, sem dar por isso, e isso foi já na segunda escolha. A primeira escolha que tinha sido vermelho e verde, por causa de uma escultura que eu tinha, que o Souto Moura via aqui e que eu fiz há muitos. Na segunda escolha, dei-lhe assim uma voltinha. Além disso, fica-
É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação? O desenho tem mais valor, se pensarmos que quando o autor o fez foi estimulante, foi entusiasmante?

Mas isso sem dúvida. Coisas forçadas já basta na cadeia. É evidente que tem muito mais interesse, porque se tem uma certa satisfação no final. Que seja assim é bom. Isso é uma espécie de auto-gratificação, acho que é a palavra certa. Julgo que isso é o interessante. Agora, fazer o caderno de encargos é que é uma chatice. Eu tentava evitar isso quando tinha de fazer desenho de figura. Procurava (apesar de tudo, sabendo que não passava do onze) fazer um desenho que até ficava parecido com a senhora (ainda devo ter para aí um ou dois), em que toda a gente dizia: “É a Maria”. Todos diziam que aquilo estava certo, que o polido não era muito escuro e também não tinha grandes sombras pretas, se conhece a sala, a luz era relativamente difusa, havia sombras projectadas no corpo, não havia luz eléctrica ligada. Tentava fazer a coisa com gostos, apesar de ser desagradável, porque tinha de ser das nove ao meio-dia, com intervalo das dez e meia às onze menos um quarto, com uma chamada no princípio e a seguir ao intervalo. E íamos apanhar ar (ou chovia) para fumar um cigarro, embora se pudesse fumar na aula.

Uma outra pergunta que gostava de colocar, e que penso que vem ao encontro do que estava a falar, é a seguinte: o desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca?

As duas coisas. Não fazia desenhos há uns três anos. Antes do Natal, peguei numas folhinhas A5 (compro disso em enormes quantidades), e disse para o amigo: “vou fazer”. Resolvi fazer; alguns não me agradam muito, mas já tenho uns duzentos ou à volta disso, embora tenha deitado muitos mais fora. Não sou daqueles senhores que guardam tudo para um dia virem historiadores investigar. Se não presta, deita-se fora; se daqui a três dias, ainda se reconsiderar e achar que não prestam, deita-se fora. Não estou a guardar a papelada toda para a posterioridade e prosperidade. Porque é que eu fiz isto? Olhe, mas foi bom. Há muitas pessoas que não são capazes disso...

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação? O desenho tem mais valor, se pensarmos que quando o autor o fez foi estimulante, foi entusiasmante?

Mas isso sem dúvida. Coisas forçadas já basta na cadeia. É evidente que tem muito mais interesse, porque se tem uma certa satisfação no final. Que seja assim é bom. Isso é uma espécie de auto-gratificação, acho que é a palavra certa. Julgo que isso é o interessante. Agora, fazer o caderno de encargos é que é uma chatice. Eu tentava evitar isso quando tinha de fazer desenho de figura. Procurava (apesar de tudo, sabendo que não passava do onze) fazer um desenho que até ficava parecido com a senhora (ainda devo ter para aí um ou dois), em que toda a gente dizia: “É a Maria”. Todos diziam que aquilo estava certo, que o polido não era muito escuro e também não tinha grandes sombras pretas, não podia ter; se conhece a sala, a luz era relativamente difusa, havia sombras projectadas no corpo, não havia luz eléctrica ligada. Tentava fazer a coisa com gostos, apesar de ser desagradável, porque tinha de ser das nove ao meio-dia, com intervalo das dez e meia às onze menos um quarto, com uma chamada no princípio e a seguir ao intervalo. E íamos apanhar ar (ou chovia) para fumar um cigarro, embora se pudesse fumar na aula.

Uma outra pergunta que gostava de colocar, e que penso que vem ao encontro do que estava a falar, é a seguinte: o desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca?

As duas coisas. Não fazia desenhos há uns três anos. Antes do Natal, peguei numas folhinhas A5 (compro disso em enormes quantidades), e disse para o amigo: “vou fazer”. Resolvi fazer; alguns não me agradam muito, mas já tenho uns duzentos ou à volta disso, embora tenha deitado muitos mais fora. Não sou daqueles senhores que guardam tudo para um dia virem historiadores investigar. Se não presta, deita-se fora; se daqui a três dias, ainda se reconsiderar e achar que não prestam, deita-se fora. Não estou a guardar a papelada toda para a posterioridade e prosperidade. Porque é que eu fiz isto? Olhe, mas foi bom. Há muitas pessoas que não são capazes disso...
Acha que se pode separar o desenho-objecto (o desenho que está concretizado num suporte qualquer) do desenho-processo (o desenho que se faz mentalmente)?
Muito raramente o faço mentalmente, isto é, antes de começar a fazer. Mas ao fazer, claro que é uma faceta mental.

Há pessoas que dizem que o desenho é mental! Como dizia o Leonardo da Vinci.
«La pittura è cosa mentale».

Da Vinci só se referia à pintura?
Creio que era só à pintura. Os italianos dizem pittura com dois «t», cosa mentale.

O desenho mental existe?
Não, eu não «tenho» desenho mental. Neste caso que eu acabei de dizer, dos tais retratos, a ideia era um determinado efeito estruturante de um possível trabalho; ou seja, no fim de contas, o que eu tinha em mente, para já, era a figura daquele senhor (eventualmente, plano americano), ou então sentadinho, ou qualquer coisa desse género. Há quarenta anos que não faço retratos nem desenhos de ninguém. Era mais uma graça o que eu ia fazer, ver do que sou capaz! Há um certo tipo de treino, que se perde completamente, ou que se adequa porque se tem conhecimento de outros recursos de desenhos, que não tem nada que ver com desenho à vista, nem com retrato, nem com nada disso. Mas à partida havia uma regra de jogo que era o facto de ser feito com uma mina muito dura, num dos casos. Outro caso era ser começado com uma cor muito clarinha, possivelmente cinzenta e depois apenas ir subindo de cinzento em cinzento. Outra era fazer com as três cores monocromáticas. Eu faço isso frequentemente. Era fazer apenas o retrato com isso. Eu tinha, mentalmente, três regras para fazer o retrato, que seriam eventualmente três retratos, e já agora que fossem minimamente parrecidos com o senhor e que não o fizessem ficar ainda muito velho, para ele não ficar triste. O que eu tinha era isso! Mas normalmente eu não vejo um desenho antes. Essa ideia demorou um ou dois anos até eu perder a mania de as pessoas verem as coisas antes de as fazer (isto quando ainda era um teenager). Porque há muita gente que pensa assim, por influência de Platão,

No fundo, desenha porque tem essa necessidade intrínseca.
Sim. Mas também passo quatro, cinco ou seis anos sem fazer um desenho.

Mas por exemplo, quando há um cliente...
Não. Para desenhos nunca houve, graças a Deus!

Não?
Não. Estão feitos e se quiser compra; agora fazer para alguém nunca fiz.

Se os desenhos fossem feitos por encomenda, poder-se-ia estar a subverter um pouco a criatividade?
Não. Aqui há uns anos, um amigo meu, que morreu há dois anos, disse: finalmente... ando, há quarenta anos, a dizer quando é que me faz o retrato! Tinha três ideias para fazer o retrato dele. Estive doente, depois ele esteve doente, ele ficou melhor e eu fiquei bem, depois aconteceu alguma coisa, depois ele ficou muito doente e morreu, e eu nunca lhe fiz o retrato. Ele tem dúzias de retratos que lhe fizeram. Tive pena! Tinha, finalmente, uma ideia para lhe fazer o retrato. Uma delas, para já lhe digo, era para fazer o retrato com uma mina muito dura, 7H ou 9H, que quase não deixa risco, de maneira que as pessoas para ver tinham que se aproximarem. A uma certa distância não viam nada no papel. As pessoas tinham de se chegar ao pé. Isso era mais por uma graça. Era mesmo para fazer o retrato dele, desenhar só. A outra não. A outra era mais clásica, digamos assim. Acabei por não fazer e tenho pena.

positores faziam uma composição ao piano, e depois faziam a orquestração da peça. Por isso, penso que muitos deles podem servir para serem orquestrados; não só noutra dimensão maior, provavelmente, como também com outros materiais, que até podem ser de escultura, embora com menos frequência do que ser pintura. Às vezes, até escrevo em baixo: escultura. E depois já sei que quando pegar no desenho me lembro do que é que aquilo permitiria como desenvolvimento. Ou então, pode seguir para outra coisa qualquer. Ou guardo e não deito fora. E se pegar neles, olho para lá e já sei: era para isto. Portanto, penso que a coisa é desinteressada, na altura de a fazer, mas interessaria, num eventual uso futuro. Acho que nem todos os desenhos têm graça; mas quando olho para eles vejo qual é a utilização futura possível: «tenho a impressão que isto dá para continuar outra coisa».
É mais prioritário no processo criativo através do desenho. Portanto, para si, isso não é prioritário?

Não. E tinha que ver também com a maneira de fazer. A ideia de fazer não era propriamente para ficar parecido; de resto, também, quando fazia modelo vivo, interessava que ficasse semelhante; porque aquilo era uma obrigação pública, era a regra de jogo; não ia fazer uma coisa «futurista», como diziam, na altura, as pessoas. As regras de jogo partiam do princípio que o desenho ficasse minimamente evocativo da Maria, ou do Joaquim, ou do António. Via-se que o Joaquim era escanzelado e magrinho, que a senhora era rechonchuda, que o António era musculoso, embora velho, e já a ficar flácido, etc.

Há pouco, estava a falar-me no desenho da tal senhora, em que eram obrigados a usar as tonalidades mais escuras, o preto. Na altura achava mais interessante fazer o desenho mais claro, com contornos menos acentuados. Estava a dar valor a si próprio, a todo o seu ser, em vez de dar mais valor ao perceptível?

O perceptível era que a senhora tinha um cabelo loiro acastanhado (que era claro), e que, no outro sítio onde tinha pêlo, também era claro; e tinha a pele cor-de-rosa, não havia nada negro; além disso a iluminação não tinha lâmpadas. Não havia lâmpadas focadas para lá, era luz de aquário, difusa; às vezes, ainda havia uns paninhos na janela. E era virado a norte, senão tinha sombras duras projectadas. Portanto, a luz entrava de norte, e às vezes ainda estava nublado. Era uma luz coada. Como é que eu podia chegar ao preto? Era uma mentira. Agora o Mestre Cramez tinha aprendido em Paris que tinha de pôr aquilo bem preto, o que eu havia de fazer? Não fazer.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas?

Não me interessa por aí além (a não ser, por razões comerciais, digamos assim).

Mas se há um percurso...

É uma competição comigo mesmo, e com as regras naquele caso concreto. Se der asneira... é evidente que se se perder a batalha, se se passar um dia a trabalhar e falhar sempre, fica-se chateado ao fim do dia. Eventualmente, ficará minimamente satisfeito se conseguir. Eu costumo dizer que as pessoas ficam mais chateadas do que satisfeitas; quando se falha fica-se muito chateado, quando corre bem fica-se um pouco satisfeito, é um bocado assim. Talvez seja por isso que às vezes uma pessoa desanima.

Será que se poderá fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?

Francamente não me acontece há muitos anos. Desde as aulas de modelo vivo. Lembro-me que fiz três ou quatro retratos, talvez ao todo quatro retratos, e não tinha os modelos ao pé. A única vez que eu fiz coisas à vista, foi quando eu tinha aulas de modelo vivo, durante quatro anos, todas as manhãs. Em que conciliava aquilo com a Maria, ou com o António, ou com o Sr. Joaquim (que eram os modelos que nós tínhamos).
que há coisas que têm dois metros de alto, e depois você diz: “mas nós não temos trinta mil contos, só temos seis mil”.» “Você não pode fazer isso em pequenino, estilo centro de mesa?” E eu não estou interessado. Há uma parte racional nisso. Tem de ser. Da mesma maneira que há uma parte racional, quando eu sei que não se podem empregar certos materiais, porque vão apanhar sol, e, mais dia, menos dia, desaparecem; portanto tem de se utilizar outros. E se puser o objecto num local húmido vai estragar-se, ou sei que vai precisar de uma protecção ultravioleta, por aí fora. Mas isso são dados do problema; são dados materiais que eu tenho de ter cá dentro. Eu posso chegar à conclusão, por exemplo, quando uma maqueta da tal escultura à escala 1/100...

peguei numa chapinha de alumínio, cortei na proporção que queria, quadriculei de maneira que cada coisinha desse um decímetro, depois fartei-me de dobrar aquilo, cortei outra, e mais outra, depois cheguei à conclusão que aquela para um engenheiro tinha de ter apoios. Pois havia uma que não tinha apoios. A escultura tinha de resistir aos ventos. Podia haver ventos entre dois prédios, tinha de ter um ancoramento ao chão, e arranjei uma situação que permitisse a um engenheiro dizer: isto fica ancorado aqui, isto fica ancorado ali. À partida, eu não cheguei lá com algo que não podia estabilizar-se, é uma coisa feita por um engenheiro minimamente competente (e eles eram, pelos menos são famosos). Podiam arranjar. Não cheguei lá como acontece com muitos colegas meus que fazem o bonequinho, e dizem “vocês agora arranjem-se”.

Na escola, quando era professor comentei com um aluno: “vais pintar isso com uma coisa chamada ecoline? Isso daqui a três meses, lá para o fim do ano, já não se vê.” Há tudo isso, para além de haver a tal informação. Em relação ao trabalho que referi, já sabia que tipo de forma ia ser, por razões de contrato entre mim e o arquitecto. Já sabia o que ele tinha na cabeça, e além disso tinha de funcionar naquele sítio, de ter uma passagem por baixo para as pessoas poderem passar; tinha de ter uma determinada escala. Portanto, eu pensei nisso tudo. Há uma parte racional. Eu preferia que tivessem feito em aço inox, mas o aço inox ficava seis vezes mais caro; por isso foi produzida em ferro. Lembro-me de uma anedota que eu costumo contar. Depois de estar em Londres, em 1967/68, dei aulas ao quinto ano até 1978/79. Nunca tinha dado aulas ao quinto ano, era tudo uma malta formidável, ainda os conheço. Lembro-me de ter falado com um rapaz que era da Madeira, delicadíssimo. Então, o que é que vai fazer, Rui? Vou fazer assim uma coisa... E ele queria...
fazer uma coisa com laser, uma luz branca laser que fosse de um lado para outro. Eu disse-lhe que não havia lasers brancos, só há laser cor de rubi, por-que é produzido com uns cristais de rubi. Portanto, só há um comprimento de onda, o que o laser tem é o chamado luz coerente. Aquilo é estritamente um comprimento de onda, não há pitadinhas de amarello, nada, portanto não há branco. Não há laser branco, creio que agora já há uns verdes, azuis...

De maneira que o Rui olhou para mim e disse: «eu vi»; «viste onde?», «vi num filme, num filme a preto e branco». Bom o filme era a preto e branco. É vermelho, eu vi em Londres, eu vi aquele vermelho rubi. E depois eu disse outra coisa: «para tu veres um raio de luz, seja laser, seja o que for, tens de ter o ar contaminado, tens de ter pó ou humidade, ou nuvens, ou o que quer que seja». Portanto, o raio não é visível se não houver nada onde ele bata. Depois eu disse: «eu posso arranjar dois projectores de cinema e fazemos com as luzes, mas tens de deitar fumo lá para dentro ou sacudir uns tapetes senão não vês nada». O Rui acabou a fazer umas coisas com uns araminhos e fios. Não sei se ficou convencido ou não, ele queria fazer uma coisa com laser e agora a Escola de Belas-Artes... simplesmente as pessoas não tinham o ar pass-sivo que agora têm, «é-me devido tudo, vocês agora resolvem o problema». Eu disse que não era exeqível, não se podia implementar. Não se podia fazer. Isto foi uma anedota e aprende-se com as anedotas. O Rui tinha no disco duro ou nas instruções a ideia de que o laser era uma coisa que se via assim, trás, trás, trás. Portanto, ele tinha uma programação errada.

A intuição, se calhar, só funciona quando a programação está...

O laser era vermelho e era só vermelho, que era não sei quantos angströms de comprimentos de onda, era aquilo. Mais nada. Está lá vermelho rubi.

Quando se está a desenhar num processo criativo, há um percurso de aprendizagem onde se estuda esses dados, os procedimentos, tudo isso, e a partir da altura em que se começa a criar, a intuição começa a funcionar, porque há esses dados, houve essa aprendizagem.

Sim. Sim. Ou então, se uma pessoa disser que está chateada com uma coisa que está a fazer, muda para uma coisa que não conhece, muda para outro ins-trumento que não conhece, um tal lápis muito duro, por exemplo; por mais que esfregue com ele fica um tracinho quase invisível...

**Mas há uma transição entre o racional e o intuitivo, há um vaivém?**

Não, eu acho que a coisa corre bem quando as pessoas não estão a raciocinar. Eu penso que se você for um cirurgião, como por exemplo o Manuel Antunes de Coimbra, que opera coração, ele não está a pensar que tem ali a Aorta, e depois se a Aorta estiver deslocada, diz «já vi vinte», não há problema. Isso é o que faz um corredor de automóveis. Ele também não pode pensar se mete a quarta ou a quinta. Uma pessoa não pode guiar um carro a pensar se vai meter a primeira, a segunda ou a terceira, ou arrancar em segunda... tem de estar à vontade nisso. Penso eu. Um artista está a pintar, e não pode pensar: «agora para onde vai o pincel?» Eu acho que isso é uma questão de proficiência. Isto é proficiência tem que ver com profissão. Tem de estar à vontade no meio em que se está a mover naquele momento. Se é essa a pergunta, é essa a resposta. Não se pode ter problemas a meio, pois isso representa um péssimo sinal; é sinal que se está a perder o controlo da situação e de certeza que vai descarrilar; se é que não descarrilou já.

**O desenho poderá contribuir para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?**

Não. Acho que não. Havia quem fizesse isso já há muitos anos (ainda era aluno da escola)... no Conde Ferreira. Havia um rapaz que tinha sido meu colega (hoje é médico psiquiatra, e ainda é vivo) e na altura andava a fazer desenho, todas as manhãs, connosco, além de andar na faculdade de Medicina. Não queria ser pintor, mas gostava de fazer desenho. Pagava umas propinas, eram trinta ou sessenta escudos por ano. Todas as manhãs estava lá a desenhar com-nosco e... estava a fazer clínica no Conde Ferreira. Um dia até fomos lá ver uns doentes, porque ele soube que eu me interessava pela arte dos maluquinhos e outras coisas do género. Nessa época (isto é muito antes dos psicofármacos e uma série de fármacos que apareceram nos anos cinquenta e sessenta) uti-lizava-se muito essa terapia para ver, exactamente, se ajudava a reestruturar, moderadamente, os casos de alienação mental. E até havia uma certa tipolo-gia para certas doenças mentais do chamado tipo de elaboração, de repetição. Havia muitos factores que eram específicos de certas doenças mentais. Olha-va-se para o desenho e dizia-se que o artista era esquizofrénico paranoíde, e outro que tinha esquizofrenia catatónica, ou que era maníaco depressivo bi-polar, ou monopolar... Isto partindo do princípio de que aquela terapia tinha
um determinado aspecto curativo, às vezes também sedativo, pois não havia os fármacos que há agora. Tenho bastante informação sobre muitos artistas que eram chaladinhos, que estavam ali, e que trabalharam e fizeram coisas extraordinárias. Também por essa razão, houve uma época em que se pôs as criancinhas a fazer desenhos. Tive um amigo que tinha uma escolinha dessas, e supunha-se que essa prática ajudava miúdos de três anos (desde que tinham o mínimo de autonomia gestual e autonomia do corpo) até aos sete, oito anos. Assim, partia da ideia que ajudava a sociabilizar as crianças e resolvia os problemas do irmão mais novo com o irmão mais velho (que também lá ia). Colocavam-se doze meninos, desde os dois até aos seis anos, na aula, a pintar. A minha mulher esteve lá, e eu, de vez em quando, ia ver. Portanto, supunha-se que aquilo tinha um papel ergoterápico, ou seja, curava, ajudava a estruturar, auxiliava a criança a adquirir coordenação motora, e a ver se seria daltónica. Eu penso que houve essa tentativa com os malaquinhos profissionais, com casos ambulatoriários, e com crianças, exactamente para dar essa reestruturação, ou estruturação, ou um complemento, como uma espécie de ginástica mental, emocional, uma espécie de autodisciplina do doente ou da criança. Pode pensar-se que isso será extensível às pessoas que se consideram normais... Mas isto praticamente acabou quando começaram com os psicofármacos. Não se i se isso funciona com os artistas profissionais... Conheço pelo menos dois casos de artistas, um sueco e um norueguês, pintores académicos do século xix, que quando começaram a ficar doentes, deixaram de pintar. Até eram razoáveis profissionais académicos: pintavam retratos, paisagens. E as coisas que eles passaram a pintar, quando ficaram «malaquinhos» não tinham nada que ver; parecia que nenhum deles tinha andado numa escola de Belas-Artes. E desenhavam em quantidades assustadoras, deixando metros cúbicos de desenhos. Tudo o que tinham aprendido nas Belas-Artes, o ofício do figurativo, não estava presente nestes desenhos. Ernst Josephson fazia uns desenhos... há quem diga que se relacionavam com os que o Picasso fez a seguir à Primeira Guerra Mundial, com aquelas mulheres a correr pelas praias. O outro artista fazia já coisas bastante abstractas, em que havia uma espécie de menhires toscos com cavalos que pareciam feitos em pedra. Eles continuaram doentes e perderam o ofício de artistas...

A última questão que gostava de lhe colocar foi a que eu referi logo no início, que tinha que ver com a definição de desenho. Eu não peço uma definição, pergunto é se será possível definir desenho, circunscrito a um pequeno texto; ou o desenhar é que define desenho; ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?

Ainda na influência do filme Wittgenstein... Antes de começarmos a gravar esta conversa, perguntámo-nos: como se pode definir o desenho? Para se definir alguma coisa tem de se criar uma entidade; a tal definição é uma fórmula que permite delimitar uma família ou um conjunto de objectos ou de fenómenos que tenham características típicas, específicas. A definição de desenho não pode ser pensada tendo em conta o suporte... Porque tem que se usar de tudo (vários suportes). Geralmente o desenho é feito em papel. Mas podem fazer-se desenhos em tela (eu tenho montes deles feitos em tela preparada, porque tinha telas, que não me serviam para nada, e decidi utilizá-las para fazer desenhos). Se calhar, a tal definição que nós podemos fazer é uma definição por defeito. Será um pouco em termos de estatística: geralmente o suporte é em papel, sucedâneo do papel, ou matéria anterior ao papel (pergaminho, papel grosso, folhas de palmeira, que se usou muito na Índia para desenhar e escrever). Mas, às vezes, também, o suporte pode ser tela. Assim, a definição não é efectiva, é uma definição pragmática, tem que ver com o uso. Contudo, pode dizer-se: o desenho normalmente não é de grandes dimensões; geralmente será realizado com um suporte parecido com o papel, não rígido (mas também se pode desenhar em plaste ou aglomerado); vulgarmente, não tem cor, ou não há grandes jogos de cor; muitas vezes as superfícies não são completamente cobertas, porque se supõe que as pinturas o sejam, o que também não é verdade; geralmente, as superfícies são rápidas, mas não é estritamente verdade. Por exemplo, na Idade Média, existiam uns desenhos que deviam ser de tinta, e que eram umas telas de linho decorativas que penduravam, por exemplo, nos altares, em vez de bordados, que tinham a Santa (lá da aldeia, ou da catedral, ou da igreja); e tinha uma cena desenhada só a contorno (do século xiv ou xiii). Portanto, não faziam muitas. Eram enormes, mesmo para um altar daquele estilo de catedral. Por isso, a ideia que eu tenho, e nunca tinha pensado nisso, é que se pode dizer generalidades: geralmente pequenos, de execução rápida, geralmente com pouca variedade de recursos técnicos (admitindo que a variedade será, por exemplo, no caso do óleo, tintas diversas, de cores), geralmente auto-suficiente (mas não necessariamente), pouco ambicioso, pouco espectacular,
muitas vezes precioso (mas isso também não dá). Portanto, parece-me que a única definição que podemos arranjar é dizer «geralmente», o que quer dizer que há muitas excepções: geralmente pequeninos, mas há enormes; geralmente são em papel, mas fazia-se desenho em folha de cobre. Por exemplo, as armaduras eram cinzeladas, aquilo era desenho, e era em aço. Portanto, a única definição que se encontra é esta: «geralmente» (que, no fundo, quer dizer extremamente popular) feitos em papel, lápis, caneta, marcador, tintada-china, uns toquezinhos de guache ou de aguarela. Logo, é uma definição deste género, que, no fim de contas, é o chamado «gentlemen’s agreement», o acordo entre cavalheiros: em que não vamos fazer disso um problema e vamos entender-nos. Mas é paradoxal.

Lembro-me de ver no dicionário Houaiss a definição de desenho, e não me recordo de nenhuma definição que me tenha ficado na memória, que eu tenha dito: «que bom, já sei o que é, não há dúvida, podemos assinar um convénio internacional!» Podemos referir a beleza, mas já andam a falar disso há dois mil e tal anos. Quer isto dizer que temos de continuar assim com conceitos que não são conceitos. No fundo, de facto, racionalmente, não existe o conceito de desenho; existe o conceito de mamífero, existe o conceito de peixe.

Mas se há disciplinas de ensino de desenho...

Pois, mas isso, temos de «fazer como se»... Agora, o que é o desenho?

 São discussões que se fazem acerca de outras coisas, como há pouco sobre a pintura.

Por razões operacionais não temos como funcionar com um conceito que não é um conceito, porque um conceito é definível. Há a chamada conotação e há a denotação.

Escoltar António Pedro

Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e por consequência eu–eu?

O desenho é sempre um factor de efectivação desta relação que nós temos connosco e com aquilo que está à nossa volta, portanto com as coisas, com as pessoas e também com aquilo que está ausente e que é representado pelas palavras e por todos aqueles que irão observar o desenho no presente e no futuro. E por isso, nessa medida, ele é sempre um factor de efectivação dessa relação.

O desenho, por exemplo, vai obrigar-nos a ter uma atenção concentrada no exterior – o que está para fora de nós próprios – e isso permite-nos fazer um processo mental de exteriorização...

Bom, mas isso não é bem assim, porque o desenho pode ter uma dominante mais exterior ou não, isto é, ele pode realmente recair na observação daquilo que se passa à nossa volta, havendo aí, de facto, uma tônica no plano dos sentidos e da percepção visual, em particular. Mas também pode ser um desenho inventado, quer dizer, pode ser um desenho imaginado, ou um desenho de projecto, neste sentido mais estudado, em que de facto há uma premeditação e toda uma sinalética que nos faz sentir mais o peso do processo interior. Mas também pode funcionar mais como ideia, aproximando-se ao fenómeno da
escrita. Por um lado, nós podemos conceber a escrita como um lettering, digamos assim, como um processo que se relaciona com a comunicação visual e com a imagem da escrita; por outro, podemos pensar a escrita como suporte do pensamento, como representação de uma ideia, e aí, realmente, escrever desta ou daquela maneira não é tão relevante como no primeiro caso; quer dizer, desde que seja legível, que nós possamos entender aquilo que lá está, ou outra pessoa possa ter acesso ao nosso texto. Com o desenho há um processo muito semelhante.

... uma vez que se exterioriza, e que se está a ter uma relação com o exterior...

Está sempre. Mas no caso de um desenho a partir de um modelo, essa exteriorização tem mais relevância do que no caso de um desenho de ilustração, como em Abel Manta, ou em Michel Topor, em que as coisas não existem no exterior, mas existem num espaço imaginário a que se acede através do desenho.

Dessa forma, está a seguir-se por um meio em que o autor se relaciona com o que está no seu interior, exterioriza-o, e, nessa medida, vai comunicar com a outra pessoa, efectuando uma relação com o outro...

Mas há aí um processo que não recai nesse abandono de si próprio que, muitas vezes, o desenho de representação de formas ou de motivos exteriores implica. Ou seja, a pessoa, nesse caso, entra no modelo escolar, num jogo em que os conteúdos significativos são aqueles que a realidade do exterior permite que se evidenciem. Assim, não existe, à partida, uma razão forte para defender este ou aquele conteúdo, eles são ditados pela própria natureza do objecto e pela forma, e depois, são transformados, traduzidos em nós, mas, já lá estão; não somos nós que os colocamos lá; os conteúdos já se encontram lá pelo seu poder como objectos. Neste momento, estou a olhar para aquela peça da Antiguidade Clássica, e ela é detentora de uma carga histórica, estética, e artística, a que não se pode fugir.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?

Penso exactamente no desenho como um processo interactivo em que os aspectos de natureza mental e todos os aspectos intencionais se articulam com os aspectos psicomotores – eles são interactivos. Há uma coordenação psicomotora, o que quer dizer que a acção, e o gesto, interferem no pensamento, conduzem-no e, muitas vezes, afastam-nos da ideia inicial.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação? Se se pode categorizar o desenho como sendo um desenho mais ou menos desenho, conforme, na sua elaboração, crie mais ou menos entusiasmo para a pessoa que o faz.

Isso depende dos níveis culturais, eu diria até, da dimensão proxémica do processo. Como sabe, a estados culturais diferentes correspondem estados emocionais diferentes. Portanto, há, realmente, uma interacção entre o conhecimento e a emoção. E, por isso, é natural que para um indivíduo mais crítico e com mais exigências, todo este processo se desencadeie a um determinado nível; isto é diferente no caso da pessoa com menos referências culturais, ou seja, que não tiver uma formação muito desenvolvida do ponto de vista estético ou artístico, e, logo, pensar que os objectivos a atingir se desencadeiam num plano meramente técnico, ou meramente ilusório, ou apenas ao nível da representação mimética. Quer dizer, há uma diferença entre o desenho que satisfaz o autor e o observador na base do ‘ter jeito’, que é o desenho a que as pessoas geralmente aderem, reconhecendo no autor grandes qualidades artísticas pelo facto de representar ou reproduzir a realidade exterior de uma forma muito idêntica; e, depois, evidentemente, aquilo que constitui um outro processo de assimilação, de tradução, de entendimento da realidade e que remete para outros níveis de expressão, que muitas vezes as pessoas não entendem, mas que traduzem muito melhor a dimensão dessa realidade.

O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?

Pode ser mais uma ou mais outra, ou seja, pode obedecer a necessidades mais intrínsecas ou a necessidades mais extrínsecas; tudo depende da forma como o desenho é realizado, do tempo que há para desenhar. Muitas vezes, o processo é extrínseco e acaba por desencadear necessidades que são intrínsecas. «Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?» Eu penso que o prazer é sempre muito relativo; o prazer é sempre aquele...
Por exemplo, o contexto científico. Estou a lembrar-me, exactamente, também, da relação próxima entre a Idade Média e o Renascimento, e todo um conjunto de alterações que resultaram duma nova consciência do mundo, duma outra consciência do papel do homem, que assumiu o centro desse mundo. Assim, de uma consciência teocêntrica passámos para uma consciência antropocêntrica, que teve, depois, relevância em toda a actividade artística e, em particular, no desenho como ciência da arte, como base de todo o processo criativo.

Desculpe estar a interromper, mas estou a lembrar-me daqueles desenhos que Leonardo da Vinci fez sobre uns engenhos...

Analisando o seu percurso, não o comparando com qualquer outro posterior na história, mas sim na evolução que ele teve durante a sua vida, podemos inferir que lhe terá proporcionado um conhecimento mais clarividente da realidade.

Claro. É muito curioso o que está a dizer, porque aí o desenho assume um papel fundamental no plano da ciência, através da ilustração. Quer dizer, a ilustração científica, porque não havendo a fotografia, encontra no desenho o seu principal suporte. E nesse caso, de facto, não há dúvida nenhuma que o desenho é um factor de conhecimento, e contribui, a par do texto, a par do registo escrito (do documento escrito), para tornar mais claras as ideias, para transmitir conhecimento e, consequentemente, beneficiar disso, também, no plano do discurso artístico, e no da concepção do objecto de arte.

Eu referia-me, também, àqueles engenhos com mecanismos voadores, que na altura não se executaram porque seriam precoces, e foram motivos de descoberta também.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?
Sim, pode fazer-se uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo, pois essa separação é um facto, existe, porque o desenho-objecto é um desenho terminado, é o desenho acabado, é o desenho que nos é dado a conhecer; é o desenho que nós podemos contemplar. O desenho-processo tem uma parte de invisibilidade, que não permanece, que é uma performance, uma parte que coincide com a acção, que é o tempo de realização ou de execução do desenho, e que também inclui o tempo que antecede esse acto. O desenho, muitas vezes, executa-se rapidamente, mas tem muito tempo de preparação mental e física; resulta, portanto, de múltiplos ensaios.

Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?
Eu penso que para o desenho ser um desenho autêntico tem de reunir estas duas vertentes.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas?
Sim, sem dúvida nenhuma. Ele é um processo de selecção, e, deste modo, contribui exactamente para tornar mais inteligível a nossa relação com o mundo, com toda a nossa experiência do mundo. Mas este processo é interativo e não pode ser dissociado do factor época. Essa clarividência também é a clarividência que o conhecimento da época permite ter.

prazer que tem que ver com a aventura, com a tentativa de vencer o desconhecido; é sobretudo isso que está na sua base. Mas essa tentativa de vencer o desconhecido é sempre muito dolorosa. Portanto, quando se fala em prazer, no desenho ou em arte, estamos sempre a falar do seu contrário.

E, assim, o processo é interativo, sendo conduzido do exterior para dentro; mas muitas vezes esse processo permite depois desencadear registos que são, de facto, mais pessoais, mais íntimos, que se relacionam realmente mais consigo do que com as outras pessoas e com os pretextos que, à partida, se colocaram como leitmotiv do processo de desenhar.

Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?
Eu penso que para o desenho ser um desenho autêntico tem de reunir estas duas vertentes.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas?
Sim, sem dúvida nenhuma. Ele é um processo de selecção, e, deste modo, contribui exactamente para tornar mais inteligível a nossa relação com o mundo, com toda a nossa experiência do mundo. Mas este processo é interativo e não pode ser dissociado do factor época. Essa clarividência também é a clarividência que o conhecimento da época permite ter.
Eu penso que sim; isso é um factor essencial, porque o desenho assenta na gestão do espaço. O problema do desenho é um problema que tem, essencialmente, que ver com o problema da tradução e da selecção. E estes problemas não recaem apenas em factores de natureza intuitiva. Digamos que são importantes para o sentimento que nós temos das coisas. Eu posso dar-lhe um exemplo: há uma perspectiva rigorosa que se pode construir com régua e esquadro ou em computador, mas também há uma perspectiva de sentimento, e, nesse caso, há intuição. Mas um indivíduo que tenha, realmente, uma base de conhecimento a nível da utilização da perspectiva percebe melhor esse mecanismo. De vez em quando, tem de se deter para perceber como é que a perspectiva de determinadas inclinações, de determinados planos com variados graus de inclinação, funciona. Esta relação podia estabelecer-se de uma forma muito interessante aqui bem perto de nós, na Rua Vítor Cordon, que é uma rua cheia de declives, cheia de rampas descendentes e ascendentes. E é um exercício belíssimo de perspectiva; e, nesse caso, não só os aspectos de natureza racional e os aspectos intuitivos colocam-se de uma forma muito evidente.

E, depois, há o aspecto da relação do racional com o intuitivo na questão da expressão e da criação com o desenho; portanto, não só através da representação de que falou agora, por exemplo, relativamente aos aspectos arquitectónicos... Esse aspecto é fundamental, porque, repare, há sempre uma parte que nos escapa, isto é, há uma parte do desenho no plano criativo que escapa aos mecanismos da racionalidade. Porque eu entendo os mecanismos da racionalidade como sendo aqueles que estão associados à nossa vontade; isto é, que têm que ver com um acto voluntário, com um acto que é comandado, com todo um processo que obedece a determinadas regras. Mas o processo criativo é, fundamentalmente, um processo de transgressão, e, nessa medida, é sobre-tudo um processo intuitivo.

Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio? Eu penso que isso acontece sempre, porque esse processo é interactivo. Nós começamos a desenhar e olhamos para o modelo, quando se trata de um desenho de observação, e, passado algum tempo, a nossa consciência é outra; e isso conduz-nos a introduzir alterações no desenho. Inclusivamente, leva-
-nos a parar muitas vezes, antes daquele tempo que estava previsto para finalizarmos o desenho. Portanto, há todo um processo fenomenológico que tem que ver com uma constante alteração desses dados da consciência, porque o processo não é um processo fixo, de importação e exportação de dados. Quer dizer, é um processo que, partindo dessa relação com a realidade exterior, desencadeia em nós estados de consciência que nos levam a olhar para essa realidade de diferentes formas, ao longo de todo o processo. E, por isso, é impossível executarmos o percurso em linha recta. O percurso é sempre uma síntese duma série de desvios.

Eu estava agora a lembrar-me também do arquitecto; imaginemos um arquitecto – mas isso aplica-se a outro desenhador-autor, como o escultor, o designer – que faz um conjunto de estudos que constituem uma ajuda para pensar, que lhe vão permitir ver um determinado fim de uma outra forma. Se vê as coisas de uma maneira diferente, quer dizer que a sua consciência também se alterou. É nesse sentido que está a falar?

Sim, eu referi-me concretamente a um caso que é o caso mais vulgar do desenho, que é aquele que recai na relação com as coisas que estão do outro lado, isto é, com as coisas que nós vemos e que transcrevemos através da linguagem gráfica, do registo, da representação gráfica.

No caso do projecto, quer se trate do projecto de arquitectura, quer se trate do projecto de design, ou do projecto de escultura ou pintura, eu penso que há aspectos que se relacionam com todo um conjunto de factores que não assentam, exclusivamente, no desenho, mas que têm que ver, de facto, com todo o pensamento que se constrói à volta do problema e que encontra no desenho, sobretudo, um apoio como registo, embora nalguns casos eu sinta que a diferença pode ser sublinhada. Por exemplo, no caso da escultura, o desenho pode constituir uma forma de aproximação e de apropriação de aspectos que depois são transferidos para o objecto tridimensional, para a forma tridimensional. No caso da arquitectura, penso que, realmente, as coisas não se passam da mesma maneira, porque há outros factores a ter em linha de conta: toda a série de condicionalismos que se impõem à partida e que estão relacionados com a fruição do espaço em termos funcionais, e, portanto, aí, o desenho coloca-se a um outro nível; a não ser que seja o desenho no plano do desenho fantástico, como o desenho de Piranesi, por exemplo, em que este era utópico, funcionava apenas como libertador da imaginação. Era considerado desenho de arquitectura, mas era uma arquitectura para contemplar, uma arquitectura sobre o papel, em papel, ou de papel.

Referiu que o desenho é apenas um instrumento complementar do pensamento. Não é um mecanismo exclusivo que permite à pessoa aumentar a sua consciência?

A questão que me coloca é difícil, porque permite, digamos, que se entre em contradição com determinados aspectos. Ainda outro dia, estive a ler uma referência a Charles Le Brun. Charles Le Brun foi uma figura importantíssima na arte francesa do século XVII; foi o fundador da Academia e uma espécie de figura de referência. É usual, até, tratarem-no por «Ditador» das Belas-Artes. É um artista muito interessante, tem uma obra vastíssima, mas era uma obra que se repetia e que ficou traduzida em desenho, e desenho que nem sempre é de expressão artística, mas sim um desenho que se insere no plano das artes decorativas. Portanto, o desenho pode ter essa dupla vertente: pode ser, muitas vezes, uma escrita que se repete, ou pode ser um factor de descoberta, porque, por vezes, através do desenho, descobrem-se novas relações. As próprias dificuldades que o desenho coloca no plano da expressão conduzem a um outro entendimento daquilo que se passa à nossa volta e daquilo que se passa dentro de nós. E, portanto, eu diria que há dois aspectos: um, em que o pensamento e o desenho funcionam separadamente; outro em que o desenho é pensamento, é uma forma paralela, digamos assim, ou concomitante de pensar.

O desenho poderá contribuir para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?

Eu penso que sim, que provoca essa relação ao longo da vida. Ao nível das várias fases que definem o percurso do artista, há uma fase de formação, outra, depois, de maturação, e há uma fase, enfim, de consagração; quer dizer, há uma fase em que a pessoa se assume plenamente ao nível das suas potencialidades e isso tem que ver sobretudo com uma coisa, que é o autor/artista, libertar-se do desenho dos outros para encontrar o seu desenho. Isto é, nós somos sempre influenciados por alguém. Não há ninguém que parta do zero. Se pensarmos em Duccio, em Cimabue, em Masaccio, em Leonardo, há sempre alguém que está por de trás deles. E, depois, a uma certa altura, todos eles evoluem no sentido da afirmação da autoridade pessoal.
Pode ser um recurso de evidenciação de certas particularidades da personalidade?

É importante verificarmos o que se passa com Rembrandt, na sucessão de auto-retratos que correspondem a diferentes idades do próprio artista, e isso é um aspecto muito interessante, porque também há linguagens diversas e há modos de acreditar no desenho e nas coisas, no mundo e na vida, que são diferentes.

Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto, ou um desenho é que define o desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo? Estas disposições partem do princípio que o autor cria mecanismos de resposta ao desenho.

Eu penso que é de rejeitar linearmente a questão da definição, porque incorremos sempre no risco de deixar o principal de fora; e o principal é muito difícil de definir, a não ser através da multiplicidade dos pontos de observação. Quer dizer, é no âmbito específico da linguagem gráfica – e aí o desenho define-se através das formas, dos métodos, das técnicas conceptuais e das técnicas materiais, ou seja, através de todo o «fazer» que se manifesta, mas que resvala, permanentemente, numa vertente estética, filosófica, sociológica, psicológica, histórica. Logo, o desenho acaba por assentar em múltiplos entendimentos, e o conhecimento do desenho, a noção, o conceito de desenho assenta na multiplicidade de contributos que resultam da análise do fenómeno em si e da diversidade de ciências da arte; sobretudo, do contributo das ciências humanas e sociais que estão próximas desse fenómeno, e que, realmente, nos permitem entendê-lo de uma forma mais directa e mais clara. Não é possível esgotá-lo apenas numa perspectiva oitocentista, de remeter o desenho para a acção concreta dos materiais sobre a folha de papel e para os aspectos que se confinam à representação. A representação, no entendimento do século XIX, podia ser feita a partir da observação, mas também poderia partir da memória ou da imaginação. Contudo, estes aspectos, hoje, têm outra leitura e incidência, porque o desenho não se esgota aí. Podemos pensar no desenho como acto, gesto, ou como aquilo que realmente se cumpre durante o processo de elaborar o desenho, mas actualmente convivemos com todo o património que existe espalhado pelo mundo inteiro e que nos coloca questões no plano da história, no campo da Estética, no plano das Artes Comparadas e, portanto, nos remete para outra dimensão do Desenho. Quando entramos no Gabinete de Desenho do British Museum, é desenho também; ou quando entramos numa sala de aula onde se está a desenhar, onde se faz desenho, onde se pratica desenho, é desenho também; se faz uma abordagem no plano da estética do desenho, ou no plano da sociologia do desenho, estamos novamente a falar de desenho. Portanto, não é fácil definir o desenho, ou não é possível, hoje, definir o desenho apenas a partir dessa relação unívoca entre o Desenho e as Belas-Artes, a que somos habituados.

A definição do desenho depende do contexto. Assim, pode ser definido por uma época, por um autor e também pode depender do tipo de transgressão que é feito no desenho.

Exacto. É um conceito que tem de ser sempre muito aberto, porque a definição fecha, reduz e exclui. É, de facto, hoje em dia, estamos preocupados com essa multiplicidade de dimensões do desenho, que não podem ser omitidas sob o risco de se perder o valor da autenticidade. Qualquer comentário ou qualquer acção, no sentido de conhecermos melhor o que é que se passa no campo do desenho, deve merecer a maior atenção. O leque é muito abrangente. Todas as épocas do desenho são muito importantes. E, nesse sentido, é fundamental definirmos as atitudes, os conceitos a que estão ligados.

Nuna perspectiva muito elementar, podemos, obviamente, associar o desenho da pré-história ao desenho da criança, e o desenho da criança ao desenho do artista erudito, do artista que se manifesta num plano de competência reconhecida. É possível estabelecermos esta ligação, mas sabemos que as coisas, depois, se passam em universos realmente diferentes; em que, outras tantas vezes, o estereotipo é uma dessas componentes e que, nem sempre, o desenho se liberta do estereotipo. Portanto, é muito difícil estarmos a incluir tudo no mesmo plano, no mesmo nível, na mesma asserção.
Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e por consequência eu–eu?

Fui sempre apreensivo em relação aos tais apriorismos de que em «arte» não se aprende. É preciso saber que o que nós temos é a possibilidade de algumas pessoas nascerem com alguma predisposição. E se há uma predisposição para, ela vai ter de ser canalizada nalgum sentido; no sentido de uma aprendizagem de códigos de uma linguagem específica, que é uma linguagem artística. Quando me coloca a questão aqui do «eu–não-eu», fico com algumas dúvidas de definição – o que é o «eu» e o que é o «não-eu»?, porque tudo o que se tem são experiências que se constituem em processo cumulativo, e nesse processo vai-se discernindo uma linguagem, criando uma consciência. Não pode deixar de ser consciência de uma linguagem. Assim, como temos uma consciência da linguagem verbal, temos uma consciência da linguagem visual. E é sempre um processo cumulativo, porque quando se fala em aprofundamento da sensibilidade pessoal, não é mais do que entendimento ou re-entendimento destas experiências cumulativas, do ponto de vista visual. A formulação do ser humano é, sempre, uma formulação incompleta. É preciso ter a situação de um impeto, chamemos-lhe assim, de um impeto existencial, que é um impeto não controlado, de sensibilidade, de afectividade, é tudo aquilo que nos faz avançar apaixonadamente. E também existe, obviamente, o contraditório disso, mas que está absolutamente imiscuído, que é o sentido de reflexão das coisas. Uma pessoa vai sempre avançando na vida neste sentido da paixão e da reflexão sobre a paixão. Parece que estou a dizer banalidades, mas creio que é um pouco isto.

Um outro ponto tem que ver com a sua questão, mas não se insere exactamente na resposta. Uma das coisas que tento transmitir aos meus alunos e que aprendi – eu só transmito de alguma maneira, como se compreende, aquilo que aprendi – é que há muitas vezes um eu egotista, ou seja, aquela pessoa que tem um eu inflacionado, e como penso que a aprendizagem artística é uma aprendizagem de liberdade, julgo mesmo que é necessário aprender a largar lastros em relação a esta situação do eu, de modo a evitar que a pessoa elimine as hipóteses de experiência e se coloque numa posição sobranceira em relação ao real. Chamo sempre a atenção dos meus alunos para o facto de que a aprendizagem artística, sendo uma aprendizagem de liberdade interior, é uma liberdade que de certa forma exige um determinado despojamento – e faço um apelo, inclusive, em termos práticos, de realização em pintura, no sentido de um certo despojamento pictural. Para mim o importante na aprendizagem artística em termos pessoais – e o nível daquilo que julgo poder e talvez dever ser transmitido – é uma aprendizagem ética. E, portanto, no sentido de uma clarificação interior – que não seja uma sobrecarga pesada, egotista, egomaníaca. Aquilo que muitas vezes tenho encontrado e que acho abusivo da parte do «artista conceituado», é quando este se olha a si próprio como uma espécie de ser predestinado, naquela base de que o artista é uma espécie de impulsionador social, ou que descobre as coisas antes do tempo. Resta ver se há nisso alguma verdade, casos concretos, porque do que conheço, acho que não se passa assim.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?

Confesso que não vejo aqui distinção entre uma situação e outra, porque o desenho é uma reflexão posta em acto. Não vejo como se possa desenhar e dizer «estamos só a pensar»... Isto implicaria um maniqueísmo mental, isto é, no sentido de uma separação... E a pergunta pode sugerir que há aquela natureza eminentemente mental, como se tivéssemos um pensamento reflexivo, neste caso concreto, do desenho, separado do pensamento...
feitos para Freixo de Espada à Cinta, em que aí lido exactamente com estas
dicotomias de trabalho: são desenhos rapidíssimos, produzidos em condições
muito precárias sobre papéis encontrados de ocasião, com umas grafites enve-
lhecidas; as cores utilizadas eram feitas com terra misturada com cuspo, com
água, e os pincéis eram os dedos. Gostei dessas condições primárias, e foram
aceites assim tal qual.
Mas a apresentação destes desenhos foi muito mais complexa do que a sua
feitura. E de facto, quando assumo estes desenhos como actos independentes
de reflexão sobre o real, para além de o serem, vão ser estritamente comple-
mentares de uma situação vídeo, que duplicava as imagens dos desenhos e
eram apresentados nos termos específicos de uma montagem. A montagem
era francamente diferente do habitual: por um lado, os trabalhos não esta-
vam colocados à altura dos olhos mas dentro de suportes de acrílico que, por
sua vez, estavam encostados às paredes, abaixo da cota do metro e vinte ou
sensivelmente a um metro e vinte, portanto não se encontravam no habitual
metro e quarenta ou metro e quarenta e cinco; por outro lado, havia o efeito
duplicação, ou seja, o mesmo desenho era filmado duas vezes e quando
apresentado no vídeo, dava uma imagem final, resultante de duas imagens
que, progressivamente se aproximavam, mas sem coincidência integral, re-
duplicando os traços iniciais. Esta exposição foi longamente pensada, como
atenta e interrogatória do real. É evidente que olhando para os desenhos,
percebe-se o tremor do traço, a sua intensidade pontual aqui e ali, a rapidez
de execução, o entusiasmo, etc. Mas só isso não constituía para mim uma
aproximação ao real. Esta foi exactamente conseguida no sentido da com-
plementaridade ou da interligação entre o vídeo e o trabalho de desenho.
Isto para dizer que, de facto, o desenho é desenho, existe relação sensório-
motora, relação com o corpo, mas também há este lado de reflexão sobre
a possibilidade de criação de um outro entendimento do acto perceptivo e
concomitantemente da representação. E houve algo que me perturbou desde
sempre, desde que entrei para a Escola de Belas-Artes – precisei de uns anos
para reflectir sobre isso, não foi uma coisa que tivesse digerido logo à partida
– que foi o enorme grau de abstracção da linguagem artística perante o real.
Aqui existe, mas de outro modo. Penso-me ligado ao real, mais prático ou
mais pragmático hoje do que quando tinha dezassete, dezoito, ou dezanove
anos –, e colocava-me o problema do tal grau de abstracção em relação ao
real. E tento dar-lhe a volta.
Não aceito que se pense só em termos de linguagem, por exemplo, à Nelson Goodman. Por que não é possível encontrar modos de entendimento que não sejam desprovidos de sensibilidade perante o real? Pouco a pouco, vim a descobrir Merleau-Ponty, a Fenomenologia, Husserl. E continuo nessa fase de descoberta. E acho que foi exactamente nos trabalhos de 1994 que consegui pela primeira vez uma abordagem satisfatória aos problemas do real, e aos problemas que me coloquei a um nível perceptivo, e de reflexão sobre a percepção. Foi dessa exposição que surgiu a possibilidade que depois avançou em 1997 na exposição da Galeria Ara, trabalhada de outra maneira, mas que continha uma fortíssima componente de entendimento do real, no sentido de uma certa ordem do sublime, e, paralelamente, de um grande despojamento.

Logo, o desenho, no meu caso, tem esta componente sensório-motora, embora, de um modo geral, seja sempre uma situação de reflexão contextualizada.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação?

Aqui presumo que, quando faz esta pergunta – «é apologista de que o desenho é tanto mais desenho...» –, pense no sentido de reforço, no sentido da qualidade do desenho. É isso?

Sim. Mas será que um desenho tem mais valor como desenho, ou apresenta uma concepção de desenho mais cabal, pensando que tenha mais valor, se no decorrer da sua elaboração criou mais entusiasmo e mais estímulo para o autor?

Vou responder-lhe com um exemplo que julgo ser elucidativo. Um dia discuti essa questão com o pintor Jorge Pinheiro, partindo do processo de trabalho do pintor Augusto Gomes, nos seus desenhos que lembravam um pouco o trabalho de Portinari. Ele era muito consciencioso e fazia uns desenhos extraordinariamente limpos, e nesses desenhos – se bem entendi aquilo que o Jorge Pinheiro me transmitiu – procedia gradualmente, procurando um despojamento do próprio trabalho. Ou seja, começaria por uns esboços largos, digamos, feitos à vontade, e estes esboços iam sendo sucessivamente apurados sobre folhas de papel vegetal. Isto era o processo, portanto a coisa era transcrita para um, depois era transcrita para outro, até chegar a um grau de depuração... ora isto o que se chama uma determinada intencionalidade. Este processo cria nitidamente um distanciamento da parte do autor em relação às suas observações iniciais, que se traduz na colocação de uma série de folhas alternativas, onde o desenho vai sendo sucessivamente registado numa cada vez maior limpeza, no sentido de uma redução. Os desenhos aparecem feitos e nós não vemos efectivamente este processo transversal, o que nós vemos é o processo final. Agora, aqui, coloca-se a seguinte questão: este distanciamento foi prejudicial para o receptor? Foi prejudicial para o autor? Ele teria colocado algum desamor neste processo de intervenção gráfica sucessiva? É complexo. É uma resposta difícil. Eu presumo que a intencionalidade do autor dirige o processo, e ele só ficará satisfeito se o processo for suficientemente completo para a sua própria intencionalidade. Eu acho que o receptor – que somos nós que estamos a observar os trabalhos, que vamos olhar sem perceber o grau de amor ou desamor que possa ter havido – vai olhar como revelador de um determinado grau de intencionalidade artística. Portanto, é aquele resultado que nós apreciamos, e não o processo de feitura. A não ser que, por hipótese, obedecendo à intenção do autor, sejam apresentadas as situações de desenvolvimento. Como acontece nalgumas gravuras de Picasso, as gravuras célebres do touro, em que existem as fases de elaboração, ou como há, também, as fases fotografadas de Guernica.

Julgo que permanece uma determinada esperança por parte do autor, porque não há uma certeza explícita de reconhecimento da intenção do resultado artístico; ou seja, quando avançamos é às cegas, para todos os efeitos. Portanto, o que há é um acto progressivo, no sentido de elucidação de um determinado conteúdo artístico, do qual se vislumbra normalmente um pouquinho. Nem o autor nem o receptor estão, de facto, teoricamente à altura de julgar o resultado ou supor sequer qual vai ser o resultado. Logo, num clima de indeterminação, o autor vai acabar por chegar ao resultado que lhe parecerá eminentemente satisfatório. Por exemplo, imagine que está ao meu lado e me vê a trabalhar, e a determinada altura eu digo: estou satisfeito com o resultado; contudo, você interroga-se: por que é que ele parou ali se podia ir mais longe? No entanto, eu assumi para mim próprio o deixar assim...; assumo a responsabilidade de deixar o trabalho parado naquela fase, para mim o trabalho está feito. O receptor – o ingénuo, o inocente, o que não está ali ao lado, o que não assistiu à programação toda do trabalho – só tem uma hipótese que é a de reflectir, de deixar-se sensibilizar pela decisão. Posso, de facto, ser apologista de que o processo seja mostrado, quer dizer, o modo como se chega a deter-
minada situação. E, no entanto, noutro contexto relativamente próximo, não são aqueles trabalhos, que se dizem preparatórios de Guernica, que explicam esta pintura, e não explicam nada. De facto, há um envolvimento de tal ordem que não há uma explicação possível, a não ser depois o autor dizer: basta, não consigo mais.

O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?

O desenho é sempre uma necessidade interior, como toda a situação artística, presumo. Eu aqui não vejo que de facto esta situação de uma necessidade extrínseca... O autor está implicado nestas situações todas; quase se pode dizer que um autor está tão implicado que não há nenhum momento – mesmo que aparentemente não tenha que ver com desenho, ou com pintura, ou com arte – que não seja um acto interessado nessas situações.

«Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?» Isto volta ao problema da intencionalidade artística. O problema é este: eu poderia desenhar satisfatoriamente e ter algum prazer – e às vezes tenho algum prazer em desenhar –, não estou preocupado em assumir estas situações como actividade artística ou como um acto artístico. Pego numa folha, posso estar a rabiscar ou a desenhar o meu cão – que é uma coisa que eu gosto de fazer –, vou fazendo uns esboços, tento captar melhor e perceber. Isto é um acto descomprometido.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?

Essa pergunta aparentemente simples, é de resposta difícil. Porque, na realidade, o que está aqui a questionar é: «Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível...?» Coloca, de facto, o problema do entendimento da percepção, e a percepção nunca é uma actividade inocente. A nossa percepção é condicionada pela nossa cultura, só percebemos de uma determinada maneira, numa dada cultura, não há hipótese de fugir a isto. Conhece, certamente, aquelas culturas em África, dos Dogons, que têm as cubatas circulares, os campos são circulares, tudo é circular, porque desconhecem, ou, desconhecem a linha recta. Como é que numa cultura dessas se descobre a perspectiva? Não se descobre. Ou, se há alguma coisa semelhante, há-de ser completamente diferente; não há linhas rectas, as linhas são curvas. Quando vemos as situações da cultura oriental... por exemplo, eles não escrevem da esquerda para a direita nem de cima para baixo como nós, não lêem os quadros da mesma maneira, têm um sistema de perspectiva que é completamente diferente do nosso – o nosso ponto de fuga está à nossa frente, o ponto de fuga deles está nas nossas costas. Não é a mesma coisa. Nós, de facto, nascemos numa cultura específica, e ao nascer numa determinada cultura, não há dúvida nenhuma que a percepção do real é uma percepção cultural altamente sofisticada.

Sera que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?

Quando me colocou a questão da «separação entre desenho-objecto e desenho-processo», presumo que queria dizer o desenho-objecto como resultado, e o desenho-processo como o processo com intenção desse resultado. São sempre concepções perceptivas ou não – pode não ser no desenho, pode ser um acto perceptual explícito, no sentido do reconhecimento de uma forma e captação de uma forma, tem que ver com o desenho, mas pode ser outra coisa. Esta separação entre desenho-objecto e desenho-processo é muito difícil de fazer, porque este processo está sempre implícito no desenho-objecto. Agora, esse processo pode ser desmontável ou não. Quando olhamos, por exemplo, para um caso célebre, para a Mona Lisa, a Gioconda, o que interessa é a Gioconda, não estou a desconstruir o processo, posso é desconstruí-lo mentalmente – que é outra coisa. Por exemplo, o historiador Daniel Arasse, que morreu há pouco tempo, tem observações espantosas que os historiadores normais de Arte não vêem nos quadros; o que ajuda realmente são os pequenos pormenores; ele ia ver os quadros, fotografava aquilo tudo e depois em casa olhava com muita atenção para as fotografias, e construiu uma história da arte através daquele que a fotografia, de uma forma, documenta e revela, e como aqueles pequenos pormenores ajudam a alterar o entendimento das grandes obras. Portanto, isto refere-se um pouco ao processo da desconstrução, de montagem do quadro e do qual nós podemos fazer uma desconstrução mental. Agora, se quiser pode fazer uma desconstrução explícita numa série de desenhos – como há bocado deu o exemplo do Picasso, mas poderíamos falar de outros – e pode desconstruir uma determinada linguagem, e pode, inclusive, reconstruir um desenho como se fosse uma montagem. Um exemplo célebre é o grupo Crónica, um grupo político espanhol, chamado Equipo Crónica.
Nos seus trabalhos está presente toda a montagem/desmontagem, construção/reconstrução, como se fosse um exemplo cinematográfico, ou uma montagem de cenas (esquemas) prévias perceptuais, e percebe-se como se faz a construção possível de uma linguagem artística que se baseia na desconstrução.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas?

Ou seja, em que medida o desenho clarifica as nossas próprias respostas?

Sim, é isso.

Devo dizer-lhe que aqui estou um pouco sujeito ao meu próprio discurso. Isto porque, como toda a gente – acho eu –, de vez em quando ando a navegar, tenho intenções, mas não tenho certezas, e ando à volta de uma ideia, muitas vezes mais em termos mentais do que propriamente em termos processuais. Não é uma situação que me incomode, não estar a produzir, porque estou sempre a pensar em pintura, a pensar em arte, mas, não sou daqueles compulsivos que têm de fazer quarenta desenhos por dia, isso não me diz nada, só quando embrenhado no trabalho. Ou seja, se não perceber que vou obter um certo resultado, ele não vai aparecer, ainda que contabilize as possíveis alterações – a prática do trabalho implica situações diferentes daquilo que se pensa antes, e o quadro, por hipótese, ou o desenho, nunca é exactamente o desenho que se pensa, é o desenho que acontece e com o Picasso: «Então, mestre, como é essa coisa lá dos trabalhos?» e julgo que ele respondia – pelo menos já vi isso citado algumas vezes – «isto da pintura não é bem assim, o quadro conduz-me mais do que eu o conduzo a ele». A proposta do eu – a tal ideia da primeira pergunta que tem a ver com o reconhecimento – é para Picasso (um homem tão pouco humilde) esta humildade do reconhecimento de que muitas vezes se é mais conduzido do que se conduz, o que, de facto, é inteligente e profundo.

Nesta última exposição individual na Galeria Valbom, comecei pelo que minimamente se pode assumir como desenho. Não é um desenho preparatório de qualquer coisa, surgiu com um grau de autonomia que me ia satisfazendo as necessidades de momento. Neste caso da Valbom, concretamente, foi uma exposição que demorou muito tempo a preparar e a concluir, porque tinha muitas dúvidas, sobretudo sobre a afirmação de uma situação tão clara do ponto de vista perceptivo, nesta relação entre uma espécie de simulação perceptível e do entendimento do que poderia ali ser a percepção; tive problemas no entendimento da cor, da transição do preto-e-branco para a cor, ou seja, desenho a preto-e-branco para a cor; fiz uma simulação, um ensaio de cor e percebi-me que não era isso. E não posso dizer que estou satisfeito com os resultados, porque não estou – ainda bem que não estou, se calhar. De qualquer forma, acho que consegui obter muitos resultados, e mais e melhor poderia ter conseguido, mas abriram-se-me algumas portas.

Retomando: socorri-me intencionalmente de um processo que tendo em conta os trabalhos de Tàpies e Miró: os processos de concentração em si próprios, isto é, como a pessoa se esforça por estar concentrada, se não estiver concentrando na obtenção de um determinado resultado, esse resultado não aparece. O importante nesta aposta, que se relaciona com o inconsciente, é o que se arranca ao inconsciente, e que pode proporcionar uma certa clarividência nossa e do nosso mundo.

Na ação do desenho, poder-se-á verificar, ou supor que se verifica, uma transição do racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico?

Trata-se de um vaivém dinâmico.

Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio?

Isto depende do desenho que se praticar. Se o desenho é praticado como uma montagem, por exemplo, mais ou menos aleatória ou mais ou menos prosseguida, e onde esteja implícita essa recontextualização do perceptivo, é outra coisa. No meu caso concreto, posso responder que sim. Porque, como lhe digo, e como lhe dei a entender há pouco, ao longo dos anos, coloquei-me a questão da aproximação ao real; necessariamente uma aproximação diferenciada, porque há uma aprendizagem na arte moderna. A arte moderna insistiu progressivamente na situação de distanciação perante o real, não fez conces-
sé o desenho ponto de vista. E, mesmo quando o real é tratado, é no sentido do Paul Klee, em que nos acercarmos de qualquer coisa, mas que revela mais o invisível do que o visível. Picasso foi atacado muitas vezes por ser considerado um pintor retiniano, embora ele tenha conseguido uma pintura que não era só de caráter retiniano, longe disso. Paradigmática para mim foi a tal situação de 1994 na qual, por um lado, existe uma espécie de representação acelerada do real, no sentido de uma interpretação essencialista do real, como que uma ideia de paisagem – e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre as coisas... uma reflexão sobre o acto de ver.

O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?

Essa preocupação com a criação de um eu mais harmónico, no meu caso, o que lhe posso dizer é que o meu entendimento do mundo tem vindo a passar pela criação de uma ligação mais efectiva com esse mundo em termos perceptivos. Se isto provoca uma reestruturação de caráter pessoal, ao nível da personalidade, não sei dizer-lhe. Em determinado momento, em 1994, os desenhos que fiz em Freixo de Espada à Cinta, sobre e a partir de uma paisagem longamente sentida, foi uma espécie de vulcão. Andei um ano e meio ou dois anos a reflectir sobre essa situação. E mais tarde considerei o modo de apresentação desta reflexão sobre as coisas. Como lhe digo, todos nós temos esta situação de gratidão e, no meu caso também, de algum afastamento sobre pressupostos da teoria modernista das artes, da arte do século XX. Mas não me situo numa posição de arte pós-moderna, mais pós-pós-moderna. Acho que foi importante toda a evolução da arte moderna, ou de todo o acto moderno, quer no campo cinematográfico, quer no campo das artes plásticas, quer no campo do ordenamento urbano, que é uma problemática da arquitectura moderna. E, de facto, há aqui algo de muito utilitarista, mas também um momento bastante importante de reflexão – isto é, parar para ver, parar para reflectir, ou voltar atrás, ou tentar fundamentar determinados princípios de uma possibilidade de autonomia... Todos nós aprendemos com isto. Devemos imenso aos Matisses, aos Malevichs, a todos. Mas já não é por aí que se vai. Porque digo isto? Porque o mundo em cem anos mudou radicalmente. No século XX houve duas guerras mundiais, e admiro-me como um continente, como a Europa consegue essa habilidade espantosa de provocar a Primeira Guerra Mundial e logo a seguir, passado meia dúzia de anos, a Segunda Guerra Mundial... Isto é muito complicado e pressupõe – o Adorno disse como todos disseram – o avanço para um mundo considerado de progresso científico permanente, que deriva da situação iluminista do século XVIII, um progresso científico contínuo, um progresso global; a Sociedade das Nações – que hoje é a ONU – formou-se para conseguir criar uma espécie de entente mundial, uma espécie de climatologia simpática entre as nações. Pessoalmente, tenho imensas dúvidas sobre isto. Estamos mergulhados numa crise de civilização, não sabemos se isto é mau ou se é bom, temos grandes dúvidas... o comunismo... o socialismo... possível. Socialmente estamos numa encruzilhada, e a um nível moral não estamos numa encruzilhada, estamos com a corda ao pescoço. Temos de reformular de alguma maneira... No entanto, não penso a Arte como hipótese de salvar toda a gente, mas como hipótese de mostrar a mim mesmo as possibilidades de fazer alguma coisa. Se houver algum destino comum nessas coisas, tanto melhor. Mas não tenho a veleidade, nem de longe nem de perto, das formulações «avangardistas», no sentido da reformulação do contexto social... como pretendeu Mondrian, ou como fez Adolf Loos em relação à Arquitectura. Isto é, as alterações artísticas estão a acontecer num contexto de mudança civilizacional multíssimo difícil. Mas se levar os meus alunos a entender a arte como um acto de liberdade, aí acho que já fiz alguma coisa.

Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto? Ou um desenho é que define o desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?

Quando está a formular a pergunta está a dar a resposta. De facto, para mim, a definição é um conjunto de disposições associadas a «um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo». Ainda em relação à exposição na Galeria Valbom, para além do que disse anteriormente, gostava de salientar que o tal desenho dos modelos foi feito não obedecendo à lógica de representação tradicional do desenho de modelo, como se poderia talvez verificar, olhando com atenção para os trabalhos. Uma das coisas que se aprende numa Escola de Belas-Artes, logo à partida, é ficar-se colocado a uma determinada distância do modelo e, portanto, se se
quer abarcar uma determinada pose tem de se permanecer a uma distância de 5,6 metros para lhe permitir ter a apreensão global do modelo, e representá-lo – convém salientar isto – nas suas proporções mais correctas, naquele «cânone» de sete ou oito cabeças. Acontece que nesta representação de modelo, criei para mim uma dificuldade suplementar, que foi a seguinte: aproximei o cavalete o mais possível do modelo, usei folhas suficientemente grandes – 150 x 150 cm – isto é uma ideia absolutamente intencional... tentando eliminar a segurança do ponto de vista – a distância securizante perante o modelo... Em cima de uma mesa, a uma altura de um metro e dez sensivelmente, o modelo está deitado ou sentado e eu estou com o cavalete e o suporte com a folha de desenho, quase junto ao modelo. O que é que isto pressupõe ao nível plástico? Que não se tem uma visão global do modelo, mas que se tem uma visão parcelar. O que é que isto tem subjacente? O repensar de todos os pequenos pormenores do modelo. Como é que isto é feito? A pessoa não é logo representada com uma linha contínua, é elaborada a representação num processo de verdadeira aprendizagem. Estando em cima do modelo, não tem distância. E o que acontece nesta situação? Tem de inventar uma imagem mental que não corresponde ao que está a ver e quase que é anterior ao que está a ver. E o que vai acontecer é que vai sendo construída uma imagem «real», que é a imagem que está a desenhar, mas que se constrói a par e passo. Todos aqueles desenhos que se vêem – e para quem não perceber pode pensar que aquilo é uma linha fluente criada quase num jacto – têm três dias de trabalho. Portanto, é indispensável a total espontaneidade naquela situação, pois haver pequenos pormenores, pequenas derivações, ou subtilezas, há eliminação de situações, tento colocar sombras minimamente. Houve uma intenção básica de criar desenho como que pela primeira vez, criar circunstâncias particularmente difíceis que de alguma maneira eu não controlava exatamente. Nalguns casos, esforcei-me bastante para conseguir criar um imagem de uma determinada unidade, de acordo com uma visualização do modelo que eu tinha quando recuava dois ou três passos em relação à própria prancheta onde estava a folha, mas não tirei a prancheta do sítio, continuei a trabalhar ali. Portanto, isto para mim foi quase desenhar como se fosse a primeira vez. Isto é, mudei os processos tradicionais, aproximei-me o mais possível, num processo que até pode suscitar deformações não-intencionais. Como é que se constrói uma imagem mental e o seu correlato desenho numa falsa posição de partida? É difícil. A resposta para mim é: vai-se construindo; poderia ser outra, eventualmente, se fosse outra pessoa. Mas fui construindo com pequenos traços, num sistema de traço, ponto, traço – como se fosse uma coisa quase de código morse – até chegar a um resultado global... de alguma maneira corresponder a uma imagem de corpo. Este era um aspecto desta injunção; era esta uma das condicionantes do trabalho. Para além disto, o que aconteceu foi que tendo retirado a possibilidade de seguirmos o contexto físico – o local, em que o corpo se situava, o modelo aparece como reversível, ou seja, ele poderia estar na posição A ou na posição B, eu poderia rodar – aliás, basta rodar o papel para perceber que poderia ser outra posição. Ou seja, o modelo não surge condicionado nem balizado por situações predefinidas, e vai consolidando-se ele próprio no acto da sua afirmação, proporcionando, para quem «viu», o que o Rocha de Sousa considerou como (entre outras coisas) em artigo do Jornal de Letras – «A Ressurreição do Corpo». Isto dará para entender melhor a maneira como a «definição do desenho é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo». 
Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu? Isto é, numa relação, em que o desenho nos dirige a atenção para o exterior, para o não-eu, para o meio, para as outras pessoas, para os objectos, para as formas. Será que esse processo nos vai proporcionar uma maior relação conosco próprios?

Eu penso que quando eu desenho, quando se desenha – não sei se será assim com todos, cada caso é um caso – eu desenho-me; depois, tudo é pretexto.

O desenho tem um efeito sobre a sua mente?

O desenho ajuda-me a revelar-me. Muitas vezes, quando desenho, quem dirige a minha mão são os outros, ou melhor, as memórias dos outros. Como dizia o nosso amigo Eugénio de Andrade, «nós somos uma espécie de esponja que absorve as águas turvas, depois apertamos a esponja até sair água cristalina». O desenho é um instrumento para o conhecimento, isto é, para nos revelar coisas que só o traço pode dizer. Desenhando os outros, estamos a desenhar-nos, tudo o que fazemos no desenho é um auto-retrato. Além disso, vamos revelando coisas que, às vezes, não sabemos qual é o seu sentido. Eu, por vezes, surpreendo-me com o que faço.

No fundo, o desenho é um pretexto, é também um instrumento; é um testemunho de alguma coisa de nós próprios, mas que não explicita nada em concreto, a não ser o pretexto – que é a forma.

No meu tempo, o desenho era um fim para, era tudo para, esboço para, era sempre qualquer coisa de intermédio. A minha geração conseguiu dar autonomia ao desenho; não era mais subsidiário da obra acabada, ele já era em si uma obra acabada. Hoje, o desenho até se impôs economicamente. Antes da minha geração, era impensável vender desenhos.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?

Penso que cada vez mais há uma mistura de sensibilidades. O cérebro e o coração andam sempre juntos,umas vezes predomina o cérebro, outras vezes predomina a afectividade.

Mas, nesse sentido, não será só um aspecto manual, uma destreza. O domínio sensório-motor será um instrumento do mental para libertar a emoção do mental?

Muitas vezes, sinto-me como um palhaço num circo a fazer «habilidades». Por isso, recorro à mão esquerda para dizer o que vai na minha alma e pôr de parte tudo o que é supérfluo. Ao desenhar com a mão esquerda, esquecemos tudo o que são malabarismos e decorativismos, para entrarmos mais profundamente naquilo que é essencial.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decorrer da sua elaboração ou para o receptor na sua observação? Se é que se pode categorizar um desenho, se é mais ou menos desenho...

Não, não se categoriza. Na cultura occidental, o desenho é uma folha de papel riscada a carvão... Pega-se num lápis, e riscar é desenhar. Costaria de, um dia, desenhar sem lápis, utilizando simplesmente os dedos. Ou desenhar nas grutas com sangue nos dedos, em que os dedos da mão estariam feridos, para desenhar o que vai na alma, como os meus irmãos da pré-história.

Desenhar da forma mais directa possível com o corpo.
Da forma mais directamente relacionada com a vida.
A questão era no sentido de apurar se o desenho teria mais importância para o autor, se à medida que o vai fazendo, se torna mais estimulante.

Sinto muitas vezes que o desenho orienta a minha mão, começo a ser escravo do desenho que vou fazendo, ele sobrepõe-se ao autor.

O tal estímulo que eu referia. A sensação emocional, no decorrer do desenho, é o mais importante para si?

Sim, porque desenhar é um acto sensual. É quase acariciar um corpo.

É uma manifestação do corpo; mas do corpo no seu total?

É uma manifestação de sensualidade – que é uma forma de conhecimento.

O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca?

Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?

É uma necessidade que tem que ver só com o interior do autor, ou relaciona-se com outras coisas que vêm do exterior? Por exemplo, num arquitecto, num designer, há uma necessidade de cumprir ou satisfazer a necessidade de um cliente.

Nesses casos, o desenho é intermédio, não é autónomo. Não quer dizer que eu, às vezes, não recorra ao desenho para a escultura, porque o desenho permite a síntese que a escultura em grandes dimensões não permite.

Portanto, tudo se funde no processo criativo.

Isto é uma imensa caldeira de chamas, luz, lágrimas, tristezas, orgasmos...

Nesse sentido, há sempre uma necessidade intrínseca, interior. Não é alguma coisa de fora que nos vai direccionar o processo da criação.

Há um mês que não desenho e não tenho necessidade nenhuma de desenhar; sinto um vazio, mas não é dramático que isso ocorra.

Nem sente a necessidade de procurar a tal necessidade extrínseca.

Às vezes, sinto-me dentro de uma redoma, insensível a tudo o que me rodeia, e isso horroriza-me. Se estiver em «estado» de fazer a chorar ou a rir, não consigo «parir» seja o que for. Claro que a minha mão, porque tenho uma formação académica, faz o que me pedem mas não tem alma.

Isso quer dizer que há sempre mais uma necessidade interior do que exterior.

É tudo de dentro.

Já me respondeu um pouco à segunda parte da questão: em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?


Isso vem ao encontro de algumas questões que vou colocar a seguir. O desenho constrói-nos. Pode dizer-se que o próprio equilíbrio é uma forma de evoluirmos?

Eu acho que não é só o desenho, toda a vida é isso. Este convento que eu fiz a partir do nada, duma ruína, também é um acto criativo. Mas aqui passou-se uma coisa recíproca: eu descobri o convento, mas o convento também me descobriu. As mais pequenas coisas podem ajudar-nos a descobrir-nos.

E constituir um factor de equilíbrio.

Foi quase obsessivamente que pus estas pedras em pé; «fui empurrado» nesse sentido.

Pode fazer-se uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo? Ou seja, o desenho existe fora do autor (independentemente do autor, apesar de ter sido realizado por este, o papel, imaginemos, o desenho ali, o desenho-objecto)? e o desenho-processo, que é o desenho que existe no seu devir, no seu acontecer? Pode-se-á fazer uma separação entre uma coisa e outra? Será que é possível ou será que o desenho, a partir do momento em que deixamos de actuar sobre ele, deixa de ser desenho?

Quando assinamos um trabalho, estamos a despedir-nos dele. E daqui a cem anos podemos encontrar-nos e vermos quem envelheceu primeiro, se foi o desenho se fui eu. (Eu considero que no desenho-objecto está subjacente o desenho-processo, só que do processo só o autor nos pode falar. Nós apenas vemos o objecto).
O desenho vai ter vida própria para os posteriores observadores, mas para o autor existe enquanto o cria. Era nesse sentido que eu me referia ao desenho-processo: ele existe enquanto o autor está a actuar no desenho.

O autor perde-se nas trevas da noite e o desenho continua lá. Não conseguimos reter tudo. Era um inferno trazer a cabeça cheia de projectos já realizados (ou não).

Será que se pode fazer corresponder o desenho apenas a um simulacro do que nós percebemos, através da visão, ou através dos sentidos? É pode fazer-se corresponder esse tal simulacro a um outro, de motivações holísticas do autor, de todo o ser do autor? É possível corresponder uma coisa à outra, ou separa-se as duas? Isto é, um desenho representa aquilo, ou representa o que tenho na minha imaginação? Ou será que o desenho é uma projecção de todo o meu ser?

O desenho absorve todo o nosso ser, é uma espécie de entrega total, para logo a seguir deixar de o ser. O desenho é o resultado da destilação do sentido de observação e afectividade, são tudo parcelas que fazem parte do desenho.

Se é a nossa destilação, é o genuíno que lá fica?

O que é ser genuíno? Isto é uma matéria que encontrou resposta no século XX com Fernando Pessoa. Antes de Fernando Pessoa, dizia-se que o artista era mais autêntico quanto menos fosse os outros. Hoje, creio que se pensa de outra maneira: «ser tudo de todas as maneiras». Talvez no século XVIII e no século XIX fosse assim. A invenção das várias máscaras, penso que foi uma descoberta do Fernando Pessoa para fugir ao psiquiatra. Eu acho que actualmente é impossível ser só um. Hoje em dia, sentimos de várias maneiras, é impossível ter uma visão única.

Isso é o que enriquece no fundo a nossa vida?


Depreendo que não se trata propriamente da percepção do visual, mas de todo um conjunto de sensações e conhecimentos através do contacto do ser com os outros.

Queria também perguntar-lhe se concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das coisas. No fundo, acabou agora de me dizer que o contacto com as coisas e com as pessoas, bem como as sensações que daí advém, fazem-nos crescer. Eu perguntava-lhe se o desenho, em particular, é uma forma de nos levar a um desenvolvimento da actividade de criação, a ver as coisas de outra forma?

O desenho é uma espécie de lente que nos revela coisas que não se vêem ao primeiro olhar. O desenho também é um mapa de uma viagem em que nós, comandantes dessa viagem, não sabemos o porto onde vamos atracar. Somos donos e escravos ao mesmo tempo, porque não é por acaso que muitas vezes o desenho comanda a mão.

Mas nesse diálogo não há personagem principal?

Eu acho que é exactamente a luta de Jacob com Deus: não há vencedores nem vencidos.

Molda-nos. Portanto, nesse sentido, nós também vamos ver as coisas de outra maneira... porque o nosso entendimento muda.

Eu ia perguntar-lhe, também, se na acção do desenho se poderá verificar, ou supor que se verifica, uma transição do racional ao intuitivo? Quer dizer, se fizermos um paralelo com um desenho de um arquitecto – um desenho técnico –, verificamos que estes são desenhos puramente racionais; são um meio para. Mas no desenho criativo há uma transição para o intuitivo? Ou trata-se-á de um vaivém entre o intuitivo e o racional?

O desenho absorve todo o nosso ser, é uma espécie de entrega total, para logo a seguir deixar de o ser. O desenho é o resultado da destilação do sentido de observação e afectividade, são tudo parcelas que fazem parte do desenho.

A poesia não é racional, é mais intuitiva.

A poesia nunca é racional e exacta, e é como o desenho, é afectiva.

Mas também, se não houvesse nenhuma racionalidade, a poesia seria muito aleatória. O que nos faz compreender a poesia, ou que nos faz identificar, nem que seja muito subliminarmente, a essência da poesia é algum resquício da tal racionalidade.
Tens razão, e esse contraponto entre o racional e o coração faz surgir a obra de arte. O desenho transforma coisas que são impossíveis de dizer em palavras, senão seria o canto, a ópera, onde a musicalidade da palavra e o ritmo é primordial.

**Nesse contexto, a palavra e o desenho são linguagens diferentes?**
São duas linguagens autónomas e diferentes e dizem as coisas de maneiras diferentes.

**Portanto, não se pode fazer corresponder uma coisa escrita a um desenho e vice-versa.**
Quando se faz essa comparação entre as duas, o resultado é sempre menor. Isso seria ser ilustrador. E mesmo na ilustração, não pode haver submissão do desenho ao texto nem do texto ao desenho. Por exemplo, a representação da lua pode fazer-se com uma forma redondinha (e digo que é lua) – enquanto a tua lua é muito mais do que isso tudo. A lua de um poeta não é círculo pintado de amarelo, é outra coisa.

**Contudo, a ilustração dá-nos menos liberdade, porque temos alguma referência mais objetiva, mais lógica.**
Quando o Lima de Freitas, ao fazer a ilustração d’*Os Lusíadas*, via as caravelas, desenhava uma caravela do século XVII. Para mim uma caravela é uma coisa com umas asas. Para ti será um bote neo-realista. Para ele é uma coisa histórica. O que é redutor. Sob o ponto de vista histórico é bom, e sob o ponto de vista antropológico é interessante. O Lima de Freitas fez umas coisas esotéricas, mas até nas esotéricas era redutor, porque ilustrava o esoterismo. Que é uma chatice.

**No fundo, Lima de Freitas poderia estar a fugir um bocado à liberdade da emoção.**
Uma face lisa é tão fascinante com uma face coberta de rugas.

**Pode contextualizar-se o desenho na fenomenologia, isto é, o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio?**
Começamos a cavar uma montanha e, ao cavar a gruta, vamos descobrindo coisas que não estavam no nosso programa de viajante.

**Está, então, a alargar a consciência de si próprio. No fundo, está a evidenciar coisas que não conhecia em si próprio e elas vão-se tornando mais claras e permitir-lhe-ão conhecer-se melhor a si mesmo.**
Também gostaria de saber se o desenho poderá contribuir para reestruturar a personalidade, na medida em que provoca uma relação do desenhador/autor com o meio? Isto vem ao encontro de outras perguntas que eu fiz. Sabemos que a personalidade tem um esqueleto quase de base e depois se vai ramificando como uma árvore. Será que o desenho alimenta essa ramificação da personalidade, vai enriquecê-la? A personalidade não fica estanque. Será que o desenho contribui para a reestruturar?

Eu acho que não prefiro mais o desenho de uma paisagem do que conhecer uma pessoa, são artérias diferentes para o sangue. Mas nunca pensei nisso. Posso pensar que o que é importante é estar vivo, ou poder emocionar-me. O segredo da vida é esse: termos capacidade de nos emocionarmos.

**Isso tem que ver com as relações humanas. Mas o desenho é algo de individualizado, e solitário. Mesmo numa outra actividade – e eu estou a centrar-me no desenho, mas pode ser uma outra qualquer – nós tendemos a interiorizar tudo em nós. Não podemos dizer que só o desenho nos proporciona isto ou aquilo, se nós somos um ser, um conjunto de coisas todas juntas, e as coisas são apenas um pretexto para nos enriquecerem o ser.**
para criar através desse instrumento, durante um projecto de vida criativo, vão permitir-nos fazer a definição de desenho; ou seja, o que gostaria de saber é se o desenho não é estanque, mas um processo que vai evoluindo durante a vida criativa?

Não sei bem, mas posso dar um exemplo. O Iraque, como a guerra de Angola, afectou-me profundamente. Eu gostei de falar sobre aquela tragédia, mas era gago. Então, descobri uma coisa: com o lápis, comecei a fazer umas coisas. E, parecendo que não, é útil. É a única forma de eu poder falar de uma coisa que me tortura a cabeça.

Eu, por acaso, estive a ver alguns desenhos seus sobre o Iraque, num catálogo que tinha aí. O que me transmitiu até agora é que o desenho em si é uma linguagem única, não é verdade?

O desenho é uma forma de falar.

No entanto, na sua opinião, não é possível dizer que é o desenho através de palavras, porque não é possível traduzir desenho por palavras. É disso que se trata?


Nesse sentido, um desenho não define o desenho, mas um conjunto de desenhos vão fazendo uma definição de desenho, que não é um conjunto de palavras, mas o próprio percurso do desenho, é isso que quer dizer?

Eu também não queria ficar preso à definição, porque tudo é dinâmico. E por isso mesmo, o que foi dito nesta entrevista é insuficiente para traduzir tudo o que penso e sinto.
ção da realidade exterior e da realidade interior. Vou socorrer-me, agora, até como apoio bibliográfico... Eu não sei se a sua orientadora lhe deu uma lista de bibliografia sobre o desenho; certamente que sim.

Fui eu que fiz a maior parte dessa pesquisa, por opção.

Então, eu agora faço-lhe uma pergunta: incluiu nessa lista um dos maiores desenhadores portugueses, que se chama José de Almada Negreiros?

Não. Eu conheço e aprecio os desenhos dele.

Mas é que o Almada Negreiros, para além de ser um extraordinário desenhador, e um exemplo de um dos artistas pintores..., ele trabalhou em variadíssimas linguagens, é um grande poeta, fez parte do grupo Orfeu, foi dramaturgo, e um grande pintor (não só de cavalete, mas também de frescos). Esse homem tem uma obra teórica sobre o desenho e a pintura, e as artes em geral, notávelíssima. Quantos anos fez de Desenho nas Belas-Artes?

Três anos de Desenho, mais dois de Figura Humana.

Eu estive no Porto durante catorze anos, entre aluno e professor. E fiz parte, depois, de júris dos professores de Desenho, e não só. Sabe que a prática, a práxis de uma determinada linguagem de expressão, tem sempre um suporte teórico, espontâneo e, digamos, voluntário, para conhecer a evolução do sentido do desenho na representação, repito, da realidade exterior e da realidade interior. A primeira coisa que sugiro é que leia um extraordinário ensaio de José de Almada Negreiros sobre o desenho. Agora fico perturbado, não é consigo, é que realmente os professores não lhe tenham falado nisso. Mas nós estamos a viver uma época muito complexa, porque dão grandes bibliografias tudo com autores americanos, ingleses (ingleses, sobretudo), e, às vezes, alguns franceses, e existem teóricos italianos e portugueses espanhóis. Já lhe dei aqui uma indicação bibliográfica que é ler o ensaio sobre o desenho de Almada Negreiros. Mas vou também dizer-lhe que há outro homem notável dentro da teoria do desenho, grande arquitecto, também pintor e desenhador, que viveu no século XVI, em Itália, e conviveu com uma das figuras mais notáveis do Renascimento italiano que dá pelo nome de Miguel Ângelo Buonarroti. Também há um homem notável que se chama Francisco de Holanda...

Falaram-me dele, mas não foi tanto no ensino superior, foi mais no ensino secundário.

Ora veja lá, às vezes, o secundário é melhor que o superior. O Francisco de Holanda tem várias obras notáveis sobre o desenho. Mas tem também uma obra que são os Diálogos em Roma, em que o Francisco de Holanda fala com Miguel Ângelo, com Vitória Colonna, com mais duas personalidades, e é um registo de reflexão sobre essa problemática do desenho nas artes. Mas a pergunta que me colocou era: «considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu?» Constitui, com certeza, um «factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu.» Quem é que foi o seu professor de Estética?

Foi o professor Álvaro Lapa.

É um rapaz bem habilitado. Vou socorrer-me sempre dos grandes mestres do desenho para ajudarem a nossa conversa. Para responder à sua segunda questão, que foi a seguinte: «pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?» Já sabe que o Leonardo da Vinci está no meu ouvido esquerdo a segredar-me: «Ó Lagoa Henriques, não te esqueças que eu disse isto: “Arte é coisa mentale.” E também não te esqueças que eu considero o desenho como a base de todas as Artes Visuais.» Da Vinci nasceu numa aldeia que se chama Vinci, que eu já tive o privilégio de visitar. Eu estive em Itália dois anos com uma bolsa de estudo, depois fui para a Grécia e para o Egipto. Portanto, o Leonardo da Vinci já lhe respondeu a uma parte e eu confirmo o pensamento do Leonardo. Eu, muitas vezes, dizia aos meus alunos: «o desenho é a inteligência das formas.» Almada Negreiros tem uma definição interessante e diz: «o desenho é o nosso entendimento a fixar o instante.» É uma definição extraordinária. Por isso, entendimento, eminentemente mental.

Mas não há uma dialéctica?

Entre a parte mental, evidentemente, e a práxis do desenho – a tal natureza sensório-motora. Eu dizia também aos meus alunos: «o desenho é o gesto.» Nós também podemos desenhar no espaço, sem nenhum material actuante, apenas com os nossos gestos. Mas Pablo Picasso fez uma experiência interessantíssima, com novas tecnologias, em que com uma espécie de pilha desenhou com a luz.
Ele registou o desenho através da fotografia.
O gesto é já uma captação de ritmos que identifica uma determinada realidade para o exterior, uma determinada figuração, ou uma transfiguração, ou apenas, inclusive, um gesto dentro de uma linha abstracta de pensamento. Há grandes relações entre o desenho e a música.

Eu fui professor variadíssimos anos, reformulei totalmente o ensino do desenho neste país, e não só. Quando eu fiz a cadeira de Desenho, no primeiro ano, fazia-se o desenho de estátua e desenhava-se a Vénus de Milo, o imperador Augusto, e Vitellius, mais nada. Depois, ia-se para o segundo ano e fazia-se o modelo vivo, mas o modelo naquelas poses académicas e convencionais. Ora, isso fez com que eu ficasse um pouco perturbado. E, sabendo que no Porto havia um quadro de professores notável, resolvi ir para o Porto para ser discípulo de Desenho do pintor Dórdio Gomes e do professor de Escultura, o professor-escultor Barata Feio; e, inclusivamente, depois, estiveram lá professores de Estética de grande qualidade.

Nós, quando falamos de qualquer coisa, falamos muito em função de nós próprios. Da nossa própria experiência. A tal dialéctica entre o pensamento e a acção é fundamental. A pessoa pode ter belíssimas ideias, pode ter um domínio teórico notável sobre determinada matéria, e depois, se não praticar, de pouco lhe serve.

Tem de haver um equilíbrio entre os dois.

Exactamente. Um grande mestre que eu tive, não propriamente de artes visuais, ou plásticas, ou desenho, foi – ele nasceu no Porto – o Prof. Agostinho da Silva, que tem uma frase notável relativamente ao ser humano: «o valor do Homem mede-se pela coerência entre o pensamento e a acção.» Isto responde completamente àquilo que pretendíamos. Assim, eu posso desenhar com palavras. Se eu desenho com palavras, eu estou a fazer realmente literatura ou poesia. Porque o desenho é sempre uma representação, como lhe disse, ou da realidade exterior ou da realidade interior. Tem dentro de si, da sua mecânica de expressão, qualquer coisa que se relaciona com uma problemática matemática que é a análise combinatória. As permutações e as combinações.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constituía um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração ou para o receptor na sua observação? Se é que se pode categorizar o desenho. Dizer: este desenho realmente é mais desenho só porque me estimulou mais durante a sua feitura, ou se para o observador que olha para o desenho ele é estimulante. Será, por isso, mais desenho?

Está a dar um predomínio teórico muito grande ao desenho...

Ao próprio desenho em si?

É preciso pensar no seguinte: o desenho pré-histórico é um momento notabilíssimo na história do desenho. É de uma modernidade fantástica. Ora, nessa altura os homens ainda não escreviam, só desenhavam e começavam a inventar as suas linguagens; portanto, era uma teoria que se confundia com o próprio acto de desenhar. Porque, quando o Almada Negreiros diz que «o desenho é o nosso entendimento a fixar o instante», ele entra numa concepção filosófica da definição do desenho. A vida é feita de instantes contínuos, de segundos, de minutos, de dias. Eu estou sempre a escrever e, quando ponho a data, penso assim: «é mais um dia que passa sobre nós.» Eu recorro que sempre escrevi, desde há muito tempo, poesia (desde a minha adolescência); no Porto também escrevi alguma. Depois, houve uma pausa quase de registo e quando fui para Itália recomecei a escrever. E agora escrevo todos os dias, porque não posso deixar de escrever. A poesia é um desenho de palavras e o desenho serve para entender, realmente, a realidade. Surgiu-me um poema que eu escrevi há imenso tempo, que até sei de cor. É muito curto, uma coisa com um certo sentido de sentença proverbial, por causa dos dias, da passagem dos dias. «Olha rapaz, mais um dia que passa sobre nós e cá dentro uma voz a perguntar-nos se valeu a pena, se houve valor naquilo que fizemos, se somos mais humanos e mais fortes. E o tempo irremediavelmente vem e com ele a consciência plena que fomos pouco mais do que ninguém.» Isto foi escrito, devia ter os meus dezanove anos. Pergunto-me: ainda hoje concordo? Em grande parte, porque nós, como disse Sócrates, só sabemos uma coisa: é que não sabemos nada. Sabemos muito pouco. Os problemas essenciais desconhecemos-los. De onde vimos, para onde vamos? Já se sabe que nós somos consequentes de um acto amoroso entre um homem e uma mulher. Desse acto há um espermatozoíde e um óvulo... Nascem os Luíses, as Luísas, os Manéis, as Marias, os Gerónimos, as Clotildes. Todos nascemos de uma acção biológica. Nós fazemos o possível para termos qualidade. O grande problema da vida é a qualidade. E hoje estamos a viver num tempo em que a quantidade se sobrepõe à qualidade. Portanto, é preciso...
encontrar qualidade. Um desenho é bom na medida em que tem qualidade. Mas respondendo à tua pergunta: «é apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação?» Eu sou, modestamente, um desenhador com uma certa qualidade, embora às vezes se esqueçam disso. Mas sou. Eu desenho todos os dias, porque o desenho para mim é simultaneamente um prazer, uma descoberta, e é também uma invenção. É qualquer coisa que eu acrescento àquilo que já existe. Desenha-se porque não se pode deixar de desenhar. Não se desenha por obrigação, mas por inquietação, para entendimento da realidade e do sonho.

O verdadeiro desenho é aquele que surge por necessidade?
Absolutamente. Já se sabe que depois é preciso distinguir entre o profissional e o artista. O profissional é o homem que domina as técnicas, mas pode ser um bom profissional e não ser absolutamente nada artista.

E, agora, vou acrescentar uma citação. O nosso caríssimo Auguste Rodin, o homem que abre a escultura para a modernidade, relativamente a esta problemática tem uma frase que é espectacular: «ser homem, antes de ser artista». Rodin tem um livro, que embora não seja um livro sobre a escultura, é um livro sobre a escultura, o desenho e até a pintura, porque ele também fez pintura – os grandes artistas ensaiam a cor, ensaiam a terceira dimensão, o volume, e o desenho é a raiz de todas as artes. Portanto, este livro de Rodin é um espesso volume que recolhe uma série de entrevistas que lhe faz um modesto professor do liceu, de um dos liceus de Paris. Ele aproxima-se de Rodin e faz com ele um livro que se chama L’art de Rodin, e o autor agora está a escapar-me... É um livro básico porque o Rodin é excepcional.

O verdadeiro artista é um deslumbrado. Tanto desenha o teu retrato, como desenha estas folhas que aí tens, como desenha aquele leque japonês, como desenha este vidro. Tudo, tudo constitui matéria de desenho.

Esse desenho é significativo para quem o faz.
É uma descoberta da realidade.
O Leonardo é um dos génios da Humanidade. No Tratado de Pintura está tudo. Ele ultrapassou a época dele, porque as descobertas que fez... da Vinci é, simultaneamente, um artista e um cientista. Ele está de acordo com o pensamento de uma pessoa de que ainda não falámos, o nosso Fernando Pessoa, que agora entra na conversa e diz num curto poema: «O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo, o vento lá fora uuuuuuhhhhh, o que é preciso é saber entendê-lo.» Isto é fundamental. Portanto, não há grande diferença entre a ciência e as artes. Tudo nestas matérias é investigação no sentido de decifrar (isto são frases minhas agora) o enigma do Universo.

E arte pode ser exactamente isso?
Nem pode deixar de ser.

E o desenho inclui-se nessa ideia?
O artista faz os desenhos para si próprio, pela inquietação e pelo deslumbramento.

A arte é uma procura interior do autor?
Sim, mas isto tudo começa dentro de nós. Quando eu estou aqui a responder a estas perguntas, eu estou a funcionar com o meu pensamento e com a minha interioridade, e a minha interioridade e o meu pensamento são consequentes da minha experiência. Já se sabe que eu trago comigo os genes dos meus bisa-vós, dos meus avós, do meu pai e da minha mãe. No meu caso presente, por uma questão de homenagem ao meu pai e à minha mãe, e ao meu avô – que era uma personalidade espantosa... A minha mãe começou a estudar tarde – porque o pai dela morreu e a minha avó ficou em circunstâncias difíceis –, nasceu no Alentejo, mas depois veio para Lisboa. A minha avó tinha três filhos: um rapaz e duas raparigas. Uma das raparigas fez o curso de professora primária. O meu tio Júlio foi um alto funcionário dos Correios, Telégrafos e Telefones, CTT, mas começou a estudar na Casa Pia de Lisboa porque a minha avó não tinha dinheiro. E a minha mãe estudou num colégio paralelo que pertencia à Santa Casa da Misericórdia, que é o Colégio de S. Pedro de Alcântara, fica ali perto do Jardim de S. Pedro de Alcântara. Entrou com quinze anos e fez logo a instrução primária num ano – porque já sabia ler e escrever – e depois fez um curso médio e foi convidada para professora de Francês, Inglês e Desenho, porque teve o privilégio de ser discípula de um dos maiores pintores portugueses, o Columbano Bordalo Pinheiro. A irmã dele, a Maria Augusta Bordalo Pinheiro, foi professora de Desenho da minha mãe no Colégio de
S. Pedro de Alcântara. Isto veio a propósito da nossa formação, da nossa personalidade, do nosso caráter, e, precisamente, de como é que as coisas acontecem. E acontecem porque nós entendemos este mistério, todo este enigma. Eu costumo dizer que a arte é um caminho para decifrar o enigma, como a ciência, como tudo mais.

**O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca?**

Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?

É mais intrínseca. Ontem, aqui onde se deita o lixo, nos contentores, descobri coisas espantosas. Isto é madeira e pertenceu a uma árvore. Podemos ver os ritmos verticais da árvore, aqui ainda continuamos a ver os ritmos verticais, aqui já vemos os ritmos com sentido de curvas. Se eu fizer assim, até parece que estou a ver aberturas e, se eu fizer assim, os círculos. Portanto, isto, para mim, constitui um objecto que me deslumbra, precisamente pela verdade da sua estrutura natural.

**Mas esse interesse por algo exterior tem que ver com as necessidades intrínsecas...**

...de decifrar o tal enigma. «Obedece mais a uma necessidade intrínseca ou extrínseca» é simultâneo e dialéctico. Onde a terra acaba e o mar começa, não se sabe. «Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?» Qualquer objecto artístico, objecto, qualquer coisa que o Homem criou para além da Natureza é uma realidade físico-química. A pintura, o desenho e a escultura têm materiais actuantes, têm suportes onde esses materiais actuam, e daí nasce uma realidade artística.

Em relação à segunda parte da questão, eu defino melhor o meu objectivo. Eu entendo o desenho como uma aprendizagem contínua — uma pessoa está sempre a reaprender o desenho; a aprendizagem exige sempre algum esforço — para se estar em constante aprendizagem, tem de se fazer um esforço. Mas, será que há uma fronteira entre esse esforço e o prazer, ou é uma coisa que se dilui?

Eu agora devo dizer que tudo aquilo que o homem faz e não lhe dê prazer não tem como resultado uma ação, digamos, positiva, ou melhor, um resultado positivo. Os filósofos... — quem me chamou a atenção para isto foi o Professor Agostinho da Silva, uma vez, numa aula dizia: «há dois tipos de trabalho: o trabalho helénico e o trabalho judaico. O trabalho judaico é aquele que se faz por obrigação ou por castigo, e o trabalho helénico é o que se faz por prazer.» Portanto, quando eu vou desenhar este relógio, ou estas folhas secas, ou estou a desenhar aquela outra planta, ou a desenhar aquele friso de cântaros, seja o que for, é porque me deslumba, é porque eu acho que isto é útil. Porque tudo é efêmero, tudo está em permanente transformação e movimento.

**Só o facto de tomar a iniciativa já pressupõe que há um prazer. Na iniciativa já há um princípio de prazer?**

Nestas coisas todas há um grande predomínio de teoria. Eu não sou contra a teoria. É bom que pense... «Eu penso, logo existo». Mas não é só o «penso logo existo»; eu penso, eu sinto. Portanto, não se pode separar, cortar o pensamento e a sensibilidade.

**Não há dicotomias?**

Toda a nossa vida é a procura do equilíbrio possível e impossível entre a sensibilidade e a inteligência. Estou a «desenhar» com clareza?

**A outra questão que gostaria de colocar, é a seguinte: poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?**

Então este desenho que eu aqui tenho o que é?

Eu ao olhar para aí posso dizer que isso é um desenho-objecto. Mas será que se pode separar isso do desenho que parte do processo mental? Pode fazer-se uma diferenciação entre uma coisa e outra?

Este desenho é um desenho preparatório para uma escultura que me foi encaminhada para o Museu de Macau. No Museu de Macau, entra-se e há um corredor que é uma espécie de um rio que tem duas margens. Na margem direita está a arte oriental, na margem esquerda está a arte ocidental. O museólogo que criou isto, procurou que houvesse uma equiparação, no tempo e no espaço, da evolução da Humanidade. Assim, estão filósofos orientais e em frente deles estão filósofos ocidentais. E eu fui solicitado por esse Professor, para fazer uma imagem do pensamento grego, e, portanto, de Platão e Aristóteles. E este foi o primeiro desenho que eu fiz para a escultura. Logo, este desenho, no fim, também é um «desenho-processo», porque é o primeiro registo de uma ideia para corporizar em três dimensões aquilo que me foi solicitado.
Podia entender-se esse desenho como um processo mental. Como referiu numa das questões, o desenho é um processo mental, é algo que mexe com o nosso pensamento, com o nosso entendimento.

Sim, como a música, como a poesia, tudo. E é preciso cuidado. Somos vítimas de um pensamento contemporâneo que criou um determinado tipo de conceitos de investigação um bocadinho datados.

Mas em relação ao desenho-objecto e ao desenho-processo... Agora sou eu que pergunto: o que é que entendes por desenho-objecto? O objecto em si próprio? O papel? É um objecto artístico? É o desenho-processo?

Isso seria o desenho-objecto, portanto o que está sob a forma de matéria, que é um registo no tempo, e o desenho-processo é algo que se está constantemente a processar no nosso entendimento.

Então é o desenho interior. É o tal “entendimento de fixar o instante” do Almada Negreiros.

O que eu questiono é se se pode distinguir as duas, ou se fazem parte de uma só.

Não se pode! O Rodin, no tal livro da arte, diz-nos: «O entendimento das artes, a classificação do objecto artístico não é como os frascos duma farmácia – tem aqui o potássio, ali tem o bromo, tem ali assim o ácido clorídrico, tem aqui o ácido sulfúrico.» O entendimento da problemática criativa tanto pode colher respostas do pensamento erudito, como do pensamento popular. Já verificámos que o desenho pré-histórico é um dos grandes momentos do desenho universal. Ora bem, também a arte popular, a filosofia popular, é realmente notabilíssima. Relativamente à arte, eu digo esta quadra: «A arte é dom de quem cria / por isso não é artista / aquele que só copia / as coisas que tem à vista.»

Vou citar-te outra vez o nosso Mestre Almada Negreiros: «A arte é o meio. O homem é a finalidade.» Portanto, é preciso que nós não nos deixemos, muitas vezes, agarrar pelos meios e possamos esquecer as finalidades.

Se o Homem é a finalidade, é o seu ser no total que é importante na criação. Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas? Se é que a actividade do desenho para a criação – quando, ao desenharmos, criamos coisas novas e dominamos essa técnica – nos permite ter uma noção mais clarividente. Não quero dizer que isso seja só da responsabilidade do desenho. Mas será um contributo efectivo para esse efeito? Será que é um factor que contribua para vermos (no sentido lato) as coisas de uma forma mais clara?

Vou responder com toda a simplicidade. Segundo Almada Negreiros, novamente, «o desenho e o nosso entendimento a fixar o instante». Portanto, há que estabelecer a diferença... Sim, é evidente que concordo que a actividade do desenho nos permite ter uma noção mais clarividente acerca das nossas concepções das coisas.

Na acção do desenho, poder-se-á verificar ou supor que se verifica uma transição do racional ao intuitivo, ou trata-se de um vaivém dinâmico?

Tenho aqui um texto que até responde a isso, mas tem que ver com toda esta nossa conversa. Foi escrito ontem. Isto é um registo do que vai acontecendo diariamente, contudo relaciona-se com esta problemática: «Fogem-me certas palavras, no momento em que as desejo. Aproximam-se as ideias, as formas e os perfis, mas os fonemas, os sons, estão ausentes, voam com as andorinhas, hão-de voltar, acredito, porque o silêncio e o grito voando no infinito deixam um eco subtil, mil memórias com estrelas e hei-de voltar a vê-las ou vindo-as perto de mim.» Nesta página, eu toco um pouco nessa interrogação que fazes. Neste caso, isto é uma consciência de certas coisas; constitui um debruçar sobre uma determinada dialéctica dos meios de expressão que nós utilizamos nas várias linguagens. Portanto, fundamentalmente, quais são os termos da linguagem do desenho? É a mancha e o risco; depois há todo um cruzamento de técnicas e de registos. Mas é preciso aprender a desenhar. A técnica está a servir o tal entendimento. A tal capacidade de representação do que nos vai no espírito, diriam os nossos avós ou bisavós, «o que nos vai na alma».

Não podemos circunscrever essa capacidade de entendimento e de representação, porque isso seria fazer a categorização das coisas e que se aproxima da racionalidade. Mas na medida em que elas apareçam, como estava a falar, de uma forma mais poética, elas passarão mais ao campo da intuição?

Para responder a essa pergunta, vamos ouvir o Braque. O Braque, a um certo momento, escreve um pequenino livro, cujo título é espantoso: Le Jour et la
Pintura incómoda. É um homem que faz uma investigação notabilíssima sobre Almada Negreiros, para além de muitos outros artistas. Ora sem esquecer a pergunta: «O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?» Com certeza que sim. Tudo é desenho, o desenho é o nosso entendimento. Um grande escultor português, não continental, mas nascido nas regiões autónomas, o escultor Francisco Franco que responde a uma entrevista, e chama a atenção para a importância da dialética entre o desenho e a pintura, o desenho e as outras artes. E faz a seguinte proposta: «Para que a formação dos nossos cientistas manifeste a mesma criatividade que têm realmente as distintas artes que são subalternizadas, há uma disciplina que devia pertencer a todos os cursos, fosse ao Curso de Medicina, fosse ao Curso de Direito, fosse ao Curso de Letras, ou de Engenharia, que era o Desenho.» Porque o desenho não se aprende apenas a ler; tem de ter uma prática, uma investigação das estruturas. E é isso que dá realmente um percurso de investigação extremamente qualificado.

Sim, porque obriga a conhecer o que está para lá das formas, porque as formas resultam nessas configurações.

Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto; ou o desenho é que define desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?

Já verificámos que há uma dialéctica entre a teoria e a prática. Costuma-se dizer, diziam os nossos avós do século xix, «não há corpo sem alma». A palavra alma começou a ser absolutamente afastada, no entanto, quando se lê um tratado de Aristóteles que se intitula De Anima, a alma edifica-se com o espírito, embora haja uma transcendência metafísica.

Nuit. É um livro de pensamentos sobre as artes, sobre a pintura, o desenho, a estética. A certa altura, tem uma frase que eu citava aos meus alunos de Pintura e não só. Essa frase excepcional responde à tua pergunta, e reza assim: «Eu amo a regra que corre a emoção e a emoção que corre a regra.» Portanto, é a dialética do entendimento, da criatividade, a regra é a razão, é a emoção, é a intuição.

O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?

O Almada disse: «A Arte é o meio, o Homem a finalidade».

«A grande problemática da existência humana é conciliar, na medida do possível», isto é uma frase que eu já escrevi num ou dois ensaios modestos. Eu digo que «o grande problema da humanidade é conciliar o singular com o plural, o Homem com a Sociedade». E pertence a um pensamento que se ajusta a uma determinada preocupação estética, artística e filosófica. E eu digo assim: «o grande problema do Homem do tempo presente é conciliar, na medida do possível, a técnica com a estética, a ética e a poética.» Digo isso sempre aos meus alunos. Já aqui está registado, mas eu volto a repetir: o grande problema do Homem é conciliar a técnica... as grandes técnicas, e as das tecnologias têm um progresso arrebatador.

Por isso é importante não deixar que nenhuma das partes se sobreponha à outra.

É preciso que nós não sejamos escravos das tecnologias, porque as novas tecnologias, que são utilíssimas, por vezes desumanizam, afastam. Nós vivemos na base de um ecrã, de um telemóvel, de uma televisão, de um pequeno ecrã, quando houve um momento em que vivemos os grandes ecrãs do cinema, e antes de tudo os grandes ecrãs da realidade. Antes de se ler os livros, tem de se ler a vida, e a minha frase diz precisamente isso.

Eu fiz uma célebre conferência com o título Desenho e Design, num organismo do ensino de Design e das Artes, que se chama IADE. Nessa altura, estava à frente do IADE um pintor, mas que estava matriculado em Arquitectura, que era o José Maria Lima de Freitas. O Lima de Freitas, para além de ser um pintor e um desenhador muito interessante, escreveu também uma obra teórica; e há um livro dele que eu também aconselho vivamente a ler e que se chama...
Pintora Luísa Arruda

Será que o desenho poderá proporcionar uma relação mais profunda, mais efectiva, com o que está para além do autor do desenho – o seu exterior; e, por consequência, será que essa melhor relação com o exterior lhe permitirá uma maior relação consigo próprio, com a sua consciência?
Nenhum professor de desenho lhe dirá o contrário. Parece-me claro que o desenho é um modo de conhecimento do mundo; para os artistas penso que o modo privilegiado e nessa medida tem a capacidade de modificar a consciência do desenhador em relação a si próprio.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?
Preciso de uma definição de desenho e em que âmbito: infantil, artístico, técnico, espontâneo... As duas premissas que coloca servem para várias tipologias de desenho e ambas coexistem no desenho artístico. Leonardo da Vinci, quando refere que a Pintura é cosa mentale, está a defender o ponto de vista da Arte como Poesia ou mesmo como Ciência, reclamando uma visão do artista como pensador ou filósofo, ou mesmo como cientista, distinto do executante, do puro artesão.

O desenho, neste questionário, está sempre associado à criatividade, seja ela em que campo for; é, portanto, abrangente.
É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação?
Não sou apologista de nenhuma, apenas penso que ambas as premissas podem ocorrer consoante as condições.

Significa que o desenho, independentemente do entusiasmo que tenha suscitado na sua criação, tem sempre o mesmo valor? O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?
Na área artística cada caso é um caso. No entanto, parece-me que, biologicamente, qualquer satisfação de necessidade encontra sempre no fim o prazer.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?
Por vezes a natureza gráfica específica do produto final permite fazer essa separação entre desenho-processo e desenho-objecto. No entanto, já encontrei bastantes casos em que as fronteiras se esbatem.

Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor?
E o desenho será concebível sem que seja a projecção das necessidades globais do seu autor?

Será que a prática do desenho na criação proporcionará ao autor uma consciência mais alargada do mundo e dos significados das coisas que a ele pertencem?
Sim. Parece-me, no entanto, que estamos sempre em torno da mesma ideia...

Na acção do desenho, poder-se-á verificar ou supor que se verifica uma transição do racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico?
A última premissa parece-me mais correcta, contudo haverá estudos psicológicos ou sobre o funcionamento do cérebro humano que melhor responderão a estas questões. As lateralidades, o peso de cada um dos hemisférios do cérebro...
sobre o raciocínio e a actividade criativa pode constituir uma resposta ao seu problema.

**Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio?**

Obviamente que sim.

**O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?**

Sim. Veja-se o uso de práticas artísticas na reabilitação de doentes mentais. Mantenho a posição que as suas perguntas respeitam mais as áreas científicas que não domino.

**Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto, ou um desenho é que define o desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?**

Todas as premissas estão correctas. As fronteiras entre os campos que delimita diluem-se com a maior facilidade quando se observam desenhos. É absolutamente necessário ver muitos desenhos.

**Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu? Refiro-me à relação com o que não somos nós – nós, seres individuais. Portanto, a relação com o meio, com o objecto, com a forma, com as pessoas, e que são o «não-eu». Ou seja, na relação com isso que não somos nós, o desenho poderá ajudar a que nos relacionemos mais connosco próprios?**

Eu acho que o desenho é uma linguagem. Já sei que a palavra linguagem é imprecisa, porque é uma apropriação indevida, pois o desenho não tem códigos rigorosos, para que se possa dizer que é uma linguagem. É um uso abusivo da palavra, mas eu não encontro outra melhor para dizer isso. Ou seja, associo o desenho a linguagem enquanto um meio que me permite expressar e comunicar fora de mim – com os outros, portanto – e que possibilidade, também, receber dos outros. É nesse sentido que considero o desenho uma linguagem. E, portanto, como todas as linguagens, criamos esse meio não só para percebê-los os outros, mas, sobretudo, para nos percebermos a nós próprios. Considero que, realmente, o desenho é uma procura do eu, porque estamos sempre a ser influenciados por tudo o que está à nossa volta – é certo –, mas há todo aquele conteúdo que é a nossa própria individualidade, que evolui ao longo do nosso crescimento e vai sendo alimentado por tudo
o que está à nossa volta. Mas há aquela herança, podemos dizer assim, é intrínseca a cada indivíduo, e que vai fazer com que esse indivíduo – perante circunstâncias iguais aos de outros indivíduos – reaja de maneira diferente, isto é, que seja capaz de, neste caso, através do desenho, fazer qualquer coisa de diferente. Porque, se não fosse isso, então, por exemplo, numa situação de aula, em que vários alunos são postos perante uma situação igual, se não houvesse essa tal viagem dentro de nós próprios e daquilo que vamos vendo, as respostas seriam todas iguais. Portanto, acho que sim, que o desenho se constitui como um factor de efectivação dessa relação conosco próprios.

**Apesar de envolver sempre algo de exterior a nós.**

Exatamente.

**Uma pequena mancha ou uma linha é exterior a nós. Mas vai conduzir-nos a um relacionamento conosco próprios, sempre que se faça a tal viagem ao nosso interior?**

Não podemos esquecer que o desenho, ou a arte de uma maneira geral, é um processo que serve também para nos conhecermos a nós próprios. Não é por acaso que se faz, em alguns casos, terapia através da arte. Porque a arte lida com a parte sensível, com as emoções. E não estou a dizer isto só por aquilo que eu penso, mas também por aquilo que tenho lido. Os livros de António Damásio são muito claros e exprimem esse lado científico, revelando que a parte das emoções é a mais fundamental, é aquela que efectivamente, em último caso, fica. Ele dá esse exemplo no *Ero de Descartes*, naquela experiência que fez com um doente, em que a memória dele não retinham nada, e a primeira coisa que Damásio conseguiu que ele retivesse foi a relação afectiva que ele estabeleceu com um dos médicos. Quer isto dizer, efectivamente, que é esse lado da sensibilidade e da emoção que cada indivíduo tem que vai permitir que se estabeleça essa relação com o exterior, mas conosco próprios também.

**É quase como um instrumento que nos permite, através do que está para fora, interiorizar, ou, então, sentirmos o exterior ou sentir-nos a nós próprios.**

É um vaivém. Quer dizer, eu desenho porque tenho necessidade de desenhar, porque tenho necessidade de riscar, nem que seja uma linha; ou seja, tenho necessidade de sair de mim própria.

**De exteriorizar?**

Sim, de exteriorizar; neste caso, pelo desenho, mas poderia ser pelos sons – cada um vai encontrar o seu instrumento, mas estamos a falar de desenho. Eu vou riscar, ou um miúdo começa a riscar e pensa: ‘eu agora vou fazer um desenho...’. Não é como falar ou como andar, é um acto que vem do interior para o exterior, com mais estímulo ou menos estímulo. Mas nós sabemos que uma criança pode começar a desenhar sem ter estímulo nenhum. Se tiver um instrumento ou qualquer coisa que riscue, ela age, exactamente como apreende a falar, porque ouve os outros falar – pode ser um estímulo dessa ordem – quer tenha um lápis ou qualquer coisa que riscue, e vão-lhe saindo coisas, vão saindo linhas, vão saindo garatujas.

**Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora? Se é que se pode fazer essa separação, uma vez que ao referir o mental estamos a falar do puramente interior, e o sensório-motor está muito ligado à relação do nosso corpo com o exterior.**

Esto a lembrar-me de um livro do Rudolf Arnheim dos anos 60 ou 50, *A In-tuição e o Intelecto na Arte*, que consiste numa série de registos de conferências que ele fez, onde diz que não há separação entre as duas coisas. Não se pode pegar numa pessoa e trabalhá-la pelo lado racional, ou trabalhá-la pelo lado emocional. Não, é no equilíbrio entre essas coisas e, às vezes, num desequilíbrio para alguns...

**Num desequilíbrio em que se procura o equilíbrio?**

Exatamente. É nesse jogo – vamos chamar-lhe assim –, como diz o Damásio, entre o nosso lado esquerdo e o nosso lado direito do cérebro, que se faz o ser integral. E, portanto, o grande erro, até há muito pouco tempo, foi querer separá-los. Eu lembro-me que quando era miúda, na escola, e sobretudo depois na faculdade, mesmo nas Belas-Artes, era muito importante a capacidade mental, a capacidade de raciocínio, mas não só. Claro que isso é importante, mas não é o mais importante. É tão importante uma coisa como outra.

**Ainda há pouco tempo, um teórico comparava a mente humana com o computador, e revela-se contrário ao que estamos a falar. O computador só tem aquela parte de processamento e debitação de informação, do jogo da infor-**
mação, e não a parte emocional, que pertence apenas ao homem, ou, pelo menos, da forma consciente.

A parte mental nunca está ausente, mas a parte sensorial também não. Quer dizer, é certo que pensamos com a mente, mas pensamos o quê? Pensamos o que sensorialmente vamos captando.

Nem que seja pela pele?

É pela pele, é por tudo, é por todos os nossos sentidos. E lembro-me que há algum tempo era uma coisa tida como separada. Na faculdade, muitas vezes, achavam que a parte do raciocínio era muito importante e, a parte emotiva, as emoções, outras vezes também era sobrevalorizada. E tínhamos aquela imagem do artista emotivo, do artista que pode fazer tudo, que faz mais disparates, veste-se duma forma estranha, tem comportamentos estranhos. Ficava-se entre essas duas coisas. Uma pessoa que tivesse um equilíbrio nesses dois aspectos não era considerada na Escola de Belas-Artes. Nós tínhamos esses dois extremos, ou aquele que era o filósofo e muito considerado, que era (considerava-se) uma pessoa muito inteligente. Ou havia outro, o desgraçado, que era muito criativo porque fazia umas coisas estranhas, tinha uns comportamentos esquisitos, e, então, esse era o protótipo do artista – o artista romântico. Quem estivesse no equilíbrio destas duas coisas não era muito valorizado. Mas o que eu acho, efectivamente, é que a capacidade que os seres humanos têm de trabalhar com as duas partes do cérebro é realmente importante. Quer dizer, esses estímulos entre o que vemos e o que pensamos e, a seguir, o que fazemos, não têm uma ordem; é como o ovo e a galinha, o que é que nasceu primeiro? Portanto, são relações que se vão interpenetando, que vão fazendo cliques.

E a criatividade surge daí.

Exatamente. E esses estímulos contaminam-se. Agora, há sempre uma coisa que eu não sei responder, que é o seguinte: por que é que uns fazem isso melhor do que outros? Não queria pôr a palavra génio, mas, realmente, nós sabemos que de tempos a tempos, aparecem pessoas que são genialmente criativas; e cientificamente isso ainda não me foi explicado. O que é que é, não sei, não tenho resposta para isso. Contudo, acho que os génios são importantes porque são eles que fazem com que as coisas dêem um salto. As gerações vão caminhando, sucedem-se umas às outras. Os estímulos exteriores vão mudando, tudo se vai alterando e, de repente, surge uma pessoa que pega naqueles condimentos todos e junta tudo num cadinho – vamos citar a alquimia – e transforma aquilo em qualquer coisa que é paradigmático de um avanço, da passagem de um estado para outro. Porquê só aquela pessoa? Em todas as áreas, nas artes, nas ciências, vamos encontrar meia dúzia de pessoas que são realmente os estímulos. Mas acho que é muito importante não esquecer que o que permite que esses génios surjam é a procura constante de todos os outros, não génios.

Esse génio, ou esses génios serão apenas um passo entre esses outros. No fundo, eles também se baseiam muito no que foi feito.

Exactamente. Esses génios surgem porque têm essa extraordinária capacidade de quase iluminação, de conseguir olhar para as coisas... E de perceber com muita profundidade, mas também com bastante facilidade.

Exatamente. Mas porque houve um trabalho que foi anteriormente feito. As coisas não surgem do dia para a noite, aparecem como uma sequência. E, portanto, no ensino, muitas vezes, no desenho e naquilo que se entende na prática do desenho, é que estamos sempre à espera de que algum daqueles alunos ou alguma dasqueles pessoas que estão à nossa volta seja um desses iluminados, e isso é pouco importante. Acho muito mais relevante trabalhar com uma grande quantidade de pessoas que vão dando o seu contributo. E esses, os tais grandes génios, não precisam de ninguém para os ajudar, eles encontram o seu caminho sozinhos, não precisam de ajuda; os outros, sim, precisam.

No fundo, para qualquer aluno, ou para qualquer pessoa, o importante é cada passo que dá para si próprio, no seu crescimento. No contexto do desenho, faz uma investigação, uma pesquisa, nas áreas do desenho e nas áreas da criatividade, e o importante nesse percurso é apenas a pessoa sentir que deu um passo?

É esse o sinal de que evoluiu. Nalguns casos nem é muito consciente, mas dão-se esses passos. Tem-me acontecido isso com alunos com que começo no décimo ano e que são alunos muito fracos, que parece que nunca vão lá chegar, e, de repente, com um extraordinário trabalho, desenhando e desenhando – por-
pois chegaram ao fim e perceberam porque é que tinha sido complicado. Compreenderam, também, que o resultado daquele desenho de Klee partiu de inúmeras experiências de desenho para chegar àquela síntese e àquela facilidade aparente.

Como a síntese dos orientais?
Sim. Aliás, dizia um artista que «observemos uma hora, e façamos em segundos». Mas, também, todas estas frases, se nós não procurarmos interpretá-las...

...e experimentá-las...
Exactamente. Qualquer pessoa pode trabalhar, trabalhar e trabalhar, e não evoluir nada. Porque é preciso trabalhar de uma forma atenta, pondo em constante diálogo o que se está a fazer com o que se está a pensar, o que se está a ver com o que se está a fazer e o que está a pensar, e se não estivermos constantemente nessa avaliação...

A questionarmo-nos?
Exactamente... uma avaliação do que estamos a fazer. Não adianta nada estarmos a copiar, não vamos a lado nenhum.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração ou para o receptor na sua observação? Se eu fizer um desenho, suponhamos apenas um quadrado ou um rectângulo, pode não ser estimulante para mim, e, nessa medida será que é menos desenho? Ou, se eu fizer uma linha espontânea, isso estimulou-me e permitiu-me que eu fosse mais criativo no desenho, será que, por isso, é mais desenho, por ser um estímulo para mim, quando o estou a fazer? Ou então, no caso do observador, quando ele observa, se ele se sente estimulado, será que, por isso, é mais desenho? Ou não se pode fazer uma categorização?

Eu não sei bem responder a isso, porque o desenho é sempre desenho, seja ao nível da garatuja, seja ao nível de linhas que aparentemente não traduzem nada.
Na questão do autor é um processo, e este não se cinge a um instante de estímulo. Pois é, muitas vezes durante a elaboração do desenho, pode-se passar por fases de estímulo completamente diferentes.

E o próprio estímulo pode não corresponder a uma certa qualidade do desenho. Portanto, não se pode avaliar nem categorizar, não é verdade? Aliás, eu sou alérgica a valorar as coisas. Quer dizer, vamos fazendo. E o que é que tem valor? O que é o valor? O valor é o que resolvemos atribuir. A sociedade é que criou esse tipo de classificações. Para separar?

Ao fim e ao cabo, para se orientar. Mas acho que isso não tem nada que ver com a realização do desenho. Agora, claro que é evidente que... podíamos ir por outro campo: tu desenhas porque desenhas, e porque gostas. São ou não importantes alguns estímulos que vêm de fora no sentido da valorização do trabalho? Os prémios, o ser seleccionado para não sei quê – isso são coisas exteriores ao desenho. Quer dizer, o desenho não é melhor, nem pior, nem tu és melhor ou pior artista. Eventualmente que isso te pode estimular; e a outros não. A valorização dos desenhos de cada artista, daquilo que se vai fazendo, pode efectivamente – dependendo de pessoa para pessoa – ser em si mesmo um estímulo ou não.

E não é preciso atribuir-lhe uma palavra de maior ou menor valorização. O que interessa é que a pessoa faz o percurso, que persiste em fazer o percurso, e que sente vontade em continuar. Se uma determinada parte é mais ou menos importante, na medida em que é categorizada pelo exterior ou pela própria pessoa, não interessa? O que interessa é o percurso que se faz?

É sempre um percurso? É sempre um percurso. E se para um autor faz sentido – para ele é desenho –, depois, a ligação com o receptor pode ser muito complicada, porque o desenho não vai ser apreciado, não vai ser lido, seguramente, por aquilo que foi a intenção do autor, do desenhador.

Por exemplo, às vezes, vou a uma exposição e interessa-me aquele desenho porque me impele a fazer mais alguma coisa na minha actividade, portanto, sinto que serviu como estímulo. Isto na questão do observador. Será que esse desenho é mais desenho?

Não. Porque vamos supor que estamos os dois a ver o mesmo desenho. Aquilo que te estimula a ti pode não me estimular. Portanto, não está intrínseco no desenho. O que está é em nós.

Portanto, pode ser mais desenho para mim, mas isso não significa que se possa fazer uma categorização.

Há coisas que para mim me tocam extraordinariamente e me fazem criar esse estímulo de me apetecer sair dali para ir fazer. E para ti, que estás ao meu lado, não te cria esse estímulo. Acho que essa ligação se faz precisamente porque eu sou uma pessoa, sou um indivíduo e tu és outro. E, por isso, não é o desenho em si que tem mais valor. O desenho é o que está ali, saiu da mão de uma pessoa, e, portanto, seguramente, se ele o pós cá fora é porque para ele tem algum significado. A pessoa que vai lê-lo, no meu entender, que vai continuar-lo como desenho, vai sentir-se ou não estimulada pelo desenho.

É o próprio autor faz um desenho e gosta cada vez mais dele à medida que o faz. Isso levá-lo-a a dar-lhe mais valor? É nesse sentido que eu pergunto se esse desenho será mais desenho; não sob o ponto de vista da definição, mas relativamente ao seu valor. Valor para quem?

Para o autor. Se ele está a ser estimulante, se está a despertar interesse...

Seguramente. Há desenhos que nos dão mais estímulo, que, ao criá-los, nos estimulam mais do que outros. Mas sinceramente, para nós autores, os desenhos que nós diferenciamos e que achamos mais estimulantes e que são melhores, às vezes, não coincidem nada com a leitura do receptor.
processos que hoje vemos, de *lobbies* que se criam, de estímulos que são dados por pessoas que não estão directamente ligadas à criação, como sejam os curadores, os comissários, os críticos, e que vão construindo uma imagem sobre o trabalho das pessoas.

**E que pode não ser a mais criteriosa.**

Pode não ser. Quer dizer, não sei se é que não é. Eu penso que é o tempo que vai limpar isso tudo. E nós olhámos para trás, para a História da Arte, e embora os conceitos de arte tenham evoluído, e as práticas à volta da arte também se tenham modificado (porque evoluem com a sociedade), não está isolada dos caminhos que a sociedade vai trilhando. E, portanto, actualmente é assim. Não me interessa agora estar aqui a dizer se para bem ou se para mal. É um facto que temos de aceitar; mas não num sentido de aceitar sem discussão; é o que se passa, é a realidade do nosso tempo. As coisas funcionam de uma determinada maneira; há variados percursos. Quem entra nesses percursos tem determinados resultados em termos de carreira; quem, por alguma razão, ou não entra, ou não é capaz, ou não quer, ou não calha, também vê o seu trabalho nem sempre reparado, nem existe.

**Só existe a partir do momento em que é visto?**

Ele existe a partir da altura em que é realizado. Mas depois não existe. Por acaso lembro-me do Ângelo de Sousa dizer uma coisa engraçada: «o que é que é interessante que vocês estejam na mansarda a fazer muitas pinturas? Se as pinturas não saírem da mansarda, elas não existem». Nós dizíamos: «não, existem porque eu fiz». Mas o Ângelo tinha razão, porque se o trabalho não tiver retorno, quer dizer, se não tiver quem o veja, ou se aquilo que tu escreveres estiver na gaveta, se não for publicado, existir existe, existe mas não existe.

**Há a necessidade do retorno, do feedback?**

Exactamente, toda a gente precisa disso. E, repare, não é preciso ir muito atrás, chegamos ao Van Gogh, e temos aquelas cartas dele ao irmão onde se via o que aquele homem sofria por não ter retorno.

**E suicidou-se.**

Ele era uma pessoa desequilibrada, agora falta saber porque é que ele era desequilibrado, que seria por uma série de várias contingências.

**Mas, provavelmente, se tivesse esse feedback...**

Possivelmente, não seria assim, não sei. O que é certo é que hoje temos aqueles preços absolutamente astronómicos pelas obras do Van Gogh.

**E ele não entrou nos tais percursos de que estava a falar.**

Exactamente. Mas ele tentou, e não entrou, ou melhor, não o deixaram entrar nesses percursos. Também, naquela altura, havia os *lobbies*; em cada época há os seus *lobbies*, organizados de uma maneira ou de outra, mas há sempre *lobbies*. Como no Renascimento, em que os artistas que eram apadrinhados pelos reis ou pelos senhores das cidades-estado; ou os que trabalhavam para a igreja ou para o Papa. É evidente que, passado o tempo, efectivamente, aqui-lo que foi realmente importante na evolução da arte, ou do desenho, ou da pintura, ou da escultura, o que realmente teve importância, não há ninguém que apague; mesmo como o caso do Van Gogh, que foi rejeitado pelos *lobbies*. É importante que a obra exista, claro, e ela existe quando se materializa. Também hoje nós vivemos muito o efêmero e os conceitos de desenho podem passar por conceitos efêmeros.

**E agora que estamos na era do virtual, possivelmente, o desenho também vai envolver-se nessas áreas.**

Sim, já se envolveu há muito tempo. Eu lembro-me que no ano de 1979, na Lis’79 em que eu participei – depois ainda houve outra – houve uma participação da Helena Almeida, que consistia num gravador onde se ouvia a artista a desenhar; não havia materialização plástica. E que pode não ser a mais criteriosa.

**Por exemplo, também há aquela experiência do Picasso em que pega numa lanterna e regista esse movimento através de uma fotografia.**

Mas aí ainda existe o registo. O desenho existiu e ficou registado numa forma plástica. Mas no caso da Helena de Almeida nem isso existiu.

**Nem se sabia o que estava a desenhar.**

Não. Era o riscar, o som do risco, mas o risco não se materializou.

**Portanto, era o puramente virtual.**

Estes conceitos de desenho estão, hoje, em mutação. Como actualmente não é tão claro definir o que é desenho, o que é pintura, ou escultura. Há obras...
que sabemos dizer seguramente que são esculturas, ou pinturas, ou desenhos, e há outras que se misturam e que vão buscar referências a qualquer um destes processos.

O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar? Refiro-me à necessidade extrínseca, quando há algo de exterior que nos estimula, e refiro-me à intrínseca, quando o estímulo vem do nosso interior. Eu acho que o desenho existe independentemente disso. O que o vai determinar possivelmente são os resultados diferentes.

Eu estava a lembrar-me, por exemplo, de um designer que tem um objectivo que lhe é exterior e que é chegar a um dado resultado, que satisfaça um determinado cliente – isto é uma necessidade extrínseca, e algo que vem de fora que vai dirigir, ou vai condicionar a criatividade do designer; como acontece com o arquitecto.

Não sei se vai condicionar, mas vai definir alguns parâmetros. Aliás, isso é um aspecto que, no meu entender, mesmo no ensino, suscita muitas confusões. Numa determinada altura, entendia-se por criatividade o deixar liberdade total às pessoas para fazêrem o que muito bem lhes apetecia. Eu nunca entendi essa criatividade, porque a criatividade tem sempre estímulos.

Tem de haver sempre parâmetros?

Os criados por nós ou são exteriores a nós. Quando se pede a uma criança e se deixa essa criança desenhar livremente, ela obedece aos seus estímulos, mas não evolui.

Às vezes, o parâmetro, nesses casos, não será satisfazer o adulto?

É conforme o que tiver à volta. Se lhe dermos tintas, ela faz com tintas, se lhe dermos lápis, ela faz com lápis, risca e faz. Só que o miúdo ou a miúda vai estar seguramente um ano a fazer o mesmo tipo de desenhos. Aliás, eu fiz isso com os meus filhos, tenho um livro com os retratos da família, outro que são as garatujas, etc. Depois, analisamo aqueles desenhos, e o miúdo, durante aquele ano de evolução – porque os miúdos vão mudando muito, um ano é uma evolução muito grande no crescimento de uma criança –, vemos que há um determinado tipo de desenhos que corresponde à sua própria evolução mental e sensorial.

Portanto, quando a criança se começa a sociabilizar, passa a ser importante representar a família, ou os amigos, ou representar a professora, ou o sitio onde ele está. Antes disso, contenta-se com a garatuja. Agora, somos nós que depois damos valor aquilo, e dizemos «que engraçado, que bonito». Mas para ele aquilo foi «o riscar», foi «o fazer». Seguramente, a criança não esteve preocupada com o que estava a fazer, foi fazendo.

Aí há uma necessidade intrínseca. Mas não se pode dispensar um parâmetro que o professor, ou o adulto, diz à criança que faça alguma coisa segundo uma temática.

Por exemplo, o adulto diz para representar a Primavera, ou as quatro estações do ano, isso já é um parâmetro.

Quer dizer que há sempre um parâmetro que nos estimula.

Exactamente.

Que cria, provavelmente, por consequência, a necessidade intrínseca.

Exacto.

Portanto, há sempre as duas coisas, a necessidade extrínseca e a necessidade intrínseca?

Exacto. Nunca estão desligadas. Agora, há altura em que uma se sobrepõe à outra. Estou a lembrar-me que acabei agora de criar um desenho que não me apeteceu nada fazer. Chegou aqui um amigo meu e disse: «Olha, aquela nossa amiga vai fazer cinquenta anos; ela tem tudo e nós lembrámo-nos que era giro oferecer-lhe o retrato dela, e eu lembrei-me de ti porque não estou a lembrar-me a quem poderia pedir.» E eu disse: «Eu não me sinto muito estimulada para isso, mas está bem, pronto, eu vou tentar; não prometo nada, o que sair saiu.» Eufiz o desenho, e não te vou dizer que é um desenho que eu goste muito ou que me deu prazer fazer, não, não deu. Por acaso, apanhei relativamente bem, a coisa ficou muito esboçada e depois trabalhei mais uma parte, e depois mais outra. Mas foi uma necessidade extrínseca, que depois deu um desenho que não me diz grande coisa, mas é um desenho.

Posso depreender que, de qualquer forma, um artista, ou uma pessoa que usa o desenho, mas que poderia utilizar outra técnica qualquer, estabelece
Mas existe uma parte antecedente que é o esforço, não é?
Eu acho que o bom do desenho é essa parte. O bom do desenho não é aquilo que pensamos antes nem o que se pensa depois, é o «durante».

É o processo.
Enquanto tu desenhas, é que acontece, é que as coisas sucedem.

Mas há uma alternância entre o prazer e o desprazer, há um percurso do esforço e entretanto – não se sabe quando nem se quer saber quando – há um momento de prazer, que dá ao autor um estímulo para continuar o esforço.

Mas não há a tal fronteira?
Não há, porque, no meio desse prazer de repente cai-se em desprazer. Agora, muitas vezes, também, isso tem que ver com o processo de cada pessoa.

Mas referindo agora o meu processo – eu planeio muito os meus desenhos; os meus desenhos não são, desde o início, espontâneos. Normalmente, preocupo-me com a parte simbólica do que estou a fazer, inclusivamente da própria estrutura que o vai condicionar.

O desenho começa já aí.
Sim, o desenho começa aí. Inicia com essa parte que poderíamos dizer ser mental. Essa parte em que quero fazer uma dada coisa, porque tenho um estímulo para fazer essa determinada coisa, e vou preocupar-me com a composição, vou preocupar-me com a dimensão do que vou fazer, em que suporte vou criar, que material vou utilizar para o fazer – o que eu lhe chamaria uma fase de ante-projecto, aquilo em que começo, por assim dizer, a «arrumar a casa».

E, depois, há o momento em que as coisas estão conseguidas, em que eu digo «isto agrada-me, é por aqui que eu devo começar». E quando, de seguida, passo para o desenho – porque estou, neste caso, a falar de um ante-projecto em que nem tem a dimensão do que vai ser, é uma coisa pequena – vou transpor para o que quero que seja o desenho definitivo. Ora, dessa altura, há ali um momento que pode ser de desprazer, que é a mecanização da transposição de uma ideia que está mais ou menos conseguida. Podia dizer-se que «isso agora passa a não ter interesse nenhum, porque vais transpor para ali o que já está feito», mas isso é mentira, porque, ao passar para a proporção e para a dimensão que quero e para o suporte definitivo, e com o material com que vou intervir – que pode ser diferente, e quase sempre é, do que está no projecto – o tra-
Porque temos como referência os conceitos passados, provavelmente daqui a vinte anos vai definir-se uma categorização com base noutros conceitos?

Claro, vão descobrir-se outros conceitos. Vai perceber-se, possivelmente, que aquilo que naquela época parecia estar muito distante, se calhar não está. Eu bem sei que hoje, pela própria evolução destas coisas, o sentido crítico faz-se... talvez tenhamos mais dados para o fazer de uma forma mais ou menos correcta mais cedo.

Porque também há um manancial de conceitos...

... e de referências anteriores, e de conhecimento do que está para trás, desde que não estejamos com os olhos enevoados com os tais lobbies – com essas coisas que são exteriores ao processo artístico, que é o lado do comércio da arte, as formas como hoje as entidades institucionais tomaram conta dessa evolução das expressões, portanto de como é que actualmente se manipula e até se dita o que é contemporâneo...

Supostamente, porque há um conjunto de pessoas que são os críticos, os directores dos museus de arte contemporânea...

Que dizem: «isto é que é bom, isto é que é do nosso tempo.» Que categorizam as obras e acham que têm a moral para o determinar?

Não sei se têm moral ou não têm moral, eles, pelo menos, dão-se a esse direito, e a sociedade aceita que eles se dêem a esse direito. Agora, daqui a uns tempos vamos ver. Se calhar, não vamos precisar de cem anos. No século xx, já não precisámos de tanto tempo como nos anteriores. Hoje, por exemplo, temos uma apreciação dos impressionistas, que apareceram nos finais do século xix e inícios do século xx... ou seja, não foram necessários cem anos; nas décadas de 70 ou 80, já havia leituras muito correctas dos impressionistas.

A partir do momento em que houve essa sequência de «ismos», em que um «ismo» era consecutivo em relação a outro, cada um já tinha uma visão crítica em relação ao anterior, e isso ocorreu em periodos muito breves.

Ocorreu durante o século xx até aos anos 60. O que aconteceu nos primeiros anos até aos anos 40, ou até à arte Pop nos anos 50, foi o que fez a evolução que estamos a sentir actualmente, que aconteceu no fim do século xx e no
desenho, criação e consciência

ENTREVISTA À ESCULTORA LUIZA CONÇAVAL

fica numa tabacaria, e fotografa, ou tem a sua camarazinha digital e chega a casa e passa para o computador, vê as imagens e guarda num DVD ou num CD, e fica satisfeito; passa para o papel as que quer mostrar aos amigos e acabou.

Nesse sentido, estas mudanças e / ou estes avanços tecnológicos exigem mais do artista.

Claro. Modifica. Eu já coloquei essa questão anteriormente: o computador modifica ou não o artista? Houve pessoas, por exemplo, como o Siza Vieira, que eu interpelei directamente – e que não percebeu o que eu estava a dizer, creio eu – e que respondeu que o computador era mais uma ferramenta. Eu julgo que sim, que é mais uma ferramenta, mas foram sempre as ferramentas que modificaram o homem; foi quando o homem pegou na pedra e a aguçou, que ele deu um salto; foi quando o homem criou a roda – que é uma ferramenta – que evoluiu; quando o homem descobriu a imprensa – que é uma ferramenta – também evolui. Quer dizer, o computador altera por completo a forma de pensar, porque modifica a forma de viver.

Hoje, vivemos de uma forma completamente diferente, temos valores diferentes, práticas completamente diferentes das que tivemos. Eu não sei dizer o que vai acontecer, mas, seguramente, vão suceder acontecimentos que vão mudar totalmente e vão surgir novas formas de expressão, objectos e imagens variados; porque as próprias ferramentas vão permitir isso. E não há como negar isto. Tentar dizer que o computador é uma ferramenta, como quem diz que é semelhante a um lápis, mas de facto, não é como o lápis; o lápis permitiu fazer uma coisa. Agora, ainda estamos numa fase em que procuramos que o computador substitua o lápis. O que vai acontecer é que o computador vai ser algo que não tem nada que ver com o lápis. Porque a evolução segue outro rumo. Não é por acaso que já falam em pôr emoções nos computadores, trabalhar com as emoções. Eu acho que as pessoas muitas vezes ainda não se aperceberam dessa realidade que está a chegar.

NÃo se aperceberam, apesar de já estarem a experimentá-la. Numa outra ordem, mas também no que respeita à tecnologia, as pessoas não sabem o que significa não ter telemóvel, não sabem o que é não ter televisão, não sabem o que é não ter uma Caixa Multibanco.

As pessoas já não pensam nisso. Tu vais ao Multibanco e já não pensas que vais ao Multibanco. E até há pessoas a tentar ir para sítios onde não há essas
coisas, para voltarem a sentir aquilo que era antes de tudo isso existir. Pode não ser o negar, pode ser o querer...

...estar mais consigo próprio.
Sim. O que não é possível com estas maquinetas todas. Como é que surge a globalização? Não é por acaso, não é? É porque a informação hoje chega... está a acontecer aqui e na outra parte do mundo, está a saber-se quase ao mesmo tempo.

O Leonel Moura foi um dia à Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, num seminário da parte curricular do meu mestrado, e expôs um pouco do seu trabalho. Eu perguntei-lhe se estariamos a humanizar a máquina ou a mecanizar a humanidade, e ele recusou esse tipo de questionamento. Eu coloquei-lhe essa questão, pois entendo que ele cria objectos-robots que fazem, eles próprios, arte. E, nesse sentido, surge outra questão: afinal, quem faz Arte? São os robots que estão a substituir o Homem?
Não, ninguém substitui o Homem, porque o robot faz o que lá fica, mas quem lhe dá o valor de arte é o Homem, é o artista.

A questão, no contexto do que estávamos a falar, é que o computador nunca substituirá o lápis, ele é mais uma coisa, mas de natureza diferente...
Para já, ainda tem muitas ligações com o lápis.

Mas vai deixar de as ter?
Claro que vai.

O problema que se pode colocar é se realmente o lápis irá desaparecer?

As questões que estou a colocar, no fundo, pretendem compreender a importância do desenho, tendo como pressuposto, se calhar, o risco de as pessoas começarem a dar-lhe menos valor – ao desenho convencional em que consiste em pegar num lápis, numa caneta, ou em carvão, e riscar. Essas questões tentam compreender se o desenho realmente existe porque tem um valor que permite à pessoa crescer de alguma forma... através da procura / do encontro de sentido.
Uma das razões, no meu entender, pelas quais o desenho nunca desaparecerá – desenho no sentido tradicional (não gosto da palavra), desenho como princípio – é porque ele é tão elementar, tão imediato, como diz Paul Klee: «desenhar é tornar o pensamento visível», ou seja, é muito imediato e rápido essa ligação entre a mente e aquilo que as tuas mãos estão a fazer; e é também tão sintético, tão elementar, que não há como substituir esse processo. Qualquer coisa serve para riscar, até o dedo num bocado de terra, em qualquer sitio, sem meios nenhuns de desenho. Por isso mesmo, é uma actividade que deve continuar, que vai estimular e continuar a ser necessária. Porque, depois, há outros estádios do desenho mais elaborados, que esses sim também podem recorrer a ferramentas mais elaboradas. Eu acho muita piada aos desenhos do Siza, ele faz aqueles desenhos – que é a primeira ideia dele – muito rápidos e espontâneos, saem, ele vai fazendo aquilo; e depois, a seguir, aquilo é transportado para outras formas de desenho rigoroso, técnicas elaboradas, que já não é ele que faz. Mas a primeira ideia é aquela, e a seguir vai redesenhando, eventualmente, a interpretação que foi feita da sua primeira ideia; ele desenha e também vai falando, porque o arquitecto desenha e depois fala. Aliás, julgo que o processo de desenho na arquitectura é diferente, porque há a necessidade de explicar o desenho, de dar seguimento e continuidade àqueles primeiros traços que estão ali – exactamente como a criança quando faz um desenho e depois explica: «isto é o papá, isto é a mamã...». Com o arquitecto há, posteriormente, essa fase em que é necessário explicar, completar o desenho inicial, usar a palavra; mas o desenho foi fundamental como transposição imediata entre o que se está a visualizar e a pensar – neste caso, nós pensamos muito através de imagens, como elas se exprimiram e como as ideias se vão concretizando.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo? Nós já referimos o desenho como processo, ele existe enquanto se faz.
Uma outra questão que gostaria de colocar seria se, quando se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor? O desenho poderá ser o simulacro do perceptível, da representação seja de uma coisa que se observa ou não (pode ser o que está na memória)?

Mas eu pergunto-me se o desenho é apenas esse simulacro, ou se, é muito mais do que isso, um simulacro de todas as motivações do nosso ser total (é nesse sentido que falo no holístico); o desenho será a projecção de todo o nosso ser?

O desenho é isso. Quer dizer, o processo, o que se está a representar são desculpas, motivações, temas; o que é importante é o que se está a pensar e a sentir e que podemos ir buscar isso como pretexto para desenhar.

José Rodrigues dizia: «eu desenho-me».

Sim, ao estares a desenhar, desenhas-te. Eu acho que a motivação vem... o que provoca o desenho, o que é o desenho somos nós próprios.

É mostrarmo-nos a nós próprios através do desenho?

Eu penso que, mais do que nos mostrarmos, é percebermo-nos. Julgo que o artista trava uma luta constante para se perceber e, muitas vezes, para também entender os outros. Porque, pela observação do que está à sua volta, ele vai resolvendo coisas internas e que lhe vão dar uma visão mais clara, dos outros também. Como é que nós estamos integrados naquilo que estamos a observar? Porque fazemos parte disso? São estas questões que interessa perceber.

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas? Na medida em que aos nos percebemos a nós próprios, vamos entender também os outros e o que nos rodeia.

Acho que todos os actos do homem, todas as suas acções, vêm dessa necessidade de se perceberem. Se pararmos um bocado – isto até pode parecer filosofia barata – o que é certo é que em algum momento as pessoas hão-de pensar: mas afinal de onde é que eu vim? O que acontece depois de eu morrer? Eu penso que as religiões surgem porque temos a necessidade de saber o que somos e ter respostas nesse sentido.

As pessoas podem não ter a consciência de que essas questões estão sempre presentes. Essa tal necessidade poderá ser essa consciência de que estão sempre à procura dessas respostas.

As religiões, a arte, é a forma que o homem encontra para dar explicação ao que não consegue perceber. Por mais que se saiba de Genética, por mais que se tenha conhecimento das teorias sobre a expansão do universo, por mais que se esteude Física Quântica, por mais que se saiba de muita coisa sobre o que nos rodeia, ainda não sabemos como é que viste, nem se vais continuar, não há respostas para isso. Então, há sobretudo uma grande angústia; uma angústia enorme quando se começa a aperceber de que existimos... de que tem importância essa existência, mas, que ao mesmo tempo, não tem importância nenhuma. Quero dizer, é mais um átomo.

E essa angústia move o trabalho de reflexão, porque toda a gente reflecte sobre si própria, se bem que não faz isso por escrito.

As pessoas estão sempre a ter pensamentos. Por vezes, as pessoas ditas comuns até têm alguma vergonha de formular esse tipo de questões. É mais fácil dizer que foi a Nossa Senhora ou que há um Deus que nos pôs cá. Isso resolve-se muito bem entregando essa dúvida a um Criador; é uma explicação. As religiões são isso, são explicações e são portos seguros. Algumas vezes é uma segurança que se revela terrível. Mas, à partida, são portos seguros. Não é por acaso que nos grandes momentos de crise, as religiões ganham outra intensidade. Podemos pensar no fenómeno que estamos a viver actualmente com as religiões; as religiões perfeitamente estabelecidas, ordenadas e com percursos, neste momento, estão a ser invadidas por uma quantidade de partículas, de pequenas interpretações, que não se afastam da matriz. Há uma matriz, só que não aceitam a matriz como ela é.

Na acção do desenho, poder-se-á verificar ou supor que se verifica uma transição do racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico? Já abor- dou esta questão anteriormente.

Há sempre um vaivém, as coisas não estão separadas, o corpo tem tudo a que chamamos corpo e a mente lá dentro. Estive cinco dias nas jornadas sobre o ensino artístico da Unesco, e as jornadas começaram com António Damásio e depois com Keen Roberts – que é uma pessoa que está muito ligada à Educação, foi o mentor da reforma do sistema inglês de Educação. Ambos disseram...
que hoje o ensino, a formação das novas sociedades em termos de educação, está a seguir o modelo criado pela Revolução Industrial, em que é privilegiado na organização deste sistema educacional, a parte cognitiva, a parte do raciocínio, da lógica. É o que António Damásio disse com todas as letras é que «estamos a fazer meias pessoas, que só utilizam metade do cérebro».

**Ou, provavelmente, nem metades, pois o racional não existe sem o emocional.**

Se sobrevalorizarmos uma parte estamos automaticamente a depreciar outra, impedindo que a outra se desenvolva ao mesmo nível. Logo, utilizamos só metade do cérebro, e a outra fica diminuída. O que é que diz o Damásio? Ou rapidamente se muda isto e se começa efetivamente a valorizar ao mesmo nível criando pontes entre estas duas partes, ou vamos ter sociedades completamente doentes. Eu vi economistas e matemáticos a dizerem a mesma coisa. A ligação entre a matemática e as artes é fundamental, porque as artes vão estimular os processos de criatividade que existem em todos os processos em que o homem actua. Portanto, a criatividade não é só no campo das artes. A criatividade existe em tudo. Aliás, isso é uma questão que muitas vezes se punha lá na escola; em que uns diziam: «Mas tu não achas que algumas pessoas são mais criativas do que outras?», e eu respondia: «Não, o que eu acho é que uns desenvolvem a sua criatividade e outros não». Portanto, à partida, todos nós temos criatividade.

**Sim, essa potencialidade.**

Essa potencialidade. Agora, há pessoas que, circunstancialmente, têm possibilidades de a desenvolver e há outras pessoas que não têm, e a criatividade fica ali condicionada àqueles parâmetros, a pessoa está ali metida entre aquelas... como se faz aos bois, ao gado, que se mete entre baias para ele seguir aquele caminho. Então, a maior parte das pessoas, entram num sistema de ensino, é-lhe dito que «isto é que é importante, o importante é saber matemática, é importante saber línguas, é importante saber isto, é importante saber aquilo», e não se diz que o fundamental é ter conhecimento de como essas coisas todas se relacionam.

**E aí é que entra a possibilidade da criatividade.**

Exactamente. A criatividade o que é? Não se cria nada de novo. Voltamos ao Lavoisier, que disse: «nada se cria, tudo se transforma». É evidente, tudo se transforma, não se cria nada do nada. Até Deus vai buscar a metáfora de que criou o homem da terra, ou do barro, ou criou Eva da costela de Adão. Ou seja, há sempre uma origem. A criatividade é um processo de transformações sempre consecutivas. O próprio homem nasce, e, quando está e formar-se, fá-lo segundo processos de transformação. As coisas estão sempre em transformação. A criatividade também é resultado desses estímulos todos. Se uma criança, se um ser, não é estimulado na sua capacidade criativa e, pelo contrário, é condicionado a não desenvolvê-la, esta parte está estagnada e não sabe o que fazer perante determinados estímulos.

**Dai, por exemplo, a importância da criança brincar, isso é criatividade pura. A criança que se priva dessa fase, quando se torna adulta, provavelmente, não será criativa.**

É importante usar todos os sentidos. Por que é que eu procuro por os meus filhos, assim que pude, em contacto com a música? A minha preocupação não era que aprendessem nenhum instrumento musical. A minha preocupação foi que tivessem uma educação musical. E só consegui uma escola que me fazia isso que foi o Instituto Orff, que segue o processo Orff, em que a criança aprende pelo prazer de brincar com os sons e não porque vai aprender um instrumento – isso é mais uma instrumentalização, poderá ser um processo para quem, depois, queira seguir música. Mas, para mim, o mais importante era que os meus filhos tivessem os sentidos todos despertos.

Por que é que eu hei-de valorizar só a visão? Por que é que não hei-de valorizar o tacto? Por que é importante que as crianças peguem nos frutos e até metam a mão no prato, de lhes apetecer? Por que é que as crianças levam tudo à boca, numa determinada fase? Porque estão uma fase de experimentação e são fundamentais estas experiências. Claro que são experiências que, às vezes, são perigosas, e é preciso condicionar. Mas se nós impedirmos uma criança de brincar, uma criança de riscar se lhe apetecer, de bater numa panela e ouvir sons, de tomar atenção, e até de lhe estimularmos isso na sua relação com os sons, «olha, escuta isto; olha, ouve aqui; olha o passarinho, olha o cão, olha o galo, olha o peru...», a criança vai enriquecendo todas as suas memórias – isso já está provado. São as nossas memórias que vão alimentando todo o nosso percurso. Se estimularmos os sentidos todos, a criança obviamente é mais completa do que se só estimular com as letras ou com os números.
Está-se a sobrepor a lógica, ou a pseudo-lógica, a toda a espontaneidade da experiência. Exactamente.

E aí é que se formam as pessoas que segundo António Damásio corriam perigos, no sentido de que a humanidade estagnar? Damásio disse que sim, que se nós não mudarmos rapidamente, as futuras gerações vão ter problemas graves. A proposta dele vem no sentido de que não devem ser só as elites a ter esse acesso. Curiosamente, neste momento – ficou também lá explicado – existem dois extremos: as crianças muito pobres (que não passam fome, mas que são pobres) – que estimulam a sua criatividade pela força de não terem nada em excesso, e, portanto, têm de descobrir o seu brinquedo, as suas formas de se relacionarem – e, depois, as outras crianças que estão em sociedades que já perceberam isto – como foram os exemplos da Finlândia, da Suécia, e até da Noruega – em que se estimula os jovens através de um ensino apoiado nas artes – nas artes totais até, não é só o visual, é a música, a dança, o espectáculo (mexer o corpo, saber usar o corpo).

Isso mexe com todo o sistema que somos nós. Mexe com o corpo na sua totalidade. Mas eu acho que isso ainda vai levar muito tempo a cá chegar.

Pode ser que a indisciplina na generalidade das escolas possa ser já essa necessidade dos alunos quererem ser criativos, e estão a opor-se à tal lógica, à tal forma muito racional e cognitiva de ver as coisas. Será isso? Poderá ser um sinal espontâneo que está a ser rejeitado, porque não há...

E ajudado pelas sociedades, que se estão a transformar à volta deles, e começam a ver que aquele sistema, aquela coisa de se entrar numa escola, e agora às nove horas temos aulas de matemática, depois temos inglês, etc. e, de repente, todos os professores começam a pedir que tu correspondas aqui, e ali, quer dizer, os alunos são sacos onde entram informações completamente dispersas e que das quais ninguém faz a relação. Porque o problema não é ir para a matemática, o problema é que não se criam ligações. Por exemplo, no Museu Soares dos Reis existe uma actividade que se chama Matemática para as Artes, que procura ser um esforço nesse sentido.

As noções de memorização e até de aprendizagem são entendidas, por alguns autores, num sentido da necessidade de relacionar (interdisciplinarmente) para aprender. Claro, a inteligência desenvolve-se através desse relacionar as coisas.

Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio? Claro que sim. Aliás, o desenho é isso mesmo; ao fazer todo esse processo de pesquisa, de realização, vai desenvolvendo toda essa fenomenologia.

O desenho poderá contribuir efectivamente para (re)estruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)! Quer dizer, a nossa personalidade forma-se, tem um esqueleto, e vai-se ramificando, não se modifica, ramifica-se. Vai-se transformando. Perde-se umas coisas e ganha-se outras, assim se vai crescendo, perdendo a espontaneidade da criança, dos desenhos de criança. Ouvi muitas vezes: «não se ensina as crianças, não se ensina como é a cor, não se ensina isto, não se ensina aquilo, porque perde-se a espontaneidade.» Ficamos todos então na idade do primitivismo. Não avançamos no conhecimento, para sermos espontâneos?

Depende do contexto...

Somos espontâneos dependendo do contexto. Podemos ter conhecimentos da cor e continuar a ser espontâneos. Agora, espontâneo não pode ser igual a não conhecimento, senão, não há evolução.

Isso vem ao encontro da tal questão sobre o racional e o intuitivo, e da associação entre o espontâneo e a intuição. No livro, Educar a intuição, o autor refere, entre outras coisas, que a intuição só existe depois de uma grande acumulação de experiências. Portanto, essa questão de ter conhecimentos sobre a cor e de experimentar a cor, não implica que não vá haver espontaneidade, pode é passar a existir uma espontaneidade de uma outra natureza, num outro contexto.

Aliás, vamos ao encontro do que dizia Fernando Pessoa: «Ai, o improviso, sim, sim, o improviso dá muito trabalho.» O que é o improviso? É a espontanei-
dade. Improvisamos o quê? Improvisamos se houver alguma coisa com que improvisar.

Eu tenho um exemplo de uma amiga minha que é médica, e que se pôs com a conversa de que «isso até eu fazia»: «Ó Luísa, francamente, tu vens dizer-me que isto tem alguma dificuldade?»; e eu disse: «Primeiro, a arte não é dificuldade. O fazer um desenho ou uma pintura não é um problema de dificuldade; pode ter mais ou menos dificuldade, mas não é esse o problema que interessa», e ela insistia: «Mas aquilo também eu fazia», e eu desafiá-la: «Pronto, então, tu fazias, eu vou trazer-te uma tela, os pincéis e as tintas, e tu vais fazer aquilo que tu achas que também eras capaz de fazer.» O que é que aconteceu? Ela esteve horas à frente da tela branca e não conseguiu fazer nada. E depois disse-me: «Ó Luísa, isto é estranho, porque eu...»; e eu expliquei-lhe: «Pois não, porque o que está ali e que te parece muito simples é o resultado de um conhecimento e de uma experiência que estão para trás, e que permite que aquilo pareça tão simples, mas que não é. E digo-te mais, se quiseres, eu dou-te uma dessas representações muito simples e tu vais ver a dificuldade que vais ter em copiá-la; não é criá-la, é copiá-la.»

Pois, porque se fosse para criá-la, seria bastante pior.

As pessoas têm estes ditos e estas leituras.

É a falsa intuição, que é uma opinião automática e que se faz sem ter o conhecimento que daria resultado a uma intuição verdadeira.

É uma opinião a priori. Podemos chegar ao pé de um quadro e dizer: «eu gosto, ou não gosto»; está bem, e depois? Podemos dizer que não gostamos, depois, mais do que isto, é irmos por caminhos tortuosos...

Por exemplo, no desenho, quando se pretende traduzir exactamente aquilo que se vê, aí não há grande criatividade, mas há uma certeza «absoluta» e não há a criatividade, nem a maleabilidade.

Mas houve outras coisas que os artistas quiseram. Porque, por exemplo, o hiper-realismo vai jogar com as contextualizações da realidade. Uma das cosas que nós sabemos é que a cópia não existe. Quando estamos a olhar seja para que for, estamos sempre a ver uma parte dessa realidade, a ir buscar um fragmento; ao ir buscar um fragmento, não se está a transmitir a realidade. E, além disso, nunca se consegue fazer exactamente o que está ali, aproximadamente com maior ou menor fidelidade. Se o objectivo for ser o mais fiel possível, procura-se meios que assegurem isso. Mas o objectivo dos hiper-realistas não é só esse, eles não vão só querer aproximar-se do modelo, mas violentá-lo e, por isso, fazem obras com enormes dimensões – fazem um olho muito grande, ou fazem uma flor –, ou seja, estão a fazer a realidade, mas descontextualizando-a do seu papel nessa realidade.

Isso é a tal fuga à lógica, à tal certeza?

Exactamente. Aí, a criatividade faz-se noutro sentido. Não se faz no sentido do processo que vai evoluindo, mas a partir de uma intenção, que pretende provocar uma determinada leitura.

Até aí as pessoas têm a consciência de que, para serem criativas, não devem ter certezas.

Claro, por isso é que os hiper-realistas vão destruir a certeza da realidade que estão a ver, vão dar-lhe outro contexto. Mesmo os renascentistas procuravam o rigor da representação do modelo, da aproximação ao modelo, mas posteriormente vemos que os seus objectivos são outros. Quando olhamos para o coelho do Dürer, com os pelinhos em pormenor, o que é que acontece? Acontece que tudo o que está à sua volta é mais do que o coelho; ele não representou o coelho pelo coelho, representou o coelho num contexto da relação dele próprio com a Natureza em que surgiu a necessidade daquele rigor; não lhe interessava um apontamento breve daquela forma, interessava-lhe que aquele coelho fosse realmente palpável, qualquer coisa que se assemelhasse ao seu modelo inicial.

Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto? Ou um desenho é que define o desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo? Isto é, neste último caso, à medida que eu vou fazendo o meu percurso de actividade criadora, adopto disposições para desenhar de uma certa forma, que vai evoluindo, que se vai modificando, e isso é que vai constituir a minha definição de desenho?

Não há uma definição única de desenho, como não há definições de arte. Se não há nada estanque, tudo está em transformação, como é que eu posso ter...
uma coisa que me define em absoluto? O que é hoje verdade, se calhar amanhã não é.

Como seria de alguma forma ridículo ir a um dicionário procurar uma definição de desenho, quando lá estão coisas que se contradizem, ou são demasiado generalizadas, e que acabam por ser tudo e não ser nada.

Não há definições estanques. Quer dizer, há um conceito elementar que é uma referência. Quando Paul Klee dizia que «desenhar é tornar o pensamento visível», para quem desenha isto é muito claro. Mas é uma das muitas definições de desenho: define o desenho na sua essência, no seu início, no seu acto inicial, no seu conceito primeiro, mas de maneira nenhuma o define em toda a sua extensão e profundidade.

Se o desenho é um processo, não se pode fazer uma definição circunscrita, uma vez que o processo está em constante mutação.
Muda de pessoa para pessoa, e de desenho para desenho. Muda de pessoa para pessoa, e na mesma pessoa muda de desenho para desenho. Embora nós, depois, sejamos capazes de dizer «estes desenhos são do artista x», porque há uma matriz...

Que provavelmente é a forma de ele definir desenho.
Nós vamo-nos modificando – conforme a nossa própria evolução –, mas as pessoas reconhecem-nos sempre como a mesma pessoa.

Dai, há bocado, falarmos da simulação holística da pessoa, do ser.

A primeira pergunta que eu gostaria de colocar é a seguinte: considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação do eu com o não-eu e, por consequência, do eu com o eu? Ou seja, uma vez que o eu (o sujeito) se relaciona com o exterior, com o meio, com o que está para fora do ser, da pessoa – e esta relação é contínua, faz-se a qualquer altura – o que eu pergunto é se o desenho poderá proporcionar uma relação mais efectiva, isto é, se a relação com o exterior se tornará mais consciente através do desenho, uma vez que é um exercício que medeia o interior com o exterior, e talvez agudize a percepção, a percepção visual e, por consequência, a mental.

Sim, mas acho que há algumas questões que advêm da própria formulação da pergunta e que têm de ser prévias. A que desenho se refere? O desenho como ideia? O desenho como imagem? O desenho como meio? O desenho como instrumento? O desenho como um mecanismo operativo dessa tal relação ser com o exterior, ou o desenho como ilustração de que nos fala Massironi?

... sim, mais adiante falo do desenho-objecto que é aquele que se isola do processo.

Há muitas implicações na questão que coloca. As grandes vantagens e desvantagens correspondem à não estabilidade do sentido; o desenho será entendido...
de diferentes maneiras conforme as diferentes áreas de saber que se apropriam dele. Portanto, pode pôr-se a pergunta: «Qual é a área de saber do desenho?». Visto que o desenho pode ser utilizado na arquitectura, nas artes plásticas, na arqueologia, na ilustração científica, o desenho é utilizado em diversas áreas. E, portanto, podemos questionar: se o desenho sabe disso tudo, de que é que ele sabe afinal? Entendendo e precisando a questão em relação a um desenho, a uma atitude de mediador entre o eu e o mundo, ou seja, no sentido em que o desenho se estabelece como um filtro de um entendimento do ser com aquilo que lhe é exterior, evidentemente que, desse modo, a função do desenho será a de potenciar e de ser instrumento de uma consciência. Nesse contexto, eu diria que ele só serve exactamente para isso, porque tudo o resto serão danos colaterais, quer isto dizer que nesse sentido instrumental, o desenho serve para ser uma espécie de território onde se confronta um ser com o exterior. A imagem que daí resultar só tem leitura por estar inscrita nessa relação de reconhecimento. Por isso, não tem mais nenhum valor a não ser esse.

**O desenho-objecto (se é que se pode aplicar esta designação) funcionará, ou o desenho objecto é um testemunho desse processo de relação?**

Sim, é uma memória, um resíduo.

**Pensa no desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motor?**

Não consigo separar estas plataformas do mental e do sensório-motor, entre a mente e o corpo. Há cada vez mais a consciência da não existência de patamares estancados e, inclusivamente, de algum sentido sequencial entre o mental e o físico, entre o irracional e o emotivo, ou entre estas polaridades características de um pensamento iluminista do século XVIII.

**Tudo funciona em sistema...**

... estruturalmente, digamos assim. Nesse sentido, a questão do desenho como acção mental não é separável do corpo que a produz. As afirmações do género «mens sana in corpore sano» ou «penso, logo existo», não me servem como sistema referencial. Por outro lado, isto levanta a questão da possibilidade de existir um desenho puramente mental, em estádio não físico.

**Mas será que esse desenho puramente mental existe?**

Depende do sentido, outra vez, que dermos à palavra «desenho». Porque uma coisa serão as atitudes projectuais, que envolvem um projecto de alguma coisa, mas isso não é desenho. Pode ser planeamento, mas não é desenho. O desenho existe, no sentido em que existe desenhar.

**Não se dissocia da execução através do corpo.**

Exactamente, aquilo que, em 1607, Federico Zuccaro referia como *disegno interno*, na separação com o *disegno externo*. Considerando que desenho interno seria a pura ideia sem corpo, logo, uma imagem puramente mental existente na mente.

**Resta saber se ela existia mesmo...**

Isso servia essencialmente para afirmar um carácter predominantemente ideal e para o separar de uma ligação demasiado instrumental a que as artes estavam associadas. Também serviu para uma estratégia de afirmação das artes do *disegno* como uma arte liberal, e portanto intelectual, e não como arte oficiinal. E, desde modo, foi uma argumentação necessária.

**Referia-se a Zuccaro na questão da existência de uma imagem ou de uma ideia, uma ideia-imagem. Mas, possivelmente, no desenho isso não existe. Ou melhor, pergunto-lhe: se existe apenas uma disposição para agir, para concretizar uma ideia que não existe – ela existe como disposição para – efectivamente, ela cria-se e recria-se no desenho?**

É um pouco como eu dizia, o que existe na mente não é desenho; pode ser intenção, desígnio, plano, ideia *tout court*, mas não é desenho. A sua existência passa pela necessidade do acto fazer, da sua concretização. Dáí eu considerar que as questões do desenho se põem sempre não tanto a nível das pré-intenções, das pretensões, mas num campo muito específico duma práxis que convoca uma série de saberes e uma série de competências.

**E, nesse acto, as coisas vão emergindo de uma forma inter-relacionada, ou seja, os saberes todos a que me refiro mais adiante relativamente à questão holística do ser.**

A questão holística tem que ver com o ser como um todo, mas não é só isso. Acho que de alguma maneira Paul Valéry esclarece bem isso quando fala da
Na primeira parte da pergunta, quando eu refiro esse estímulo em relação à criação através do desenho, ponho no terreno duas definições de desenho: o desenho que se processa e o desenho-objecto que vai aparecendo e estimulando a criação do desenho. Portanto, nessa dialéctica entre as intenções do autor e o que vai surgindo pode criar-se um estímulo que conduz o autor a fazer cada vez mais, mais intensamente e com mais convicção. Isso será mais ou menos desenho?

Para mim é irrelevante, porque, nesse sentido instrumental da coisa, o desenho, grosso modo, serve para o que serve. Por exemplo, a utilidade do desenho servirá de maneira diferente para mim ou de maneira diferente, por exemplo, para o carpinteiro. Não surgindo aqui com as questões relacionadas com a estética. Considerando-o como instrumento de concretização, o desenho estabelece complexidades diferentes, conforme o parâmetro e o nível daquilo que nós queremos estabelecer com ele. Em suma: o desenho será diferente do desenho para o carpinteiro, que por sua vez será diferente para o arquitecto ou para o desenho do ilustrador arqueológico.

Assim, teríamos de circunscrever a definição de desenho, ou dividi-lo, ou incluí-lo em determinadas actividades. Contudo, quando me refiro a desenho, estou a pensar como autoria, não como mera forma de execução. Por exemplo, eu poderia pegar num papel, fazer um esquisso e dizer: olhe a minha casa vai ser assim. Eu aí estou a comunicar, a usar um instrumento de comunicação e nada mais do que isso. Mas eu refiro-me a desenho como forma projectual e como forma de a pessoa criar através do desenho, seja o arquitecto, o designer, o artista plástico. Não apenas como instrumento de transmissão de uma informação.

Indo concretamente à questão: «É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação?» Isto levanta uma questão básica relacionada com as funções do desenho. Se o desenho tiver exclusivamente uma função ilustrativa, ou seja, de comunicação, ele é quanto mais desenho quanto mais cumprir essa função. Se ele tiver uma função operativa, de instrumento operativo, motor do próprio pensamento, ele será tanto mais desenho quanto mais cumprirem essa função. Em termos muito pragmáticos, ele será mais desenho a partir do momento em que tenha mais consciência de si. Não quero separar essas questões... Pegando, por exemplo, no desenho de...
Isso, de uma forma geral, aplica-se a tudo.

Pode haver alguma tendência para se considerarem questões como esta: tudo é desenho, o desenho está em tudo. No mesmo sentido em que se pode dizer tudo é dança, a dança está em tudo; tudo é música, a música está em tudo. E o sentido em que se alargam as coisas é o melhor meio para nós perdermos o sentido das coisas. Quanto mais nós concretizarmos uma focagem sobre as questões, mais delimitamos o campo, e podemos perceber as suas actividades e intervenções, aquilo que eu dizia há bocado ser «a competência do seu saber». Se alargarmos demasiado o campo e generalizamos, perde-se o sentido da discussão, portanto, deixa de haver objecto de estudo, e cai-se num discurso que é perfeitamente inconclusivo.

O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar? Quando refiro a questão intrínseca e extrínseca, quero dizer, por exemplo, em relação a um arquitecto ou a um designer – principalmente nestas actividades –, há uma necessidade extrínseca, porque há uma série de direcções, de directrices, de objectivos e de funções que vão condicionar e que vão estimular a criação do desenho. Mas no caso do desenho artístico – se é o que podemos circunscrever o desenho ao artístico, pois isso também é polémico – na sua actividade, como pessoa que utiliza o desenho como meio de expressão por excelência, considera que há uma necessidade extrínseca, ou há uma necessidade da pessoa querer só avançar na sua forma de conceptualizar o desenho, de explicar as coisas, de representar a realidade ou os pensamentos?

Há aí dois elementos que são perfeitamente separáveis. Um é aquilo a que Hokusai apelidava de «os malucos do desenho». Os malucos do desenho são as pessoas que, sabe-se lá porquê – a neurociência, mais tarde ou mais cedo, poderá explicar –, têm uma maior apetência para operar nesse tipo de território. Tal como se sabe que há pessoas que têm mais tendência para um discurso analítico, ou outras que têm mais propensão para um entendimento cinestésico das coisas, ou que há pessoas que estão mais direccionadas para o pensamento lógico mais organizado, e há outras que não. Portanto, essa questão dos «malucos do desenho» prende-se com algumas competências idios-
sincráticas que faz com que algumas pessoas tenham mais tendência para isto do que outras. Donde se conclui que para alguns o desenho pode constituir-se como uma espécie de vício, para outros será, perfeitamente, uma violação. Inevitavelmente, haverá pessoas – e haverá sempre, porque isto tem que ver com processos que não são culturais, não são comportamentos só adquiridos – com maior predisposição para, tal como uns têm maior predisposição para a escrita e outros para a palavra, e não para a escrita; mas isso tem que ver com comportamentos idiossincráticos da própria personalidade.

Outra questão é a dos meus desenhos. Apetece-me fazer outra vez uma distinção: uma coisa serão aqueles desenhos assumidos como obra, e que, portanto, aparecem como objectos artísticos; outra, são aqueles apontamentos não conclusivos, notas, ensaios, experiências, muitas vezes diagramas, e que constituem uma série de imagens que são exclusivamente de carácter processual, de confirmação, visualização, concepção; esses desenhos têm a responsabilidade que têm, que é a de serem apontamentos extremamente operativos, mas que não têm desenvolvimento. Esses pequenos desenhos, esses apontamentos, esses esquissos, essas notas ou dito de outra maneira, esses rascunhos, funcionam para aquilo que funcionam. Ou seja, como uma espécie de plataforma de onde depois poderão sair concretizações diferentes. Portanto, quando se fala do desenho, temos, outra vez, diferentes fases e funções, agora a um nível mais processual. Tem de haver essa compreensão de que existem vários desenhos para a produção de um desenho, que actuam a diferentes níveis, uns que se concretizam, outros que são os andaines de alguma coisa que não necessita de desenvolvimento.

Podia fazer-se uma analogia, por exemplo, com a matemática, em que se faz a análise e se vai construindo ou desconstruindo uma fórmula, e chega-se a um resultado final; o resultado final será um postulado da matemática. O teorema.

... e, depois, há o percurso para lá chegar.

Mas nesse percurso para lá chegar não tem de se utilizar os mesmos desenhos ou os mesmos mecanismos «desenhativos». Por exemplo, uma coisa é desenhar numa folha relativamente grande – e que tem uma responsabilidade e tem um peso –, ou é desenhar, por exemplo, na vertical; outra é desenhar numa folha A4; outra ainda é ter uma folha A4, papel para reciclar, onde se...
vão fazendo uns bonecos que depois se deitam fora. Esta operação de deitar fora, esta forma de responsabilizar estes desenhos mais do que aquilo que eles são é que estabelece uma grande diferença. Porque determina-nos exactamente esse carácter perfeitamente e eminentemente operativo; serve para aquilo e depois lixo.

Mas relativamente à questão da necessidade intrínseca e da necessidade extrínseca, por exemplo, perante isso esses desenhos, que são os tais andaimes para chegar à estrutura final, têm uma necessidade extrínseca que é, precisamente, chegar à estrutura final.

Os desenhos podem ter essa função, mas pode haver aqueles que se consideram os *doodles* — os desenhos automáticos; não nesse sentido do «desenho distraído», mas num sentido em que se pode também utilizar o termo de «desenho corruptor», sabendo que nesse espaço processual da produção, do mexer com as imagens, o desenho pode ter competências que não são de uma linearidade que seria justificada por esse carácter extrínseco. Dessa forma, o desenho funcionaria em termos processuais no sentido do desvio perturbador de uma linearidade projectual, de um início, meio, fim, permitindo esse desvio, perturbando essa linearidade.

Mas voltando ainda à pergunta. Se realmente há esse desvio... isso prende-se com o contexto criativo?

Não necessariamente no contexto criativo.

**Esse desvio, ou se quiser, essa libertação de um «pré-conceito» ou de uma directriz predeterminada, será uma aproximação às necessidades intrínsecas.** Se atendermos a que as necessidades extrínsecas são algumas direcções, são as tais etapas predefinidas...

A pergunta formula uma separação entre o intrínseco e o extrínseco, aquilo que é interno — de alguma maneira, daquilo que é da responsabilidade do autor — daquilo que é externo — ou seja, da não responsabilidade do autor. Podemos partir do princípio que uma das características que ainda nos permitem definir com uma maior coerência a actividade artística é a produção de «objectos sem função». Sendo considerados objectos inúteis, a questão do extrínseco não se coloca. Tudo advém da «afirmação de um acto de querer». Esse «acto de querer» será, para o melhor e para o pior, egocêntrico. Portanto, a questão do extrínseco não se põe. Pode colocar-se num outro tipo de enquadramento, por exemplo, no caso do desenho mais projectual, relacionado com uma função profissional. No outro caso, como é exclusivamente de livre arbítrio de quem produz, só o utiliza quem quer...

A outra parte da questão era: «Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?»; aqui está implícita a ideia de que o desenho é uma aprendizagem constante e em tempo indefinido, até ao final da actividade do artista; e que qualquer tipo de aprendizagem exige algum esforço e algum sacrifício; e eu não sei se no meio dessa aprendizagem existem pontos de prazer no decorrer do desenho da criação, ou se é sempre uma constante actividade de esforço.

A questão do prazer, no sentido psicológico, de um estado de serenidade e de deleite parece-me que está suficientemente estudada, pelo menos desde a «tragédia grega», em que não existe prazer sem dor, mas do desgaste ou do desprazer.

**Faz parte de uma alternância?**

Faz parte de uma alternância e não é dissociável. Geralmente, faz-se esta associação — e que serve para o que serve e poderá servir para entender isto — que é a relação Eros/Thanatos, do prazer e da morte. De alguma maneira, percebeu-se que as coisas não são estanques nessa sua relação. Ou seja, eu posso perceber muito bem a questão do prazer como um desafio. Prazer, prazer, não há nenhum; haverá o prazer de ter essa consciência de desafio. O que desvia a questão do desenho e do desenhar não para o campo do estético, do resultado, mas para o ético. Quer isto dizer, de uma atitude perante o corpo como instrumento do fazer, em que esse instrumento me ajuda a construir, a produzir e a pensar imagens que não têm que ver com o factor estético, mas com a construção de uma verdade sobre um determinado saber. Portanto, nesse caso, a separação do prazer já não se coloca, porque não há o deleite, não há o prazer da acção; há a consciência do fazer, e essa consciência do fazer pode dar prazer. Mas é mais uma questão de ética do que de estética, ou comportamental.

**Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?**

Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas...
mais genuínas do autor? Quer dizer, se eu fizer aqui um traço e disser que é o limite daquele prédio, se depois concretizar e disser que é a representação do prédio, eu estou a representar algo que percepcionei através dos sentidos. No entanto, se a minha forma de o exprimir, de contextualizar, de manobrar os grafismos do desenho para representar aquela forma funcionar em sistema, será que isso não vai ser uma exteriorização de toda uma disposição interna do autor, de todo o seu ser?

Estamos a falar daquilo a que se pode chamar desenho em consciência. A questão colocada põe-se exactamente na fissura onde os sistemas de representação não entram. A partir daí, é preciso considerar que: primeiro, os mecanismos neurofisiológicos que nos permitem a percepção visual são o olho e o cérebro...

Sim, é tudo um sistema.

... mas também com a participação dos outros sentidos que contribuem para a construção da nossa imagem do mundo. Segundo: a minha percepção do mundo é única e individual. Ou seja, aquilo que eu vejo não é o mesmo que os outros vêem, pela simples razão de que o olho, por si só, não constrói a percepção; o que a constrói é o cérebro, com a minha memória, com a minha experiência, com o meu saber. A função do sistema visual é o de processar a informação e não de transmitir imagens. Assim, aquilo que eu percepção do no pertence-me, é uma interpretação minha. A partir daí, a necessidade de sistematizar sistemas de representação – base para se constituírem como sistemas de código – é evidente, no intuito de minimizar ao máximo os efeitos das diferentes interpretações. Terceiro: o desenho é sempre representação. O desenho se esforça pela máxima objectividade, e assim, o desenho é sempre uma escrita, no sentido do termo grego *graphos*; é uma escrita que é ao mesmo tempo uma grafa. Portanto, é perfeitamente impossível separar as duas coisas. Existe uma pequena história contada por Gombrich, no livro *Arte e Ilusão*, de que-meia dúzia de artistas alemães, nos inícios do século XIX, em Tivoli, quando viram uns pintores franceses a pintar com pincéis grosseiros, resolveram utilizar a abordagem contrária, com os lápis mais afiados e com a maior objectividade possível. E chegaram à conclusão final de que, tendo todos eles se esforçado pela máxima objectividade, ainda assim os desenhos foram todos diferentes.
tido. Se serve para percebermos qualquer coisa, para nós organizarmos a nossa relação com as coisas e para comunicar essa informação. Desta forma, funciona, outra vez, como um instrumento formador em que constitui um modo de trabalhar a informação, entendendo-a, organizando-a e comunicando-a. Se o mecanismo funciona, é exactamente neste sentido de uma aprendizagem do desenho em que ele desenvolve estas competências.

**Mas as informações não obrigam a desenvolver outras competências?** Se calhar, um carpinteiro desenha da mesma forma e isso não exige dele o desenvolvimento de outras competências, porque também não quer alcançar outro patamar. No entanto, se fizer o percurso do desenho, se quer evoluir na forma de ver o desenho e de o fazer, será que isso não vai exigir que o desenhador-autor tenha de desenvolver, por necessidade, por consequência, outras áreas? No sentido de lhe abrir o campo e maiores competências?

**Sim, e até lhe perguntava se acha isso verificável.**

Não sei, pode fazer-se uma série de testes nesse sentido. Claramente, cada caso é um caso. O que não está estável nesta conversa é exactamente aquilo a que chamamos desenho, se é um instrumento de objectivação...

Eu viso-o mais como meio de conhecimento, mas tendo como etapa anterior – não sei se anterior, ou se é em simultâneo – o potencial de instrumento de objectivação. Porque uma pessoa que não usa essa competência de técnica ou instrumental de objectivação, dificilmente, vai entrar no percurso do desenho como conhecimento.

Não necessariamente, porque há tantos campos de objectivação que são tão diferentes; insisto outra vez na questão do desenho específico como instrumento de objectivação. Portanto, cada caso é um caso, há inúmeros factores que intervêm.

**Na acção do desenho (desenho-processo e de interacção), pode-se-á verificar ou supor que se verifica uma transição do racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico (ou não se poderão definir fronteiras)?** Dentro do racional tem de haver uma lógica para que o pensamento possa corresponder à concretização da ideia através do desenho, depois, a questão da intuição, em que se vai actuando no desenho quase sem deliberação ou então

tomando decisões sem ter consciência de que se teve uma aprendizagem para as tomar.

Henri Bergson disse: «há coisas que só a inteligência é capaz de procurar mas que por si só nunca poderá encontrar. Tais coisas só a intuição as encontrará mas nunca as procurará». Isto ajuda-nos a pensar fora das antinomias e da polarização dos campos, a perceber a complexidade de um assunto composto por tensões contraditórias. Se é verdade, em termos básicos, que aquilo que se considera o pensamento racional será necessário para construir um pensamento reflexivo, também é verdade que essa competência do racional não resolve nem explica as pulsões inerentes; isto porque não fazemos explodir as polaridades, no sentido de que a complexidade do acto criativo implica uma série de intervenções que não são idênticas nem estáveis nas diferentes fases.

**Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio?** Já falámos, na questão da consciência, ou do desenho consciente, ou da percepção das coisas, na relação do autor com as coisas. Mas será que isso vai proporcionar uma maior consciência de si próprio? Na medida em que o autor se desvia do seu interno, do seu subjectivo fechado, se direcciona ao exterior, e se, nessa dialéctica do interior/exterior, será que se vai proporcionar um conhecimento mais alargado de si próprio? Ou isso não faz sentido?

Não sei, mas isso não me interessa muito. Há coisas que são completamente diferentes. Por exemplo, o nível etário; é diferente falar do desenho da criança, do desenho da adolescência, do desenho do adulto, do desenho do adulto relativo a pessoas que têm como instrumento profissional o desenho, e, portanto, têm um consciência operativa perfeitamente formada (por exemplo, o caso do arquitecto ou do engenheiro que projecta desenhos de chips para os computadores, a relação que eles têm com o desenho é perfeitamente diferente). Por outro lado, a questão do desenho ser uma espécie de motor da consciência não é específico do desenho. Pode ser específico dos modos como se vai utilizar o desenho, remetendo, mais uma vez, para a questão do corpo e do eu, do que propriamente para aquilo que é o fenómeno do desenho ou para aquilo que pode ser identificado com. Porque o que se diz sobre o desenho, os músicos o dizem em relação à música, ou os bailarinos em relação à dança.
Mas noutras áreas em que há um maior desenvolvimento de determinadas técnicas e também da criatividade, poder-se-á ampliar a consciência das coisas, mas de uma forma diferente da do desenho, por exemplo. O desenho não será, nesse sentido, algo de indispensável para a formação da pessoa? É por isso que coloco a questão do nível etário. Eu achó que sim, pelo que a experiência do fazer invoca e pelo que convoca. A divulgação, há alguns anos, do «Método Betty Edwards» veio colocar, por um lado, o desenho como instrumento de referência no desenvolvimento das competências cerebrais associadas ao hemisfério cerebral direito e, por outro lado, demonstrar-nos que, sem esse exercício do desenho, o desenvolvimento cerebral se desequilibra, sobreevalorizando o desenvolvimento de determinadas competências e negligenciando outras. E é esse desequilíbrio que eu acho que é cada vez mais problemático no nosso «sistema educativo», investindo numa aprendizagem para resolver não o sucesso da aprendizagem, mas as estatísticas.

O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)? Todos sabemos que a personalidade se vai estruturando e que não se destrói, ela pode ramificarse a partir do tronco ou da estrutura primária; por isso, questiono se o desenho poderá intervir nessa ramificação da personalidade?

Portanto, digamos assim, como uma espécie de terapêutica?

Sim, talvez, e que proporcione a libertação das potencialidades do autor, permitindo que o autor seja mais criativo. Suponho que haja técnicas que limitem e outras que proporcione um maior facilitade na criação.

Só há um ponto que acho que é importante: imagine um mundo em que toda a gente era criativa. Veja como seria impossível vivermos. Mais uma vez, é importante tentar relativizar a questão e tentar não mistificar. A criatividade em si não é um valor absoluto. Que tipo de criatividade? Temos de ser todos hiper-criativos? Espera-se por exemplo que um polícia não seja criativo na sua actividade. Portanto, é preciso relativizar as coisas e não as considerar como valores por si. Esperemos que o desenhador de arqueologia não seja criativo.

Eu ia guardar uma última questão que não está incluída nesta entrevista, mas tem que ver com o desenho e com o ensino do desenho analógico.

Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto; ou o desenho é que define desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo acompanhando o percurso do autor? Isto é, se a definição se vai construindo à medida que a actividade do autor se vai desenvolvendo, o autor vai criando cada vez mais disposições para agir através do desenho, vai ramificar as disposições, vai torná-las mais convictas e criativas, e quando há esse desenvolvimento gera-se um conceito de desenho?

Mas refere-se a um conceito de desenho perfeitamente individual?

Escrever cinco ou dez linhas e dizer um desenho é isto. Será que isso é possível?

Isso está feito nos dicionários! É curioso ir aos dicionários e ver exactamente a potencialidade dispersiva da palavra e toda uma série de campos e funções diferentes em que o desenho actua. Em relação àquilo que eu dizia, de o desenho servir para «entender, organizar e comunicar», acho que são competências muito específicas de uma aprendizagem do desenho e de uma funcionalidade do desenho; podemos perceber, por exemplo, que a questão da criatividade não se coloca aqui. Organizar remete para um campo de funções e operatividades que são diferentes das da criação. Mas por exemplo, um dos termos que está perfeitamente associado ao desenho, no sentido comum, é a questão da figuração, do figurar. Francisco de Holanda já falava nisso.

Contudo, a «figura-em-si» é uma forma, e a forma tem partes, e as partes não são organizadas...

Não é nesse sentido gestaltiano do termo. Utilizando a linguagem comum, quando se diz, por exemplo, «o desenho dos cursos da FBAUP», remete para sentidos que não são de figuração, da representação de formas percepçionáveis, mas ao nível de representação de coisas esquematizáveis. Neste sentido, do organograma (desenhos que são ordenadores e organizadores, por exemplo, do pensamento) podemos entender a tendência do desenho para trabalhar, não o visível, mas a estrutura, o esqueleto.

Regressando à questão da definição. É evidente que a vantagem é a de tentar perceber afinal de que desenho é e que se está a falar. Porque o desenho inscreve-se em diferentes campos, diferentes áreas e em diferentes funções. A palavra função aplica-se muito ao desenho, ao contrário do que acontece...
Mas o próprio suporte é energético, não é um suporte matérico, ou, se é, é fugaz. Portanto, enquanto o aparelho está ligado, existe; quando está desligado deixa de existir.

Mas o desenho foi feito! Isso tem que ver com a perenidade da imagem e, portanto, relaciona-se mais com a memória do resultado do que propriamente com a questão instrumental e processual. É evidente que a tecnologia digital veio e vai continuar a produzir toda uma série de alterações ao nível de comportamentos em todas as áreas. Ainda estamos no início do desenvolvimento das capacidades potenciadas pelo digital, mas o software que neste momento existe replica os comportamentos analógicos – o Photoshop, o Freehand – com as suas «paletas tradicionais». Neste momento, as alterações que o digital trouxe foram ao nível da rapidez da ilustração da imagem e não propriamente da sua concepção; não conheço nenhum software que permita fazer esquisos.

Se se aprende a desenhar com meios e instrumentos digitais? Aprende-se, porque a questão do desenhar não é redutível a uma questão técnica instrumental. Não é pelo facto de termos um papel e um lápis que se resolve o desenho. Ter um ecrã e a caneta electrónica causa os mesmos problemas. O que pode ser empobrecedor é o fascínio e a crença: por uma lado, o fascínio, pelo leque de possibilidades oferecidas de bandeja pelos programas de software que nos podem impedir de pensar fora ou para além desse sistema referencial; a crença, no sentido em que se passa a acreditar que o software resolve e produz, quando não é mais do que quantidade. As alterações de comportamentos serão diretamente proporcionais ao grau de credulidade dos seus utilizadores.

Portanto, o meio digital será mais um instrumento. Além do carvão, da lapisseira, da caneta, do lápis, da caneta de aparador, temos mais um instrumento, que é o computador, mas que não substitui os outros instrumentos.

Não podemos ver este aspecto isoladamente, esquecendo o que se passa à nossa volta. Gilles Lipovetsky, no seu livro *A era do vazio* elenca toda uma série de alterações comportamentais, éticas e políticas, toda uma série de factores, de modos de agir que estão interligados. A tecnologia é apetecível. Mas aquilo que ela induz em relação aos comportamentos e à densidade das coisas é que pode ser preocupante. Não são os objectos que têm culpa. O que tem culpa é o que fazemos com eles, como nós os designamos e como nós os valorizamos. O computador é, inevitavelmente, um instrumento fortíssimo – não é por acaso que a era do digital é também a era do virtual –, porque induz uma série
Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu? Isto é, permitirá o desenho que a pessoa – na relação com o exterior, com o que está fora de si e com o meio – possa acentuar ou enriquecer a relação consigo própria?

A relação que temos com o desenho em termos institucionais e didácticos pode funcionar de forma mais directiva e pode funcionar de forma mais relativamente directiva.

Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?

É mental, é essencialmente mental. A manualidade qualquer um de nós a adquire. Há os virtuosos, que têm uma apetência nata para o desenho. Mas a manualidade adquire-se com a prática, e o desenho é essencialmente mental. Aliás, o próprio Leonardo da Vinci já o dizia.

Quer dizer que a manualidade só vem por consequência do pensamento, do mental?

Sim. Em todo o acto consciente a parte mental é a mais importante, a manualidade é um reflexo.
É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decurso da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação? Isto é, se o desenho – se é que se pode categorizar o desenho – será mais genuino, se constituir, na fase da elaboração, um estímulo para o autor? Se o autor está a fazer um desenho, simplesmente porque o faz, operativamente, executando, e se isso é uma relação fría e se não provoca um estímulo nesse processo, será menos desenho do que se for um estímulo na sua feitura à medida que vai aparecendo?

Depende do autor. Para um desenho existir, tem de haver um registo. O autor, à partida, é quem comanda esse registo. Esse registo tem um suporte – habitualmente o suporte é o papel, o suporte tradicional. Estou a lembrar-me do desenho de Picasso com uma lanterna, em que faz quase um bailado com a lanterna e a fotografia regista esse desenho. O papel é o tradicional, mas hoje o desenho contemporâneo passa por n suportes, passa pelo próprio espaço.

E não deixa de ser desenho.

Sim, e não deixa de ser desenho. Agora, a classificação do desenho de «ser mais ou menos desenho» depende da capacidade de informação e de quem analisa quem. Há n factores. É difícil «classificar», porque hoje as linguagens do desenho, da pintura, da escultura, da fotografia e do vídeo dependem dos meios que nós utilizamos; os meios não são estanques, muitas vezes vão beber a diversas fontes e fazem um entrosamento. Portanto, é difícil, hoje, definir bem o que é o desenho ou o que é a pintura.

Ou o que é mais ou menos desenho ou pintura. O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca? Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar? Por exemplo, um arquitecto tem uma necessidade que é uma directriz de um cliente; um designer também; para o escultor, a própria escultura em si pode ser uma directriz exterior ao desenho. E depois há aquela questão da necessidade intrínseca, que é muito pessoal e que não tem directrizes exteriores, que tem que ver muito com a necessidade que é própria da criatividade desse autor, e que move a criação. Eu pergunto se no desenho haverá uma diferença entre necessidade extrínseca e necessidade intrínseca; se é uma ou outra, se se podem separar, ou se são as duas que são o motor da criação?

Partindo do desenho como processo de comunicação, por exemplo, o designer, quando esboça um projecto, tem a função muito específica, mas é sempre um processo de comunicação, é sempre um pensamento, uma ideia, uma concepção de determinada situação, que é passada a um suporte. O desenhador que não tem essa função tem em comum com eles a função da comunicação. O desenho, quando é executado, registado num determinado suporte, e quando é visto por um terceiro – existe o autor, o registo, e o terceiro que é o observador –, passa a ser um processo de comunicação.

Quer dizer que está sempre implicita a necessidade extrínseca – que é a comunicação?

O desenho existe, porque é dado a ver ao outro; é um diálogo, ou um monólogo entre o autor e o registo. Ele existe como suporte físico; mas existe como processo de comunicação, a partir do momento em que há mais uma pessoa que o possa observar. Penso que em qualquer uma das situações existe sempre um processo de comunicação, seja para o arquitecto, para o designer, ou para o desenhador.

Mas a questão que coloquei era se haveria uma necessidade intrínseca ou extrínseca, isto é, se há uma necessidade só do autor, ou se há uma necessidade que vem de fora? E o que eu pude interpretar da sua resposta é que há uma necessidade do autor de satisfazer uma necessidade exterior, ou seja, comunicar com o outro.


Mas retomando: entre essa necessidade e o prazer de desenhar, será que há uma fronteira, ou uma determinada fase em que se pode dizer que «a partir daqui começa o prazer, provavelmente a partir do domínio da técnica... Eu, habitualmente, digo aos meus alunos, como é uma disciplina de opção, esta disciplina que estou neste momento a leccionar, o desenho deve ser um
momento de prazer. Como é opção, só está aqui quem optou por fazê-la. Devem ter prazer naquilo que fazem, neste caso específico. Aliás, na vida só devemos fazer aquilo que nos dá prazer – infelizmente não é assim, mas deveria ser. O desenho deve ser sempre um momento de prazer. É lógico que há a imagem do artista melancólico e que tem de ter uma luta constante por fazer ou não fazer. Mas eu acho que as coisas devem ser feitas com esse prazer.

Uma vez que o desenho também é uma actividade de constante aprendizagem e esta exige sempre algum esforço, algum desprazer...

Mas eu não disse que não era necessário fazer esforço, apesar de que o esforço também pode ser feito com prazer.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo? O desenho-objecto é o que está «aqui», fora do autor, e o desenho-processo é o mecanismo em que o autor se relaciona com a execução, em que o mental vai processar o aparecimento do desenho. Pode fazer-se uma separação entre uma coisa e outra?

Eu não separo. Nós só desenhamos, ou só representamos, porque entendemos. Portanto, há todo um processo de concepção para a execução. Pode haver uma componente mais conceptualizante – e eu tenho casos este ano que são mais conceituais. Mas para mim o desenho só existe como registo depois da concepção, do entendimento, do processo mental, senão seria um automatismo...

Que se poderia associar a uma coisa feita por uma máquina?

Sim.

Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor? Isto é, se é um simulacro daquilo que nós vemos, ou que queremos ver ou idealizar, ou se é um depósito de todo o nosso ser, do mais genuíno e holístico que há no autor, portanto, de todo o seu ser?

Nós só sabemos representar quando entendemos o que representamos. Eu não consigo distinguir ou dividir...

Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas? Ou seja, à medida que vou aprendendo a desenhar, que vou fazendo a minha actividade explorando o desenho, se vou ter uma outra forma de ver as coisas do meio em que estou envolvido? Haverá uma forma de ver diferente, de definir as coisas?

Quer dizer, aí não empregava «o aprender o desenho» – posso ser muito radi... Mas qualquer actividade, quando nós a entendemos, permite percepcionar o mundo de outra maneira – estamos a conhecer-nos.

E uma vez que nos estamos a conhecer, também estamos a clarificar a forma como vemos as coisas?

Sim, a maneira como as vemos e como entendemos o mundo – pode ser o nosso mundo, cada um tem o seu mundo.

Na acção do desenho, poder-se-á verificar ou supor que se verifica uma transição do racional ao intuitivo? Ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico, entre o lógico e o que se manifesta espontaneamente? Não estou a falar de um automatismo como o da máquina, estou a falar da intuição, em que o juízo que nós fazemos das acções que adoptamos não é de forma deliberada, contudo, é uma forma válida.

Eu acredito muito na intuição em determinadas coisas. E voltamos ao princípio da conversa, em que há dois tipos de desenho, que eu cataloguei, o desenho científico ou mais técnico – aí há uma racionalidade maior –, e um desenho com uma componente mais criativa – eu acho que aí a intuição é uma componente importantíssima. Nós, como seres, como animais, funcionamos muitas vezes com essa intuição. Mas acho que é importante, mesmo muito importante.

Todos nós fazemos um percurso no desenho, no entendimento do desenho; será, então, que, à medida que vamos aprendendo, essa intuição se vai evidenciando, uma vez que já dominamos a técnica...

Apurando a intuição.

Apurando a intuição, por já não pensarmos tanto na técnica?

Há pessoas que tecnicamente são uma nulidade e são de uma intuição tremenda para o desenho. E aqui entendo o desenho não como representação objectiva do mundo exterior, mas como entendimento do mundo exterior,
uma visão personalizada. Neste caso, eu acho que a intuição é fundamental. A técnica em si é como a manualidade, aprende-se. Para mim, o entendimento é outra coisa mais importante. Porque quem entende executa, com mais ou menos técnica, com mais ou menos manualidade, mas exprime-se através do desenho – para mim isso é importante.

Portanto, a técnica seria uma fase básica, o entendimento uma fase mais avançada e a intuição seria uma fase...

A intuição engloba tudo, porque nós somos racionais e intuitivos, temos essa dualidade. A técnica é um meio do qual nós nos servimos para nos expressarmos, para comunicar com o outro. Aliás, fala-se sempre do bom ou mau técnico, pode é não referir-se quem executa bem esta técnica ou aquela. Mesmo dentro da área do desenho, há quem seja muito bom numa técnica do desenho, há quem seja muito bom noutra, portanto, é um meio de que nós nos servimos. Não há «jeito para o desenho», eu não acredito no «jeito».

Pensa que o desenho se poderá contextualizar numa fenomenologia, em que o autor alarga a sua consciência acerca da percepção das coisas e de si próprio? No fundo, já me respondeu um pouco a esta questão, na medida em que a pessoa se desenvolve através do entendimento.

Eu acho que sim.

O desenho poderá contribuir efetivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)? Nós sabemos que a nossa personalidade ganha uma estrutura, um esqueleto, na primeira fase da vida, e que depois se vai ramificando. Será que o desenho vai contribuir para que a personalidade se ramifique?

Isso só um psicólogo.

Sim, mas nas respostas que me deu, pode verificar-se uma resposta implícita. Sim, de forma implícita.

Será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto; ou um desenho é que define o desenho? Ou ainda, a definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo? Esta última «definição» concretiza-se de uma outra forma: o autor vai fazendo um percurso na criação através do desenho, e, sempre que vai evoluindo na sua actividade, vai construindo a sua definição de desenho?

Definir o desenho por palavras é uma coisa... são «conceitos» que se vão criando ao longo da História, o que é desenho e o que não é desenho. Num percurso individual, esses conceitos existem, a definição é que é difícil. O conceito geral de desenho é muito abrangente. Não vou dizer «uma imagem vale por mil palavras», mas um desenho é um desenho.

A outra parte da questão era se realmente o desenho define o desenho?

Eu acho que o desenho define o desenho.

Uma pessoa que faz um percurso de produção criativa através do desenho vai consubstanciando cada vez mais o conceito de desenho; uma vez que o desenho é o desenho...

Em termos pessoais, possivelmente sim. O que nós habitualmente temos é um desenho e depois há o conceito das palavras; «definir» é um discurso paralelo ao desenho.

Quer dizer que não se encontram?

O desenho é uma imagem. Habitualmente, há uma tendência para discursar à volta da imagem, que é o que fazem os historiadores e os críticos.

Quer dizer que o discurso verbal é uma coisa e o discurso visual é outra.

Mas podemos associar-se. Não estou a radicalizar, mas o desenho vale por si. Se eu lhe mostrar um desenho e houver um entendimento ou algo da sua parte, é possível que a imagem lhe diga alguma coisa; uma pessoa não tem de a justificar. Eu, como autor, não tenho de a justificar com um discurso verbal. Às vezes, é necessário, mas isso é quando há um processo de comunicação diferente. Pode haver uma empatia ou uma antipatia, e nesse caso pode haver um discurso em torno, e hoje há muito essa tendência.

E o discurso sobre o objecto pode ser um novo objecto?

Pode ser um novo objecto.
Pintor Vítor Silva

Considera que o desenho poderá constituir um factor de efectivação da relação eu–não-eu e, por consequência, eu–eu? Isto é, na relação do autor com o meio que o envolve, concentrando a sua atenção no exterior (o não-eu), o acto de desenhar não levará também o autor a reforçar a relação consigo mesmo (relação eu–eu)?

A questão parece-me complexa, enunciada desse modo. Porque aquilo que eu entendo como relação eu–eu e, por consequência, eu–não-eu, reporta-me para a apreensão de uma relação afectiva. Isto é, na medida em que o desenho afecta aquele que desenha. Nesse sentido, o desenho constitui um factor efectivo. Quer dizer, o desenho não é nenhum plano ideal de efectivação, ele é um plano em que o «sujeito se sente afectado». Penso que é isso que dá continuidade ao facto de eu desenhar. Por que é que se desenha? Eu acho que se desenha porque nos sentimos numa relação com o meio, com o processo, com uma actividade que é muito peculiar – no sentido de que é individual, realizada por um indivíduo só, numa situação que até pode ser de uma grande solidez, de um isolamento extremo. E, de facto, esta actividade auto-mobiliza a atitude do desenho. Nesse sentido, a relação eu e não-eu (suscita uma questão: o não-eu é o que eu não sou, e eu não sou muita coisa e o eu também não sei o que sou) passa-se, seguramente, na conjugação entre aquilo que suspeito ser o que sou e aquilo que suspeito ser que não sou, e nunca serei. Logo, é uma actividade subjectiva. Acho que o desenho é um plano dessa relação afectiva, que até pode ser alienante.

No fundo, a procura dessa afectação – uma vez que o desenho afecta quem o faz – é que poderá motivar a procura da prática do desenho, não é?

Eu penso que há um momento, há um encontro, há um acontecimento. Isto é, quem desenha, desenha porque teve um encontro com esta, chamemos-lhe assim, necessidade de desenhar. E, provavelmente, isso poderá ter sido um encontro violento ou não – desconhecemos. Sabemos é que tem de haver, penso eu, uma certa predisposição para esta actividade. Desenha-se porque se consegue interpretar, ou sentimos que conseguimos interpretar o mundo, dentro daquele âmbito expressivo, ou que nos conseguimos relacionar com o mundo. Neste sentido, os sinais gráficos são uma espécie de mediação razoável para nos relacionarmos com o mundo.

Era nesse sentido que eu me referia à relação do eu próprio – ser individual – com o mundo.

O desconhecido, o não-eu.

Sim. Também se poderá pôr a questão de que o mundo é, na medida em que é para mim. O mundo que não conheço, que não pertence à minha consciência, é o desconhecido e o não-eu.

O mundo abre-se para um espaço indeterminado. Não sei o que se passa com uma criança quando começa a desenhar; provavelmente é isso, é assegurar qualquer coisa que estabelece uma relação, um ponto de apoio, com o mundo. A própria criança é estranha a si mesma; ela está num processo de auto-constituição daquilo que se pode ajuizar como sendo um «eu». Esta ideia de uma identidade do «eu» não sei se existe. O «eu» é uma identidade fechada, é uma espécie de substância que serve mais para determinar uma categoria, um modo qualquer de relacionamento e de pensamento. Mas é insuficiente, porque eu acho que o eu é uma coisa que está sempre em processo, não é unitário, não é uma unidade, está sempre em crise, porque está sempre a se reportar, de facto, à sua constituição, ao seu modelo auto-constitutivo. Nem sei qual é o meu «eu» que está agora a funcionar.
Pensa o desenho como uma acção eminentemente mental ou mais de natureza sensório-motora?
Eu acho que não há um privilégio de uma coisa sobre a outra. Nesse sentido, num desenho o mais material é o mais mental e vice-versa. Eu não consigo separar as duas coisas. Entendo-as como duas faces da mesma moeda.

Não poderá haver maior incidência de uma ou de outra?
Não. Isto serve, eventualmente para, depois, construir atributos, noções, adjetivações que podem ser, muitas vezes, bastante práticas sob o ponto de vista estético, para avaliar um ou outro desenho – para se dizer se este desenho tem uma maior incidência mental ou uma abertura ao seu lado material. Penso que isto tem que ver com concepções, de facto, apriorísticas. Porque como para mim o desenho é pensar, o material está integrado, o material já faz parte dessa extensão do pensamento. Na escolha do material, para quem desenha, por que é que escolhe a tinta-da-china, o pincel ou o carvão? Isso é mais mental ou mais material? Não sei. Pode ser um aspecto que obedeca a uma exigência de princípio, a uma lógica de princípio – no sentido de que se pode ler sobre uma ordenação qualquer da experiência: uma lógica qualquer apriorística do que se deseja experimentar. Mas penso que vai sempre dar tudo ao mesmo.

São duas coisas completamente dependentes?
São indissociáveis.

É apologista de que o desenho é tanto mais desenho quanto mais constitua um estímulo para o autor no decorrer da sua elaboração, ou para o receptor na sua observação? Por um lado, estou a falar do autor, que é diferente do observador. Mas a questão é: posso dizer que este desenho tem mais valor, se é mais desenho na sua qualidade expressiva, só porque constitui um maior estímulo na sua feitura, na sua elaboração? Ou, por outro lado – e esta parte da questão é um pouco diferente –, se constituíu um maior estímulo, na recepção do desenho, na sua observação, será também o desenho mais desenho?
Quem desenha é sempre afectado por aquilo que vê como expressão do desenho. Mas não sei se se trata, também aqui, de averiguar o que está primeiro, se o ovo, se a galinha. Mas partindo do princípio de que quem desenha está sempre a estabelecer uma relação com aquilo que está a desenhar, uma relação aparentemente histórica, uma relação comprometida com o que vê... Não sei se isto é um estímulo, se não, mas acho que é um desencadear de um processo de energia, uma relação energética, que dá continuidade ao desenho, que dá, digamos assim, um raciocínio ao desenho. Agora, é evidente que ver desenhos – «apreender» desenhos e fazer, eventualmente, um juízo sobre eles – também implica um reconhecimento daquilo que são os eventuais modelos ou, por vezes, até anti-modelos, que podem suscitar uma compreensão completamente diferente do que é a sua própria prática. Isto para o autor, porque para quem vê desenhos, sem os fazer ou sem jamais ter feito um desenho, trata-se de uma questão de receptividade estética. Provavelmente, eu funcio mais ao nível da recepção estética do que ao nível de autor.

Mas provavelmente, são duas coisas que se separam – a do autor e a do receptor – uma vez que para o autor o desenho pode ter valor e para o receptor não.
Eu acho que o desenho reserva esse lado intimista. Hoje em dia, na contemporaneidade, o desenho já se abre a essa dimensão do espaço público. Porque, na sua auto-constituição, mesmo histórica, o desenho era uma actividade de suporte a outras coisas; portanto, era qualquer coisa que estava sempre numa margem, a de uma intimidade própria do autor, que depois circulava por entre os discípulos ou por entre a curiosidade dos coleccionadores – penso que se fez, por aí, neste sentido, uma história do desenho. Mas a ideia de o desenho servir como objecto de comunicação estética em si mesmo é uma coisa muito recente. Provavelmente, porque se considere uma boa reserva emocional, quer dizer, formal e emocional, em termos daquilo que é a consideração do meio artístico actual. Portanto, é uma espécie de renovação, hoje, do que estava escondido há muito tempo, e até, se calhar, recalcado – recalcado por múltiplos discursos, por modos de o entender.

Tornando-o secundário, não é?
Sim, na medida em que...

Era um meio para.
Sim, estaria sempre condicionado por isso.

O desenho obedece a uma necessidade mais intrínseca ou mais extrínseca?
Em que circunstâncias se passa dessa necessidade ao prazer de desenhar?
Por exemplo, um arquitecto ou designer terá, provavelmente, uma necessidade mais extrínseca, uma vez que o que dirige o desenho é o cliente, é um objectivo funcional. Mas na(s) questão/ões eu faço uma abordagem do desenho de uma forma geral. Ou seja, será que o desenho para a criação (nas diversas actividades) prevalece mais um tipo de necessidade ou outro, ou terá sempre a ver mais com a necessidade intrínseca do autor?

Isso remete para a minha questão que é, de facto, o modo de reconhecer o desenho e a prática do desenho segundo uma relação que chamo ética, a da implicação sobre si mesmo (do desenhador sobre si mesmo); e, depois, aquilo a que chamo política, que terá que ver com a relação com os outros. Eu penso que as duas são indissociáveis. O primeiro plano consiste neste encontro afectivo com o mundo do desenho, cuja fidelidade dá continuidade a este processo, a este modo de pensar. É evidente que o desenho vai ao encontro dos outros; no fundo, é um desejo do outro, da multiplicidade que é capaz de reconhecer no outro, na diversidade dos outros. Agora, é claro que, de um ponto de vista mais funcional, um designer ou um arquitecto trabalham para uma encomenda. Penso que eles só desenham em função da sua necessidade intrínseca, quer dizer, deverão desenhar em função da sua necessidade intrínseca – que é o último patamar em que poderão, de facto, corresponder ao problema que lhes é colocado.

E que terá que ver com o único no processo criativo, senão poder-se-ia atribuir a criação a um computador. Mas o que dá esse valor de único ao valor criativo é esse aspecto da necessidade intrínseca?

Creio que sim. E isso depende da relação, para mim inseparável, da tal natureza sensório-motora. Porque, de certeza, que um computador coloca outro tipo de estímulos a esse nível, outros tipos de reacções, e também supõe um outro género de memória. Penso que o desenho nos conecta a uma memória mais vasta, a uma duração daquilo que é o gesto, ou a natureza do gesto, ou da emoção – que tem uma história muito mais vasta, muito mais duradoura, do que o mundo digital ou do que esta conversão do espaço emocional à impassibilidade, ao gesto mínimo que é o dígito.

O acto de desenhar implica o envolvimento de todo o corpo.

O desenho é «sentido» e reproduz uma coreografia que pertence a todo o corpo, a toda a memória do corpo. Porque o desenho – e isto é uma imagem – não será mais do que este ponto de apoio em que todo o corpo vibra. É evidente que o teclado do computador põe, provavelmente, o corpo a vibrar; mas penso que, de qualquer modo, obriga a uma outra memória do corpo. Eu acho que isto é mais recente; nem sequer é a atenção da escrita, não é essa velha disposição para aprender a escrever, que já segue, por exemplo, a ideia de desenho. Uma criança a aprender directamente no computador – provavelmente, é possível – mas ainda se pratica a escrita à mão! Imaginar que possa haver uma geração de futuro directa ao teclado, é outra coisa!

O desenho envolve mesmo essa coreografia que o computador não implica, funciona com um conjunto de gestos completamente «informatizados», quer dizer, os movimentos da mão no teclado, (ou outros instrumentos de entrada) não diferem, são mecânicos.

Aí funciona uma descodificação, tem de haver uma descodificação. Quer dizer, é evidente que eu posso dizer que o computador é um instrumento como o lápis. Dito assim, até parece compreensível, mas o lado primário, básico, residual do lápis dispõe de uma relação com o corpo que é afectada por uma memória muito longa da interacção com este instrumento. O computador é uma coisa, de facto, que obriga a uma aprendizagem de outro tipo, uma aprendizagem de códigos, e não é tanto uma aprendizagem imanente à natureza do contacto com o corpo. É diferente. Eu acho que no lápis, ou no carvão, há mais uma espécie de reconstituição – se assim se pode chamar – de uma relação energética diferente daquela que existe com o computador; porque o computador é já um maquinismo energético.

Poder-se-á fazer uma separação entre desenho-objecto e desenho-processo?

Será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor? Já referi que não considera que possa haver uma separação.

Sim, há uma interactividade. Isso serve como uma categoria qualquer. Este princípio de que se tem as ideias na cabeça – não sei se temos as ideias na cabeça ou se elas estão inscritas nas estrelas (peço menos para Platão as essências tinham uma inscrição complexa). Penso que sim, existem, de facto, as ideias. Mas eu acho que a arte, as artes visuais, e o desenho, são artes relativamente...
impuras; penso que para elas lhes é fundamental este atrito material. (A arte) não é neutra, é um processo que implica logo qualquer coisa.

Caso contrário passaríamos para o pensamento puro? Um desenho que não tivesse a parte material – o desenho-objecto – não seria desenho? Penso que sim.

Ainda na mesma questão, a segunda parte refere: será que se pode fazer corresponder o desenho a um simulacro do perceptível pelos sentidos e, simultaneamente, a um simulacro das motivações holísticas mais genuínas do autor? Penso que sugeriu que o desenho projeta todo o ser da pessoa – que é o próprio autor, é verdade? Não se pode dizer que o desenho é apenas a tradução do perceptível, mas que é, além disso, a projecção de todo o ser do autor?

Absolutamente, nem pode ser de outra maneira. A empatia, acho que é o processo que de algum modo assegura a continuidade dos traços – traço a traço –, quer dizer, de outro modo era impossível continuar-se a desenhar. Mesmo que eu esteja numa situação de representar – na acepção clássica, uma relação visível dentro de mim –, eu estou a ver aquilo mas também estou a projectar sobre aquilo que vejo, estou a construir um espaço. No fundo, acho que o desenho é a construção de um espaço, de um limiar novo, na qual a relação dirigida da percepção – essa velha ideia de uma mimese – reproduziria sempre o mundo.

Além dessa mimese, quando me refiro à percepção, relaciono-a com o próprio acto de desenhar que o autor percepção à medida que o faz. O representado e o acto de desenhar afecta-nos, afecta o nosso ser, na medida em que o envolvemos nessa relação?

Afecta o nosso ser e o nosso «não-ser». José Gil diz uma coisa interessante que é «o existir para o desenho». De facto, há a constituição de um plano; não é um plano ideal, mas é um plano em que tudo pode acontecer, esta operação, em especial, é desenhar. E isso implica, de facto, um conjunto de relações, uma combinação de relações, digamos, uma multiplicidade heterogénea de coisas em que se vai mover a acção do desenho; e ela é gerida por uma relação, um fenómeno, que está a acontecer no campo do visível, mas que implica também todo o corpo. Há algumas páginas extraordinárias de José Gil sobre esta actividade do desenhador.

Estava a recordar-me de um aspecto que acho importante que é a intencionalidade. Se houvesse uma correspondência pura entre a intencionalidade e a concretização do desenho, estar-se-ia a pôr de parte a tal interferência do corpo – um corpo que nós não controlamos a cem por cento –, assim como a questão do material, que também interfere na intencionalidade. Para mim isso é evidente. Eu acho que o desenho é mais uma somatologia do que uma semiologia. Esta é uma discussão que tenho com um colega meu que faz uma abordagem muito pela via da semiologia; eu penso pela via dos sentidos, da somatologia, do lado do corpo. Todos os outros registos da ordem das teorias cognitivas, para mim, são explicações muito inteligentes, mas tendem a ignorar essa parte que eu acho que é fundamental: o corpo. Que afecta toda a cognição.

Sim, que afecta toda a cognição. Porque, mesmo para esses teóricos e para a grande parte daquilo que é a psicologia da visão, por exemplo, um desenho é uma imagem bidimensional, e para mim é um corpo tridimensional; é sempre, é incontornável, por isso que não posso sustentar a ideia de uma idealização do desenho, de uma abstracção total – qualquer coisa que habitaria um espaço qualquer, mental, prévio, uma arrumação.

Isso vai ao encontro da última questão, sobre a definição de desenho, que talvez seja uma coisa que não se pode fazer. Concorda com a ideia de que a actividade do desenho para a criação proporciona a geração de discursos mais clarividentes acerca das nossas concepções das coisas? Entre outras actividades que proporcionarão essa facilitação, será que também o desenho terá essa característica? Será que numa actividade criativa através do desenho poderemos ter uma percepção – no sentido conceptual – das coisas? Ou, uma visão, mas também do ponto de vista da percepção intelectual das coisas?

Eu acho que para quem desenha a necessidade de continuar a desenhar é crucial. O que é que isso proporciona? Define o desenhador. Eu não sei o que será diferente, por exemplo, do carpinteiro, do merceiro, do futebolista... qualquer coisa. O mundo é muito diversificado e não sei se todas as pessoas deviam desenhar. Não participo nessa visão que é a do iluminismo; uma espécie da educação do homem novo, na qual o desenho também entrava; é uma espécie de resíduo que ainda existe nas escolas. Não sei se isso ajuda as pessoas
a serem melhores ou piores, mas o que eu acho é que o desenho é uma rela-
ção com o real muito específica, e, provavelmente, isso é uma relação que só
interessa àqueles que estão e sentem essa relação, neste caso, o espectador ou
amante do desenho que tem uma relação com esse tipo de objecto, também
muito própria; é o consumidor, digamos. Em última instância, quem dese-
inha é o seu próprio consumidor; também consome aquilo que faz; reproduz,
regista e consome.

A procura, a continuidade, é alimentada por essa necessidade de relação.
E isso é que poderá proporcionar ao autor uma clarificação das ideias, assim
como se calhar a música o poderá eventualmente fazer? Ou isso não se pode-
rá verificar, provavelmente?

Não sei. Depende. Porque pode haver pessoas que desenhem e não tenham
ideia nenhuma do que é que estão a desenhar, como por exemplo, um autista.
Eu penso que quem desenha, desenha tanto quanto quase que nada para... pontualmente, pode
ser para esclarecer algumas coisas, se essa é a intenção, mas pode não ter nada
que ver com isso. Não sei se uma pessoa que desenha tem o desejo de, através
do desenho, se auto esclarecer. Eu sei é que este facto de desenhar deve
ocupar um espaço mental qualquer, porque é uma actividade mental que vale
por si só. Depois, pode estar ao serviço e pode estar numa relação com várias
finalidades, se é um designer, se é um arquitecto, numa relação estrita de um
desenhador, ou mesmo até um amador; não sei qual será a finalidade — para o
amador será mesmo para ocupar o tempo.

Há uma ideia que move toda a minha pesquisa que é se o desenho poderá pro-
porcionar um encontro e/ou uma procura de sentido. Uma pessoa qualquer
quando faz um desenho procura algum sentido — no sentido lato —, quer dizer
que se estou a fazer um desenho estou a procurar uma solução (de diversas
naturezas), mas estou a procurar um sentido. E, na medida em que essa procura
de sentido move a minha actividade, no ser total — seja o pensamento, seja o
corpo —, provavelmente esse esforço que estou a fazer estará a levá-me a que
encontre uma clarificação ao nível das ideias acerca das coisas.

Eu acho que sim. Acho que não há uma procura de coerência — pelo menos, não se poderá fazer um desenho
aleatório, porque aí entrariamos numa tendência esquizofrénica. Mas será que
não há um patamar em que o desenho acontece de forma válida, coerente, e
intuitiva?

Na acção do desenho, poder-se-á verificar ou supor que se verifica uma transi-
çãodo racional ao intuitivo, ou tratar-se-á de um vaivém dinâmico? Entendi-
do aqui o racional como um mecanismo mental que procura uma certa lógica,
e o intuitivo como uma forma de actuar automática e válida; não estou aqui a
falar de intuição como uma qualquer iluminação divina.

Não é reduzir ao extremo, mas tudo se passa numa relação instintiva; nem é in-
tuitiva, porque a intuitiva é já o espaço de uma inteligência específica. Eu acho
que, num primeiro encontro, o desenho é um instinto de imagem. O que é que
nos leva a fazer imagens, o que é que nos faz traçar num papel seja o que for?
Não sei. Perguntar a uma criança seria interessante; ela, primeiro, transcreve
uma narrativa, desenvolve uma acção, tenta reproduzir uma acção, ou recons-
tituir identificações, etc. — aquilo a que eu chamo os regimes da similitude é
uma coisa que pertence à actividade da imagem — neste caso, o desenho é o
processo de construir imagens, aquilo que, no fundo, o desenho privilegia.

O que pode mover a necessidade do desenho pode ser o instinto, mas depois
há uma procura de coerência — pelo menos, não se poderá fazer um desenho
aleatório, porque aí entrariamos numa tendência esquizofrénica. Mas será que
não há um patamar em que o desenho acontece de forma válida, coerente, e
intuitiva?

Eu acho que isso tudo é aprendizagem; são aspectos da cultura. O desenho,
como um elemento da cultura, é isso tudo, é aprendizagem. Agora, isso aconte-
ce de acordo com a subjectividade, com a construção subjectiva de cada
época onde cada desenhador se inscreve. Um desenhador do século xvi não é
um desenhador do século xx. Provavelmente aquilo que um desenhador do
século xvi fazia, não se explica sob o ponto de vista formal, porque, de facto,
toda a constituição do plano de aprendizagem é hoje completamente diffé-
rente. Para nós, as semelhanças são coisas, nós queremos ver-nos livres disso,
pelo menos foi isso que se faz nos últimos cem anos, à procura de um outro
real que supere a máscara das similitudes. Mas pelos vistos, para um homem
do século xvi era fundamental as máscaras, a construção da identidade, do
É dentro de uma expectativa que é dessa ordem – essa ideia de ocupar o tempo como faz um amador, de “matar” o tempo. Agora, aquilo a que se chama o plano de consciência de si próprio exige, imagino eu, um certo afastamento, um certo afastamento de si, um relativo afastamento de si, uma duplicação de si.

O que tem que ver um pouco com a primeira questão de que falou, que é a questão da identidade, que não é estanque e que não pode categorizar.

No entanto, relaciona-se com essa consciência, cada vez mais complexa, de si próprio.

Isso é a consciência de si próprio – naquilo que me diz respeito muito particularmente –, é o ser capaz de conhecer as minhas crises, o meu espaço de não identidade, o meu espaço aberto à não identidade. Nós estamos sempre ligados com os outros, estamos sempre num patamar em que somos muito dos outros, e eu acho que só isso é que nos pode garantir esse artificial olhar sobre si mesmo, para além do eventual narcisismo, ou da figura «narcísica» que cada um constrói à sua maneira. Mas um distanciamento implica, de facto, essa ideia – pelo menos, no imediato, parece-me – que é não «narcísica».

E o desenho poderá mediar isso, uma vez que é uma forma de comunicar com o outro?

Sim, mas corre também esse risco de poder ser exclusivamente narcisista. E se o for, é. Há aquele desenhador que gosta de mostrar e o que não gosta de mostrar – esta avareza de não revelar, não mostrar, fazer para si. Mas, de qualquer modo, deve ser um espaço em que se respira e se sente respirar como se estivesse com muitos outros.

No entanto, em qualquer uma das duas situações, na posição narcísica ou na posição de comunicação, há sempre a relação intimista de que falou. E, nessa medida, uma vez que há uma relação intimista, há um conhecimento de si próprio. Ou seja, há um alargamento da consciência de si próprio, é isso?

Sim, muito provavelmente. Claro que aquilo que intervém mais no tecido com os outros, possivelmente é outro destino; mas, se calhar, é um pelo outro. Quer dizer, há desenhadores mais predestinados para esse tipo de relação com o exterior. Sabendo que há aqueles que ficam inscritos num espaço mais curto. Mas tudo isto também tem o seu tempo, quer dizer, aquilo que estava há muito escondido pode revelar-se de um modo brutal e violento, e com uma
E, depois, há outras hipóteses que formulo: o desenho é que define desenho? A definição é um conjunto de disposições associadas a um conjunto de conceitos que se vão esclarecendo e expandindo à medida que o percurso do autor se vai desenvolvendo?
Sim, também, penso que sim. Uma definição remete para outra e será sempre outra. Quer dizer, há tantas definições quantos os desenhadores ou as pessoas que pensam o desenho. Acho que também não há uma definição descritiva nem uma definição geral. Embora haja pessoas que, provavelmente, gostariam que assim fosse.

Não se pode fazer uma definição circunscrita a um texto?
Pode. É sempre uma hipótese, boa ou má, mas é sempre uma hipótese.

Mas não se correrá o risco de falar de nada em concreto?
Nós estivemos aqui a falar este tempo todo sobre desenho, sem o definir. As pessoas têm uma ideia do que é o desenho e é nessa base subjectiva que as pessoas comunicam. Se calhar para mim o desenho é uma coisa completamente distinta do que é para si. É evidente que isto se pode transformar numa espécie de palavra mágica que, de repente, é um acordo tácito a partir do qual entendemos ser a mesma coisa, e não é. Mas isto é igual para tudo, seja para o que for. Quer dizer, o âmbito do resvalar-se sintomático para a produção de sentidos – isso nunca mais acaba, porque é impossível estarmos ligados só a um problema.

Nesse sentido, a definição de desenho enquadra-se mais na definição que o desenhador faz à medida que vai evoluindo no seu percurso de autor de desenhos. Será isso?
Eu até imagino que possa haver autores que não se interessam pela definição de desenho.

O desenho poderá contribuir efectivamente para reestruturar a personalidade, na medida em que provoque uma relação do desenhador-autor com o meio (interno e externo)?
Absolutamente, quero que sim. Eu penso que o desenho tem uma função – mas não só o desenho, a arte em geral – terapêutica. Nesse sentido mais básico, tem essa função; pode contribuir, de facto, para isso.

Nesta última questão não peço que me dé uma definição de desenho.
As definições são sempre circunstanciais.

E são sempre incompletas.
Pelo facto de estarmos a falar do desenho, só a falar. Porque, se calhar, devíamos falar deste ou daquele desenho, e estar diante dessa experiência. Porque falar do desenho é sempre cobrir de palavras uma actividade que se faz, pelo contrário, com poucas palavras ou sem nenhuma. Também acredito que haja desenhadores que façam desenhos com palavras...

Então a questão é: será possível fazer uma definição do desenho circunscrita a um pequeno texto?
Acho que sim.
antropólogo pensa de uma maneira, um psicólogo de outra, um historiador de outra, cada um, necessariamente, com uma filosofia que lhe está implícita.

Eu já avancei com definições de desenho; uma delas, a mais extrema, é esta, há aquela velha, canónica, definição de que “é coisa mental, é a ordem do pensamento”, ordem ou desordem, a mim tanto me faz, para mim é pensamento. E depois trata-se de pensar “o que é o pensamento”; o pensamento é, quanto muito, uma relação do real.

**Mas é o tal pensamento que não se pode dissociar do material de que me falava anteriormente?**

Penso eu. É o limitador em nós. Porque a ideia de aceder à ideia pura está na base deste nosso imenso atrito, desta inércia toda que é o corpo, que é o material. Nesse sentido, a própria ideia de desenho declina na relação material do corpo de cada um e no modo como cada um opera com ela. Penso. Agora, definições há muitas. Elas todas convergem, de algum modo, para um entendimento que é, digamos, uma doxa, um senso comum que torna possível falar sabendo que nos estamos a remeter a uma coisa concreta. E, por isso, se calhar, esta minha chamada sempre ao material. E, como referi, falarmos de desenho, assim em abstracto, é uma coisa, falar sobre este desenho concreto seria diferente. Porque, aí, teríamos de estar a trabalhar com categorias, essas sim, mais uma vez, sob condição de terem de ser analisadas – o que é uma linha, o que é a mancha, o que é o papel, o que é o carvão, o que é isto tudo, e como isto tudo afecta a minha percepção directa deste desenho. Outra coisa é, depois, falar sobre processos de desenho, e nesse caso não há nada a falar. Há sempre esta cultura da reconstituição dos processos.

Podemos pensar que o processo é irrepetível, e a cada desenho corresponde um processo; não há outro desenho com o mesmo processo? Os desenhos existem com uma certa orientação para, mas cada desenho tem um processo único, será isso?

Eu não estou de acordo. Eu penso que pode haver só um único processo – isto poderá ser o mais enigmático. Porque, no fundo, este existir para o desenho significa construir, de facto, uma cápsula específica, uma esfera particular, um mundo exclusivo. E por isso é que, por vezes, dizemos que os processos são muito importantes, porque isto parece consolidar, determinar, essa autonomia do desenhador (em que ele não precisa de nada nem de ninguém).

**Quando me referia à questão do processo que seria irrepetível, estava a referir-me ao aspecto mental, e penso que um processo mental nunca se repete, a não ser que eu utilize uma fórmula matemática e a repita. Mesmo assim, acha que o processo (entendido assim) se repete?**

Sim, repete-se. Não é que a repetição seja um estado de beatitude, mas não sei se não é mesmo isso que se procura. Não é uma balança, não é uma procura de um equilíbrio, nem de uma estabilidade dos processos, é, de facto, um plano de conexão de muitas coisas – a tal esfera a que me refiro – em que o desejo e a necessidade de desenhar se completam, e encontram o seu objecto, como num sonho; tanto melhor se for o tal sonho pacificador (pesadelos também haverá muitos).