

Fig 1

O Espaço, a Matéria e o Desenho

Os suportes do desenho

Maria Cristina Bragança de Sousa Guise Pinheiro

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Prática e Teoria do Desenho

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2007

Dissertação apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para a obtenção de grau de Mestre em Prática e Teoria do Desenho, realizada sob a orientação do Professor Joaquim Pinto Vieira, no âmbito do primeiro Curso de Mestrado em Prática e Teoria do Desenho da FBAUP.

Agradecimentos

- Ao meu orientador Prof. Joaquim Pinto Vieira pelo apoio e disponibilidade que sempre me ofereceu durante a realização deste trabalho, particularmente no rigor e atenção que lhe dedicou ao longo das suas diferentes fases.
- À minha grande amiga Sofia pelas longas e frutuosas conversas e pelo apoio prestado na leitura atenta deste trabalho.
- À Maria Helena pelo apoio, pela motivação e principalmente pelos conselhos nos momentos de indecisão, lembrando a frase muitas vezes repetida: “o caminho é sempre para a frente”.
- Aos meus alunos, em especial, por facultarem uma observação directa na realização e execução de desenhos.
- Por último mas talvez dos mais importantes e sentidos, à Leonor e ao Zé Miguel.

Resumo

“O espaço, a Matéria e o Desenho – Os suportes do desenho” equaciona a relação e o domínio com as superfícies em que trabalha. Sumariamente, traça o panorama histórico dos suportes e das técnicas.

Com características analíticas, discorre sobre dois eixos que podem ser considerados no estudo desta matéria.

Um deles diz respeito à concepção do desenho na relação com as configurações do suporte (rectângulo, quadrado, círculo, oval, conjunto de fragmentos, multiplanares e volumétricos) e ainda as dimensões. Outro eixo ocupa-se da matéria do suporte e das mais diferentes naturezas (textura, impermeabilidade/ absorção, opacidade / transparência, permissividade / resistência, flexibilidade / durabilidade, a dispersão e contenção da mancha, os suportes preparados, a cor e a sua ausência, a acção sobre os suportes, modos de actuação e os suportes que contêm informação).

São considerados os processos de execução em que o suporte foi determinante no encaminhamento criativo das obras desenvolvidas.

Uma narração de um percurso experimental feita em ateliê completa a dissertação.

Este estudo contém 130 imagens.

Abstract

The Space, the Matter, and the Drawing – “The supports of drawing” equates the relation and the domain with the working surfaces. It traces the panoramic history of the supporting and techniques.

With the analytical characteristics, rolls between two axes which could be considered in the study of this subject.

One is conception of the drawing in the relation with the support configurations (rectangle, square, circle, oval, group of fragments, multiplanes and volumes) and dimensions.

The other is the support of the matter and the different natures (textures, impermeability / absorption, opacity / transparency, permissive / resistivity, flexibility / durability, dispersion and contention of the blur, the separate supports, the colour and its absence, the action within the supports, the working ways and the supports that contain information).

They are considered the execution processes where the support was determinant in the creative path of the developed work.

The narration of the experimental path done in a workshop completes the dissertation.

This study contains 130 images.

Índice

Introdução.....	13
Capítulo 1. O espaço e a matéria elementos intervenientes no desenho.....	15
“Um desenho é um desenho”.....	17
Eu sou eu e as minhas circunstâncias.....	19
Capítulo 2. Resenha da evolução histórica dos suportes do desenho.....	25
No princípio era a pedra.....	29
No desenrolar dos tempos.....	31
<i>Paragem; e pur si move</i>	42
Século Vinte.....	47
Capítulo 3. O Espaço, os Limites e a Matéria.....	51
Configuração do espaço.....	53
Rectângulo.....	55
Quadrado.....	60
Círculo.....	62
Oval.....	67
Desenhos sobre formas volumétricas.....	68
Multiplanares.....	72
Formatos irregulares.....	73
Conjunto de fragmentos.....	75
O tamanho do espaço na concepção do desenho.....	76
Dimensões mínima.....	80
Dimensões pequenas.....	81
Dimensões médias.....	82
Dimensões grandes.....	83
A matéria das coisas.....	85
A importância das características da matéria.....	87
Textura.....	89
Impermeabilidade / Absorção.....	93
Opacidade / Transparência.....	97
Permissividade / Resistência.....	99
Durabilidade.....	101
Flexibilidade.....	103
Dispersão e contenção da mancha.....	104
Suportes preparados.....	105
Cor e branco.....	107
Acção sobre os suportes, modos de actuação.....	108
Suportes que contêm informação.....	109
Capítulo 4. Artistas e suportes.....	113
Relação dos artistas com os suportes breve abordagem.....	117
Prática experimental.....	119
Ponto de partida.....	121
A4 (1).....	123
A4 (2).....	125
Módulo / fragmentação do desenho.....	127
Condicionar o espaço.....	129
Os suportes sem qualquer intervenção.....	131
Desenhos automáticos em papel 70X100.....	133
O desenho impõe o formato.....	135
Confiscar imagens.....	139
Mudar de escala.....	141
Transparências.....	143
Mobilidade do suporte ideia de encenação.....	145
Outros meios.....	147

Desenhar dentro de água.....	149
Diluição.....	153
Ausência do desenho.....	157
Congelar.....	159
Conclusão.....	160
Reflexões e desenvolvimentos futuros.....	161
Reflexões.....	163
Balança final.....	164
Desenvolvimentos futuros.....	165
Notas.....	167
Lista iconográfica.....	169
Bibliografia.....	177

Introdução

Para entender como o domínio sobre a superfície pode ser uma mais valia na concepção do desenho, propõe-se, nesta dissertação, a análise do suporte através da abordagem dos conceitos fundamentais e subjacentes que lhe são implícitos.

O trabalho será desenvolvido em quatro capítulos a que correspondem diferentes estágios de investigação:

O primeiro capítulo, tem uma função prefacial. Contém informação problematizante. Justifica a elaboração do próprio trabalho. Abre o espaço a vir por indicação sumárias de pistas.

No segundo capítulo será feita uma breve análise histórica dos suportes do desenho.

O percurso sumário pelo Egipto, Grécia, Roma, China, Idade Média, Renascimento e século XX vai mostrando a diversidade dos suportes. Esta vai depar com o aproveitamento dos recursos naturais locais e sua transformação, condicionantes da evolução das sociedades tanto em pensamento como em domínio tecnológico. O encontro dos povos e as permutas eixos do diálogo das civilizações enriquecem os patrimónios. De que modo a importância da conceptualização, da tecnologia e dos intercâmbios foram determinando a materialização do desenho sobre os diferentes suportes é o objectivo deste capítulo.

No capítulo três, far-se-á uma sistematização de elementos principais para entender o processo operativo na organização do desenho: o espaço, o tamanho e a matéria. Em relação ao espaço, analisar-se-ão os formatos: rectângulos, quadrados, círculos, ovais, formatos singulares e formas volumétricas. O modo como os delineamentos condicionam as execuções ou o modo como as intuições ou intenções do artista escolhe as configurações são questões que também estão equacionadas.

Esta vertente imediatamente se relaciona com a do tamanho dos espaços que servem as concepções do desenho. Das dimensões mínimas às pequenas, médias ou grandes, há uma escala a considerar no jogo relacional do pensamento, do corpo e da inscrição.

Este capítulo ocupar-se-á de uma pesquisa sobre as matérias dos suportes atendendo a alguns componentes (textura, impermeabilidade / absorção, opacidade / transparência, permissividade / resistência, durabilidade, flexibilidade e suportes que contêm informação), e as suas implicações nos efeitos produzidos.

O capítulo quarto, Artistas e Suportes, com base nas obras de Helena Almeida, Joana Rosa, Lurdes de Castro e Rebecca Horn, é a observação nas práticas de alguns temas ou tópicos anteriormente desenvolvidos.

Faz-se por fim a epílogo dum trabalho prático em que as diferentes manipulações dos suportes estão relacionadas com um processo experimental, realizado no âmbito da disciplina de Ateliê, no ano lectivo, 2004/05 – 1º ano do Mestrado em Prática e Teoria do Desenho.

Capítulo 1. O espaço e a matéria elementos intervenientes na concepção do desenho

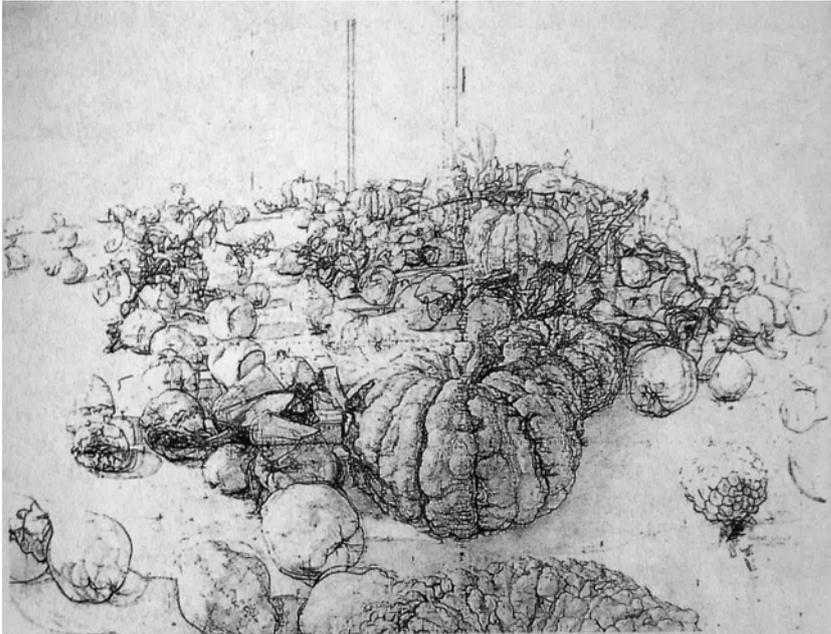


Fig 2

“Um desenho é um desenho”

António Lopez¹

O desenho entendido como uma acção gráfica sobre uma determinada superfície, não é apenas um recurso a uma manipulação de grafismos. É um elemento do conhecimento que se baseia em diferentes estratégias de criação. É sobretudo uma possibilidade de aceder à exploração, previsão, recriação e simulação implícitas em cada uma das diferentes estratégias. É o elemento essencial de todas as procuras onde a obra e o processo se fundem.

Enquanto disciplina e forma de pensamento, ele reside no equilíbrio entre a capacidade mental associada à destreza manual, o que se denomina por técnica; na orientação de um enunciado prévio, no sentido de uma sequência resultante de determinadas acções; e por fim na sua aplicação prática num espaço concreto.

O desenho, ou seja, a própria acção do registo sobre a superfície, é a materialização do que é imaterial. É o recurso a uma ferramenta que permite transportar imaginário do campo das ideias para a visibilidade.

Entre o invisível e visível há um “muro” que se atravessa, que tem espessura, formato, dimensões, etc.

As marcas dos registos ficam retidas num espaço que não tem tempo, é o que resta de acções sucessivas; no desencadeamento de um desenho ficam congeladas e confinadas à matéria.

Para manipular um instrumento sobre uma superfície é importante ter consciência plena do espaço e da matéria, da sensibilidade artística e da fundamentação tecnológica na execução prática. Os conceitos, espaço e matéria caminham assim em conjunto na produção do desenho.

A opção de um suporte surge paralelamente à sensibilidade na concretização de um todo indissociável das diferentes partes.

Com frequência estes princípios actuam de uma forma intuitiva, dando maior ênfase a uns em detrimento de outros.

Actualmente, os artistas têm ao seu dispor uma grande diversidade de matérias.

Dada a emergente diversidade de manipulações, vai-se obscurecendo a memória para entender o desenho enquanto disciplina, nomeadamente na execução e nos métodos utilizados.

É, pois, fundamental encontrar uma consciencialização da predominância do espaço e da matéria para entender a importância de cada elemento no desenho.

Para que essa consciencialização permita uma opção consciente, torna-se fundamental o conhecimento que envolve cada sistema, desde a relação dos elementos gráficos com o espaço, até à matéria com/e onde se desenha, oferecendo-se aos desenhadores ferramentas necessárias numa ordem sistematizada da relação natural do desenho com os seus suportes.



Fig.3

Eu sou eu e as minhas circunstâncias

No processo de concepção, durante a passagem de toda a espécie de representação mental até à concretização das ideias, é fundamental a consciencialização do “muro” que se atravessa.

É neste momento que as ideias adquirem consistência física, espessura, relevo, textura, valor e cor.

A matéria não é por si só capaz de atribuir ao espaço a caracterização pretendida, tal como o espaço não existe sem a matéria.

Quando se exerce um registo numa folha de papel, a esse registo é atribuído uma área circundante e, por sua, vez esse espaço é constituído por forma e matéria.

Num plano bidimensional, a configuração e dimensão do plano interagem directamente na organização dos elementos gráficos.

É com o domínio dos requisitos das noções de espaço e matéria que, através do conhecimento, nem sempre empírico, mais fruto da experiência, mas que se acede a uma consciencialização possível para ordenar “melodicamente” os elementos intervenientes na concretização de um desenho.

Nos últimos anos, tem-se vindo a assistir a um fenómeno interessante de alguns artistas, principalmente naqueles em que quase todas as possibilidades artísticas são alcançáveis.

A interdisciplinaridade entre escultura, fotografia, cinema, e outras formas de intervenção, são manifestamente enriquecedoras num processo de desenvolvimento criativo.

A intervenção e organização do desenho como definição de uma ideia passa também, na contemporaneidade, por procurar a concretização no espaço onde se insere.

Veja-se como exemplo o trabalho de Glexis Novoa. Com desenhos, desde os espaços interiores a exteriores, em cada um deles procura encontrar um enquadramento e uma materialidade específica que o defina como objecto único, como uma imagem singular, através das especificidades materiais e espaciais de cada local.

No desenho, da fig.4 “Safe and Quiet”, um quarto com janelas para a paisagem, é o espaço onde o desenho é inserido.

A configuração da tela é inevitavelmente um espaço/forma que embora seja limitado pela sua própria materialização, não é destituído de toda a área envolvente onde está inserida. Neste caso, o desenho não se priva de nenhuma configuração rectangular, mas adapta-se a um espaço envolvente.

Enquanto no período do Renascimento existia a ideia da moldura de “janela para o exterior”, neste desenho não há molduras, as janelas permitem ver a paisagem e as paredes opacas e brancas “absorvem” a imagem do exterior. Há uma ideia de prolongamento do exterior para o interior.

Glexis Novoa organiza o desenho no espaço bidimensional das paredes, tal como o arquitecto organiza os espaços tridimensionais onde o homem se desloca. O suporte é muito mais que o formato rectangular da tela. A configuração é plana mas variável, apesar de manter ortogonalidade própria da arquitectura, é uma figura geométrica não regular.

Na presença dos vidros ou ausência de paredes, cria-se uma configuração variável.

O suporte é composto por pedra e vidro e por todos os elementos que podem estar ligados à superfície. A matéria opaca e a transparente induz ao cheio e ao vazio. Se as paredes estão cheias de desenhos, as janelas contêm a paisagem, este desenho vibra entre estas duas possibilidades: a paisagem e a paisagem desenhada.



Fig.4

Em “Dia de la Vitoria”, fig.5, a pedra mármore é utilizada como revestimento do exterior de um edifício e, simultaneamente, como superfície de desenho. Esta interacção entre o envolvimento local e material pressupõe a exploração das características visuais do suporte, por todas as qualidades inerentes à expressividade do mármore e pelo que pode evocar no espectador. É importante referir que há uma manipulação directa sobre uma superfície. E mais uma vez um desenho sobre pedra que, ao contrário de uma *sinopia*, não é um estudo preparatório de uma pintura mural. O desenho é assumido como um fim em si mesmo, em que a organização do espaço e a importância da matéria são elementos intervenientes.

Portanto, a composição não reside apenas nos elementos gráficos, na dimensão e organização do espaço bidimensional. Há também os elementos naturais das nervuras do mármore que compõem e intervêm. Como em “Dia de la Victoria” se trata de uma imagem realizada no exterior, o espaço envolvente onde está inserido o desenho é também considerado.

No desenho de Sandra Cinto, fig.6, um suporte com estas características, embora possa ser mais relevante a reorganização do espaço do que a matéria, existem sempre factores que se sobrepõem em relação a outros.

Um caixilho, com uma porta giratória no meio, é por si só um objecto de reflexão. E mais insinuante ainda é tratar-se de um suporte de desenho.

Os objectos (des)contextualizados do meio que seria esperado estão em eminente processo de questionação desde as primeiras manifestações subversivas do Dadaísmo em que não há uma razão ordenadora, nem uma procura de coerência estilística. Os motivos de natureza plástica eram os que menos interessavam. Há sobretudo uma redução dos elementos principais da obra que se prendem com a ideia de objecto e processo. No entanto, a irreverência dadaísta teve a sua época. Nomeadamente com a antecipação de Marcel Duchamp, no principio do século XX, em que os paradoxos lógicos adquirem maior significado quando encarnados em produtos que se integram de algum modo no seu campo de visão.

O desenho de Sandra Cinto sobre um suporte singular permite a observação sobre uma superfície tridimensional.

Neste caso, não é um esboço, nem estudo, é uma execução elaborada no final da obra. É uma forma de revestir o objecto percorrendo o espaço, criando assim uma composição ocasional ou intuitiva.

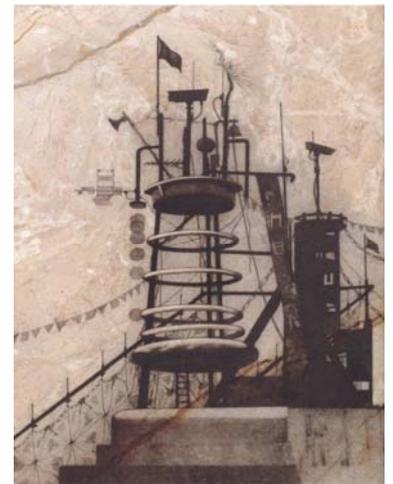


Fig. 5



Fig. 6

Nos desenhos de Gerth James, fig.7, o formato de cada objecto é individualizado na sua própria configuração. Os limites do cão, por exemplo, coincidem com os limites da representação dessa mesma figura.

Os traços do desenho nos objectos cobertos por papel, na mesa ou nas paredes coincidem propositadamente com as arestas ocultadas das superfícies que lhes são coincidentes, sendo ainda realçadas pelas linhas pretas, num registo rápido, sobre papel branco, perdendo o rigor da ortogonalidade da superfície ocultada.

O desenho é sempre executado sobre uma superfície plana; no entanto, há uma diversidade de planos assumidos como uma pertinência que se pode questionar. Propondo uma observação da realidade através do desenho, não com função de projectar uma mesa ou uma parede, mas de se sobrepor a uma materialização do real.

As características específicas do papel favorecem processos de acção na própria exploração da matéria. Por exemplo, moldar, transportar o desenho para além da sua bidimensionalidade, como no exemplo anterior, ou como a instalação de Dominic McGill, fig. 8. O recurso a inúmeras possibilidades que o papel presume e que recai nas diversas opções criativas geradas por artistas distintos.

A possibilidade de “transportar” no ondular, no dispor o desenho pelo espaço de uma sala, retirando-lhe de certa forma, a característica mais comum de plano liso, permite uma diferente acepção do desenho, possibilitando ver como numa escultura em que o espectador se movimenta em torno do objecto. Não se trata apenas de um desenho ou de um objecto, mas de uma série deles que deambulam pelo espaço; perde-se a ideia natural entre um frente a frente do sujeito com objecto.

Este desenho, por si só, não pode ser independente desta possibilidade de instalação. Seria curioso ver este mesmo desenho num suporte invisível.

A flexibilidade e leveza do papel permitem manipular o suporte gerando novas possibilidades visuais.

Conclui-se, assim, que a manipulação dos suportes se vai adaptando à consciencialização e conceptualização do desenho, desde o papel às paredes, passando por quase todas as superfícies que se tornem pertinentes para execução e significação.

Em todas as situações é o conhecimento que foi sendo adquirido na organização do espaço e da utilização da matéria que possibilita a reorganização dos elementos fundamentais, tirando partido da espacialidade

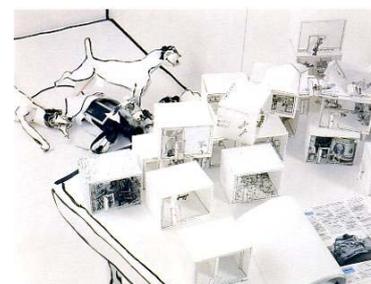


Fig. 7



Fig. 8

onde se circunscribe, assim como das potencialidades das características das matérias que cada suporte oferece.

Depois de um século de profundas transformações no campo das artes, surge a necessidade de fazer uma reflexão dos sistemas mais elementares. Nomeadamente na relação directa entre os elementos gráficos e o suporte, enquanto referencial de opções diferentes – os formatos, as dimensões e a própria matéria.

Procura-se reencontrar essa cumplicidade num processo em que a acção gráfica está implícita nesses três factores, desde o momento da sua concepção até à sua concretização.

O desenho, como metodologia operativa, estabelece a orientação da concepção das ideias, quer em registo que antecipa a obra executada, quer como fim em si mesmo.

Na actualidade assistimos a uma abundância de sistemas organizativos de interdisciplinaridade entre o desenho e as outras áreas do conhecimento, nomeadamente nas artes visuais.

É inevitável perceber a sua organização, procurando estabelecer referências elementares, para fundamentar uma metodologia sustentada por uma consciente opção operativa.

É precisamente nos sistemas mais elementares, desde os formatos, das dimensões e do próprio material que compõem os suportes, que se conseguem entender atributos conceptuais na ideia de organização do desenho.

A superfície geometricamente plana atravessa praticamente toda a história da humanidade. A palavra plano, é entendida tanto no sentido da forma como da textura.

Apesar do conhecimento tecnológico se ter desenvolvido bastante, são ainda os processos ancestrais utilizados.

Os desenhos sobre pedra, sobre pele, sobre uma inúmera qualidade de matérias, nomeadamente o papel, têm sido frequentemente descobertos através de diferentes períodos da história.

Não perdendo de vista que à superfície é atribuída uma forma, considera-se ainda que todo o espaço é alterado quando executado um registo.

O sistema inerente a estas duas características do suporte, a matéria e o espaço, oferece ensinamentos, não só no entendimento do processo organizativo do desenho, mas também porque permite reconhecer na matéria elemento interveniente nos efeitos produzidos.

Infelizmente, a maior parte dos desenhos observados, foi baseada em reproduções que, em muitos dos casos, têm legendas incompletas: nem sempre referem as dimensões e, muito menos, especificidades acerca da matéria das superfícies. Com o objectivo de (re)conhecer as particularidades da superfície na concepção do desenho, procura-se neste trabalho sistematizar pontos de referência implícitos na relação do desenho com os suportes, tendo como principal objectivo entender de que forma essas relações condicionam ou potenciam os efeitos resultantes.

Através da observação de imagens comparadas, e de um trabalho prático com carácter experimental, procura-se responder às seguintes questões:

- quais os problemas reais que encontram expressão constante na relação natural do desenho com os seus suportes?
- que pressupostos devem ser considerados relativamente aos formatos, às dimensões e à própria matéria física?

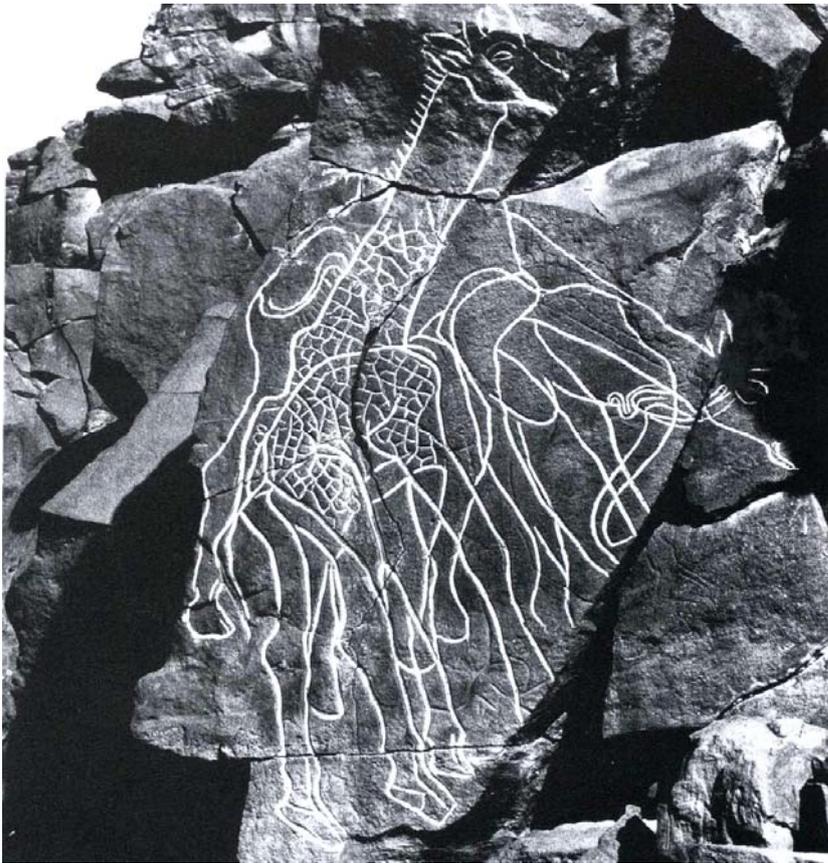


Fig.9

O suporte é um apoio, é aquilo em que alguma coisa assenta ou se firma. Os suportes do desenho têm uma história muito longa. As superfícies bidimensionais são uma referência milenar que faz parte da tradição mais antiga da história da humanidade. Foram-se aperfeiçoando ao longo dos séculos, porque se foram reinventando matérias e soluções de forma a responder às solicitações cada vez mais exigentes de cada civilização. Desde as gravuras rupestres à utilização do papiro, encontram-se ainda hoje exemplos que ao longo dos séculos utilizaram o que a natureza ia oferecendo para registar os mais diversos grafismos.

A pedra, a matéria orgânica, o bronze, o marfim, o papiro, o pergaminho, ou outros suportes, constituem um capítulo importante na história do Homem, por várias razões: não só permitem entender o andamento das civilizações em relação directa com os desenvolvimentos técnicos, como também, servem para o entendimento do sentido e mostram os legados culturais que foram sendo deixados ao longo da História, em processos organizativos do desenho quer na arte vernacular, quer na erudita; isto é, colocam no terreno dos tempos e da vida nos tempos a relação do Homem com a arte.

Um breve olhar diacrónico sobre os suportes e as respectivas leituras e análise dos suportes permitirão entender princípios fundamentais no processo de ordenação e reordenação do desenho, oferecendo pistas para a interiorização de processos e princípios fundamentais da sua concepção.

Apesar das diferenças dos suportes desde pedra de Altamira ou da fraga de Foz Côa até superfícies mais recentes, apesar da organização conceptual dos desenhos, apesar da diferença entre a arte popular e da arte erudita, há denominadores comuns na travessia dos séculos. Os princípios da acção sobre a superfície bidimensional são os mesmos - a redução a elementos gráficos, diferenciando-se não só na qualidade das materiais adoptadas mas principalmente na (re)organização conceptual do desenho.

Os registos residuais são articulados com mais ou menos mestria, ou virtuosismo, conforme o entendimento cultural de cada época, mas ambos demonstram um profundo conhecimento de adaptação do desenho às superfícies com uma sensibilidade quase intuitiva.

No princípio era a pedra

Na Pré-História, o principal suporte da arte Paleolítica é a pedra. *Além da pedra, os ossos e os chifres dos animais também eram ocasionalmente utilizados. Se existiu, o que não é improvável, uma arte realizada noutros materiais não chegou até nós*, como se refere na História Universal dirigida por Francesco Navarro (2005, p.179, vol. I).

Sobre a pedra realizavam-se as pinturas murais e as gravuras. O tema predominante era o animal embora se encontrem reproduções da figura humana e de símbolos. Os animais representados relacionavam-se naturalmente com o quotidiano real do homem pré-histórico tanto no domínio das suas necessidade práticas como no domínio do fantástico (de que é exemplo Licorne).

A pintura rupestre existe sobretudo no interior das grutas e as gravuras localizam-se mais nas entradas ou em rochas situadas ao ar livre.

Um aspecto técnico do aproveitamento do suporte é a utilização da superfície da parede para evidenciar melhor o motivo representado, como se a forma acidentada da rocha indicasse ao artista o caminho a seguir: uma ondulação podia servir para representar o ventre de uma animal, um pequeno orifício natural podia ser utilizado como um olho.

No caso das silhuetas, a técnica mais geral parece ter sido desenhar os contornos das imagens em tom escuro e depois colorir as áreas interiores.

Ainda quanto à técnica mas ao serviço de outro tema, o da figura humana, há que referir o uso da mão para representação da própria mão.

As mãos podem ser pintadas em positivo ou em negativo. A pintura em positivo realiza-se com a mão molhada em tinta pressionada na rocha; a pintura em negativo desenha o contorno da mão com uma mancha de cor que poderia ser borrifada com a outra mão ou através de um cano oco.

No período Neolítico um suporte importante continua a ser a pedra apesar de já se conhecer o bronze e o ferro e de aparecerem decorações em utensílio de sílex e de cerâmica.

Os sítios onde se encontra a arte rupestre já não são só as grutas, mas os abrigos abertos, normalmente em lugares de difícil acesso situados a uma determinada altura. Sobre essas superfícies representavam-se cenas quase sempre contendo narrativas explícitas: lutas, actividades comunitárias (recolha do mel, escavação de um fosso, domesticação de animais, por exemplo), danças protagonizadas por homens armados e também por mulheres.



Fig. 10



Fig. 11

É importante sublinhar o dinamismo com que as cenas são representadas, o que não se verificava no Paleolítico.

À decoração das cenas com um forte sentido de movimento, segue-se um tipo de pintura rupestre a que se dá o nome de arte esquemática, porque a representação dos movimentos é sempre muito estilizada.

A decoração com traços esquemáticos aparece também em matérias de objectos vários, tanto em utensílios de sílex como em cerâmica primitiva. *Mais tardiamente, a difusão do bronze abriu novos campos de expressão (...). A definição de hierarquias sociais cada vez mais claras, assim como o interesse dos grupos dominantes em reforçar o seu prestígio e riqueza, contribuíram para uma época de autêntico esplendor para o objecto artístico, cuja unidade gráfica, se subordina em geral, ao seu valor material e simbólico. Placas de bronze, cascos ricamente gravados (...) demonstram a força criativa deste período (op. cit., p. 209, vol II).*

Em síntese: o Homem do paleolítico e neolítico gravam, fazem uma marca, inscrevem pela prática manual do traço o testemunho do quotidiano. Na materialidade dos suportes, especialmente no suporte pedra, legam os testemunhos das vidas em modos visuais de expressão e apreensão.

Do oriente, a grande referência material dos suportes utilizados é a seda. Não se sabe exactamente quando apareceu este tecido, sabe-se apenas que foram encontrados fragmentos em túmulos reais da Dinastia de Shang, que reinou entre os séculos XVII e XI a.C, mas o uso quotidiano da seda só culminou na Dinastia de Han. A China manteve em segredo a sua produção durante cerca de praticamente três mil anos.

O seu comércio é muito anterior do que o início da “Rota da China” (500 a. C. a 500 d. C). Por exemplo, encontrou-se uma múmia egípcia de 1070 a. C que continha objectos de seda.

Segundo alguns historiadores, os primeiros contactos com a seda deram-se por intermédio das legiões do governador da Síria, Licínio Craso. Na Batalha de Carhae, próximo de Eufrates, os legionários ficaram surpreendidos pelo brilho dos uniformes do exército parto.

Pouco depois da conquista do Egipto em 30 a. C. inicia-se o comércio regular entre os romanos e a Ásia.

Mais tarde, apesar da seda ser conhecida em diversas zonas europeias a china mantinha praticamente o monopólio da sua produção.

O papel foi seguramente uma das maiores descobertas dos chineses. Desde o séc. III a.C. que se fabricava na Ásia todo o tipo de papéis de



Fig. 12

pequena escala, com os mais diversos materiais, bambu, linho, palha, arroz, de trigo e nomeadamente a seda.

O papel feito com seda converteu-se num material de luxo. Certamente muito caro, mas mais prático que o bambu. Descobriram-se diversos tratados sobre medicina, astrologia e inclusivamente mapas em que o suporte era de seda.

No desenrolar dos tempos

Com a certeza de estar a galgar território de interesse no que respeita a suportes (Mesopotâmia, Síria, Creta), com a certeza de ultrapassar caminhos cruzados de movimentações e intercâmbio entre os povos, com a certeza de também saltar sobre o tempo, é o momento de passarmos ao Egipto.

Nesta cultura de cinco mil anos, o que sobretudo importa realçar em termos de suporte é o papiro.

É um facto que a pedra continue a ser usada como suporte. Atesta-nos monumentos onde existem exemplos surpreendentes de gravuras sobre pedras trabalhadas e inscrições nas paredes, em colunas, em templos e nos corredores e câmaras mortuárias do tempo das dinastias. Durante um longuíssimo período os traçados ordenados e racionais dos conjuntos figurados possibilitam a leitura de cenas narrativas ora culturais, ora demonstrativa da hierarquizada sociedade egípcia, ora laborais.

Trata-se de baixos-relevos pouco salientes que não interrompe a continuidade; são relevos sem peso nem volume acentuados e cujas relações com o suporte arquitectónico são idênticas às pinturas a fresco.

É um facto que as peças de argila continuava a ser usadas como suporte. A organização dos desenhos nestas peças acompanhava consequentemente a manipulação que a matéria e o formato impunham.

É também um facto o uso de tabuinhas que os egípcios não inventaram mas aperfeiçoaram já nos tempos pré-dinásticos.

Como diz José Afonso Furtado, *no Egipto (...) as tabuinhas de madeira constituíram um suporte utilizado após diversas preparações (...). No entanto, a madeira ainda que cuidadosamente recoberta por diversas substâncias (em particular a cera, normal nos textos usuais) não torna fácil a inscrição dos signos e não pode ser reutilizada com comodidade.* (op.cit.,p. 37, vol. IV).



Fig. 13

Na constante procura de soluções para achar outros suportes utilizando substâncias naturais é condicionante o que existe no meio. Ora, no Egito, existia o papiro, porque existem as águas do Nilo. Esta planta era usada para vários fins. A sua utilização desde a primeira dinastia reflecte a sabedoria de uma tecnologia adequada há transformação desta matéria natural. Planta fibrosa, as suas folhas e o seu miolo cortados em tiras, batidos, lavados, secos ao sol e depois em dupla colagem resultavam num *material que recebia facilmente as tintas conservando as cores dos pigmentos e era suficientemente macio para permitir o livre movimento do pincel de fibras soltas* (op. cit., p. 29). E o desenho desenvolvia-se numa narrativa que se prolongava pelos rolos.



Fig. 14

Como se iam desenrolando pelo tempo outras procuras para outros suportes, o pergaminho (pele de animal esticada e tratada até ficar lisa) será a descoberta seguinte. Na Grécia substituirá os longos rolos de papiro porque era um material suficientemente forte para não ser quebrado. Mas isso só acontecerá no período helenístico, isto é, quando a história da Grécia já vai adiantada.

Entende-se por arte grega a produção artística, (arquitetural, escultórica, pictórica, literária) que surge desde finais da época micénica até ao domínio romano (VII a. C. – I).

O Homem é a medida de todas as coisas escreveu o grego Protágoras. Esta “unidade antropocêntrica” de medida está verbalizada no *Cânon* de Policleto que é um modelo de proporções fundamentadas na harmonia do corpo humano e que será aplicado em arte. A expressão artística dos gregos está marcada fundamentalmente por dois conceitos: a mimese e a *téchne*.

A mimese tinha como finalidade essencial fazer lembrar aos espectadores os valores educacionais, morais e sociais. Imitava-se tanto a realidade como a realidade imaginada.



Fig. 15

Quanto à *techne*: (...) não é a técnica tal como se entende hoje, mas sim o saber especializado, associado à habilidade manual ou industrial, numa primeira fase, e que depois se relaciona também com algumas técnicas intelectuais como a memória (op.cit., p.464, vol. IV).

Na Grécia, a clarificação e a distinção não era nítida; arquitectura, escultura e pintura constituíam uma espécie de unidade. A diferenciação entre as artes começou só no período helenístico.

Os suportes mais importantes para expressar e divulgar o que pretendiam são a pedra (sempre a pedra), o bronze, a terra cota em esculturas pequenas e, por vezes, o marfim e o ouro quando se tratava de divindades. Além destes suportes, as crianças gregas, alunos de Panpylus exercitavam grafismos em pequenas tábuas cobertas por resina, a que depois se deu o nome de *tabula busuli*, chamada *tavulleta*, derivada de *tabulis*. Começavam por aprender a desenhar com pauzinhos retirando finas camadas e mais tarde com mestres, os aprendizes utilizavam estiletes de metal como refere Avigdor Arikha (1994, p. 138).

A obsessão pelo despertar e sistematizar do pensamento filosófico, o rigor científico e o sentido estético de equilíbrio e da harmonia da relação Homem-Natureza, próprios da cultura helénica, determinarão a cultura ocidental não só, mas também no comportamento da abordagem do desenho como seqüência do Homem e da sua relação com o espaço. O desenho, implicando a ideia de projecto, tornou-se uma ferramenta fundamental de organização do pensamento.

No período Grécia Arcaica, fizeram-se pinturas murais em painéis mas restam apenas raros fragmentos em mau estado. H. W. Janson questiona: qual a relação que existirá entre as grandes pinturas parietais e os vasos? seguiriam os decoradores de olaria os modelos dos seus confrades? e, se tal aconteceu, onde levariam a semelhança das composições que copiavam? Sobre as pinturas murais só se sabe que a pintura arcaica foi essencialmente desenho preenchido com tintas lisas e cores simples.

O legado mais rico em desenhos ficou nas peças de cerâmica.

Dado o acervo existente, foi possível seguir a cronologia da evolução decorativa e perceber como se foi caminhando e mudando as trajectórias. O espírito humanista da civilização grega é logo introduzido durante o período arcaico da pintura sobre a cerâmica. Se bem que a organização geométrica viesse de períodos anteriores da cultura egípcia, divergia na qualidade da linha orgânica demonstrando um novo conceito na concepção do desenho.

As primeiras datas precisas, 776 a.C., ano da instituição dos Jogos Olímpicos é ponto de partida da cronologia grega. É desses tempos o mais antigo estilo característico grego, nas artes plásticas, o denominado Estilo Geométrico., apenas conhecido pela cerâmica e pela pequena escultura. De início, a decoração da cerâmica era de traçado abstracto (triângulos, quadrados e círculos concêntricos) mas por volta de 800 a. C. começam a aparecer figuras humanas e de animais inseridas no quadro geométrico: nos exemplares mais evoluídos essas figuras humanas e de animais já estão associadas em cenas coerentes. O vaso do cemitério de Dipylon, em Atenas (fig. 16), pertence a um grupo de enormes recipientes que serviam de urnas funerárias: o fundo tem orifícios para escoamento dos líquidos que eram lançados ritualmente sobre os cadáveres.

No corpo do vaso há o desenho de o defunto exposto no leito fúnebre, ladeado de carpideiras de braços erguidos, e a procissão de enterro, com guerreiros a pé e de carro. O pintor deste vaso, apesar do repertório limitado de formas, obteve um efeito de grande variedade. Os espaçamentos das bandas, a sua largura e densidade dos motivos, denotam a relação subtil com a estrutura da vasilha. Há, no entanto, um interesse limitado pela representação: as figuras ou os grupos, repetidos a intervalos regulares, pouco mais são que uma espécie de ornamento, parte da mesma delineação geral, de maneira que o seu tamanho depende do espaço que ocupam os elementos figurativos e geométricos coexistentes no mesmo campo, e são difíceis de distinguir uns dos outros: os losangos tanto podem representar as pernas de um homem, como as de uma cadeira ou de uma cama; círculos pontilhados podem ser ou não cabeças humanas; quanto aos triângulos inclusos, os galões, etc., entre as figuras, não se sabe se eram decorativas se descritivas.

A cerâmica desenhos geométricos tem aparecido na Grécia, na Itália e no Próximo Oriente, indicação segura de que os comerciantes gregos se encontravam bem estabelecidos no Mediterrâneo Central e Oriental no séc. VIII a.C. No período de 725 a 650 a.C. as influências artísticas, avivadas pelo comércio crescente com o Egipto e o Próximo Oriente, absorvem uma multidão de ideias e temas orientais e sofrem, por isso, profundas transformações. A mudança torna-se evidente se se comparar a grande ânfora de Elêusis (fig. 18) com o vaso de Dipylon, cem anos anterior. A ornamentação geométrica não desapareceu de todo mas ficou ligada às zonas periféricas: pé, asas e rebordo.



Fig. 16

Motivos curvilíneos novos – espirais, bandas entrelaçadas, palmetas e rosetas – aparecem com profusão. No cimo do bojo há um friso de animais em luta, derivado do repertório de arte oriental. Todavia, as superfícies maiores foram dedicadas à narrativa, agora elemento preponderante. As figuras ganharam tanta dimensão e rigor descritivo que os motivos ornamentais espalhados entre elas já não podem lesar a acção. Os ornamentos, de qualquer espécie, têm, doravante, a sua esfera própria, diferente da representativa e de menor importância.

A ânfora de Elêusis faz parte de um grupo chamado Próto-Ático, precursor da grande tradição de pinturas de vasos que cedo iria desenvolver-se na Ática, região à volta de Atenas. Uma segunda família de vasilhas orientalizantes é conhecida por Proto-coríntia, porque já revelava traços de cerâmica fabricada mais tarde em Corinto. Estes vasos, pelos seus animados temas animalísticos, têm vínculos acentuados do Próximo Oriente. Alguns deles como o de perfume (fig. 19), são modelados em forma de animal. A corujinha, cujo perfil foi adaptado para mãos femininas, é assim uma surpreendente produção da cerâmica do mundo mediterrânico. A fase orientalizante da arte grega foi um período de experiência e transição, em contraste com coerência e contraste do Estilo Geométrico. Logo que os novos elementos orientais foram assimilados, surgiu outro estilo, tão definido como aquele mas de maior alcance, o Arcaico – no final do séc. VII até c. 480 a. C. tempo das famosas vitórias gregas sobre os Persa, em Salamina e Plateias.

A importância da pintura arcaica dos vasos é de certo modo, única no género. Raramente, por maior que seja o seu valor documental e arqueológico, a cerâmica pintada merece relevo na História de Arte. Os vasos arcaicos são, em geral bastante menores que os precedentes, porque já não são utilizados como urnas funerárias (substituídas pelos monumentos de pedra). Mas têm uma decoração mais acentuadamente figurativa (fig 17). As cenas da mitologia, a lenda e a vida quotidiana apresentam uma enorme variedade. A qualidade artística de muitos exemplos é elevada, sobretudo nos de Atenas, cuja beleza merecia tal estima que os melhores ostentavam com frequência a assinatura dos seus autores (a partir de meados do séc. VI).

Os desenhos da Grécia Arcaica não se limitaram aos vasos. Fizeram-se também desenhos nos grandes painéis mas só restaram raros fragmentos em mau estado.



Fig 17



Fig 18



Fig 19

Entre as pinturas de vasos orientalizantes e arcaica existe uma diferença de disciplina artística, na ânfora de Elêusis (fig. 18), as silhuetas maciças, de simples contornos e combinações de ambas as maneiras foram utilizadas para representar o desenho sobre a superfície.

Para fim do séc. VIII, os pintores da Ática resolveram estas inconsistências adotando o estilo «de figuras negras», traçadas em silhuetas de vasos avermelhados. Os pormenores internos são riscados com um estilete sobre a tinta lisa, podendo aplicar-se branco e púrpura sobre um fundo negro para realçar certas zonas. Os méritos deste processo, favorável a um efeito decorativo, bidimensional são aparentes na fig. 22 um *Kylix* (taça de beber), da autoria de Exéquias, c. 540 a. C. A composição das figuras adapta-se à superfície circular sem se converter num simples ornamento. A elegância sóbria de Exéquias parece conservar parte do espírito da olaria geométrizaste, como o desenho tirado de um vaso do estilo geométrico (séc. VIII a.C.), para Psiax um pouco mais novo, aparentando o vigoroso estilo orientalizante da ânfora de Elêusis. Na cena de *Heracles Matando o Leão*, na ânfora atribuída a Psiax (fig. 20), as duas figuras, envolvidas no combate corpo a corpo, cingem-se a uma compacta unidade de composição. As linhas gravadas e as cores subsidiárias foram usadas com o máximo de sobriedade para que não interrompessem a mancha negra. Contudo Psiax logrou dar a estas figuras uma extraordinária qualidade tridimensional. O seu conhecimento da estrutura do corpo e a sua perícia no tratamento do esforço são espantosos se se compararem a tudo o que existia antes (fig.21). Só nalguns pormenores, como o olho do herói, existe ainda a combinação tradicional entre as duas vistas, de frente e de perfil. Psiax deve ter sentido que a técnica das figuras negras silhuetadas criavam dificuldades ao desenho do escorço, porque tentou um procedimento inverso nalguns vasos, pintando todo o fundo a negro e deixando á vista a superfície ocre-avermelhada reservada para as figuras, técnica que substituiu gradualmente a anterior, c. 500 a. C. As suas vantagens bem aparentes na (fig. 23), um *Kylix* de c. 490-480, de um mestre desconhecido, cognominado *O Pintor de Fundição*. Os pormenores de *O Lapita e o Centauro* estão desenhados livremente a pincel, em vez de laboriosamente gravados, libertando mais o artista da sujeição corrente à vista lateral; as linhas internas de comunicação foram exploradas, permitindo ousados escorços e a sobreposição de membros, minúcias de pormenor do traço e interessantes expressões faciais.



Fig 20



Fig 21



Fig 22

No desenho *Eos e Memmon*, de Douris (fig. 24), os resultados vão sendo cada vez mais harmoniosos, não sendo menos notável a liberdade expressiva do desenho: as linhas são flexíveis, como feitas à pena. Douris soube traçar os contornos dos meandros sob os vestidos, contrastar os perfis vigorosos e dinâmicos com toques mais finos e delicados, como os de pormenor anatómico do corpo de Memmon.

Os primeiros passos dados por Psiax em direcção à liberdade expressiva do desenho correspondiam nesse mesmo período a uma enorme sabedoria técnica, bem como ao conhecimento dos processos de cozedura da argila² (fig.25).

Em síntese, ao longo dos séculos não houve só alterações de ordem técnica e de estilo. Houve também mudanças temáticas ao longo dos tempos. Os temas florais, animais, humanos (a figura feminina é representada muito depois da masculina), temas narrativos (cenas homéricas, por exemplo), motivos orientais, desenvolvem-se ou enrolam-se na rotundidade dos vasos cerâmicos. Para concluir este brevíssimo sumário da importância da relação entre a técnica e a produção artística, informamos o testemunho das peças – que o suporte é sempre o mesmo e vem da terra. É a argila em relação à matéria, as superfícies côncavas e convexas em relação à forma e a superfície circular em relação ao plano.

Se as fronteiras entre as artes arquitectónicas, esculturais e pictóricas são indefinidas ou não existem, como já foi dito, será pertinente dar pelo menos um exemplo de uma “unidade” associativa.

O rigor geométrico, a sensibilidade ornamental, o conhecimento altamente elaborado da organização do espaço associam-se na arquitectura monumental. Lá, onde, inscrito na volumetria, está o frontão, triângulo compreendido entre o tecto e as duas vertentes do telhado, emoldurando as esculturas onde o equilíbrio da disposição geométrica narra, por exemplo, a luta entre Atena e Neptuno. Como o Partenon, em Atenas.

E o pergaminho, anunciado como o novo suporte neste momento da história, onde ficou? Ele é o suporte da escrita. Só na Idade média será protagonista enquanto suporte do desenho.

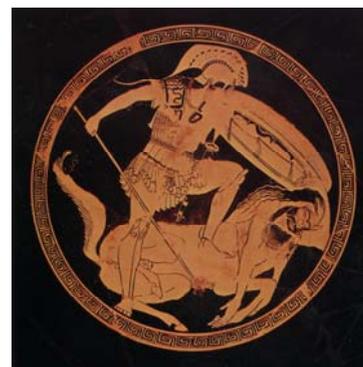


Fig 23



Fig 24



Fig 25



Fig. 26

A admiração de Roma pela arte grega de todas as épocas e variedades, condiciona-lhe dois modos de comportamento: a imitação e a cópia.

Os romanos importam todos os objectos transportáveis e importam artistas. E quando os objectos não se podem transportar (templos, por exemplo), os romanos copiam. Mas Roma não copia o espírito ou a filosofia, copia a exterioridade; não copia a penetração, copia a exactidão.

Povo conquistador pelas armas, os romanos tinham o hábito de vencer. E os seus trabalhos de pedra ou sobre a pedra, multiplicados territorialmente à medida que o império alastrava testemunham o rigor ou a exactidão já não da cópia dos gregos, mas da cópia de si próprios: o templo, o aqueduto, os circos, os arcos do triunfo maciços, as colunas triunfais, etc. Demonstrem, pela igualdade ou semelhança o acto administrativo que lhe está subjacente.

Quanto há profusão de estátuas de que Roma se enche, parece tratar-se de moldes ou de manequins de mármore ou de bronze a que se alterava a cabeça do retratado, imperador ou guerreiro (sobretudo) nos rostos marciais, síntese de vitória ou de império. O ideal romano do domínio conhece bem como um dos braços da imposição é a administração. E ao longo da história, esse ideal tem a uniformidade e a constância de uma regra administrativa.

Sabe-se como, em Roma, o verdadeiro artista era o construtor ou o arquitecto, cultores obrigatórios da exactidão. É neste contexto que têm muita importância os “10 livros de arquitectura” escritos por Vitruvius, em meados do séc. I.

Nesses livros são enumerados princípios essenciais da organização do desenho. A precisão de execução geométrica, na organização abstracta dos projectos, exigia muito rigor e minúcia obrigando, assim, a que os instrumentos e as superfícies fossem mais refinados.

Do refinamento resultava o desenvolvimento de sistemas de desenho que sistematizavam os conhecimentos adquiridos e, simultaneamente, obrigavam ao desenvolvimento de meios tecnológicos. Embora não existam referências sobre este período (?), supõe-se que necessariamente as superfícies tinham de ser delicadas e lisas para desenvolver códigos de execução minuciosos. Além disso, tal como refere Vitruvius, o desenho também era um meio de produção de imagens para informação do "cliente", (como e onde é que isso era feito?).

Numa fase mais avançada do projecto, o desenho encontrava-se sobre a própria superfície do edifício, à semelhança de alguns desenhos executados mais tarde na Idade Média ocidental.

Como informa Leonor Antunes, (2000, p.30) nas paredes eram feitos alguns desenhos dos esquemas auxiliares e, por vezes, mesmo o desenho final da construção.

O próprio chão servia como lugar de marcação da forma na organização do desenho.

Há, no entanto, referências notórias sobre os suportes que provém das cidades de Pompeia e Herculano (soterradas pela erupção do Vesúvio em 79 a. C.) especificamente, as decorações das paredes no interior dos edifícios.

São, assim, as pinturas murais durante o período do Império Romano que melhor evidenciam os suportes de um vasto legado que permanece até à actualidade. Para perceber a consistência material dessas pinturas é necessário fazer um recuo histórico, uma vez que, as suas características técnicas se mantiveram.

Pelo que se sabe, as mais antigas pinturas a fresco de natureza técnica altamente desenvolvida foram aquelas do período minóico, escavadas em Cnossos, na ilha de Creta. O processo utilizado era essencialmente o mesmo que chegou até nós pela Grécia, Roma, Itália medieval e Renascença. Os exames rigorosos dos frescos minóicos provaram a sua grande excelência técnica; no entanto, entrou em declínio definitivo na qualidade artesanal, que prosseguiu nas civilizações acima citadas até chegar aos nossos dias.

Os minóicos eram peritos rebocadores e pintores murais, e a maioria das suas pinturas interiores, inclusive as das habitações, era a fresco. A pedra calcária da qual era feita a cal era extraída perto do local onde trabalhavam, e as camadas finais de gesso consistiam em cal pura, sem mistura de outros materiais. Pó de mármore e areia eram utilizados nas camadas inferiores de gesso áspero e num trabalho de gesso de estuque mais áspero e sem decoração, mas eram evidentemente omitidos nas superfícies decorativas mais refinadas. O método usual era aplicar a argamassa numa parede lisa de alvenaria para torná-la aderente e áspera, depois então aplicar uma camada de argamassa que podia chegar a dois centímetros de espessura; porém, em alguns casos, usava-se uma simples lavagem, suficiente, apenas, para segurar o pigmento. Nas paredes com textura, estuques, etc., aplicava-se primeiro uma camada grossa de argamassa composta por cal, areia e pedaços de cerâmica moída.

Passados mais de 3 000 anos, estes frescos permanecem duros e perfeitamente resistentes às condições climatéricas.

A argamassa não foi utilizada apenas como decoração, mas também como estuque de camada protectora em pedras macias; de construção.

Os efeitos que variavam conforme os acabamentos que se pretendiam, dos murais romanos, sobressaíram essencialmente em quatro estilos de pintura: no primeiro recobriam as paredes da sala com uma camada de gesso pintado; que dava a impressão de placas de mármore; no segundo, os artistas pintavam os painéis criando a ilusão de “janelas abertas”, por onde eram vistas paisagens com animais e pessoas formando um grande mural; no terceiro estilo, as representações já eram mais requintadas ao nível dos pormenores, por fim, no quarto e último estilo, relacionava-se com a ideia de cenário teatral, podia-se observar painéis de fundo vermelho com cópias de obras gregas executadas no centro da parede. O requinte e o rigor de pormenor iam sendo aprimorados na sua realização técnica, como refere Vitruvius (*op. cit.* p. 265) (...) *será agora altura de falar nos estuques. Conseguir-se-á correctamente, com efeito, tal objectivo se se amolecerem, muito tempo antes da realização da obra, pedras de óptima cal, de modo que, se uma qualquer dessas pedras tiver ficado pouco cozida no forno, ela possa efervescer na água, numa durável maceração, e seja cozida por força de uma única reacção. Na realidade, se for utilizada cal não completamente macerada, mas ainda recente, ela produzirá bolhas quando aplicada, apresentando cálculos não desfeitos.*

Estes cálculos quando sujeitos a reacções na obra, dissolvem-se e dissipam o acabamento do reboco.

E assim prossegue, ao longo da obra citada, as especificidades do tratamento da matéria, até à fase em que nas paredes serão executados os frescos, (...) *as cores quando são aplicadas diligentemente com revestimento húmidos, não desaparecem, mas por isso mesmo permanecem para sempre, porque a cal, ao ser cozida nos fornos, esvaída de água e com porosidades, obrigada pela secura, apodera-se de tudo o que nela por acaso toca (...) (op.cit.p. 266).* A importância dos conhecimentos das camadas na consolidação do fresco, que os romanos já dominavam reflectia-se nas *qualidades de solidez, esplendor e duração no tempo (op. cit. p. 267).*

As tipologias decorativas das pinturas deveriam estar de acordo com as características do lugar, *de modo que exprimam as circunstâncias do lugar (ibidem).*

Para além das circunstâncias temáticas, era também referido o uso adequado da cor, relativamente à austeridade e a economia dos pigmentos. Foram descritos por Vitruvius pormenorizadamente, processos e materiais de acordo com efeitos estéticos, ou seja, com a colocação ou a disposição das figuras (como o autor define), *bem como as características que todas as cores têm em si (op.cit. p.284).*

Do período romano tardio, destaca-se, ainda, as recentes descobertas do mosaico, nomeadamente em Conimbriga, que têm vindo a ser testemunho de uma arte de orientação geométrica, de requintadas organizações regulares. Sabe-se do emprego que o arquitecto romano fez das linhas directrizes sob a forma de grelhas. É, essa mesma, uma das diferenças essenciais entre os procedimentos dos romanos e as concepções gregas³.

Paragem; e *pur si mouve*.

Infelizmente o entendimento do desenho como “ciência” sofreu nos séculos seguintes uma estagnação que durou até ao Renascimento. As dificuldades económicas e sociais vividas na Idade Média abrandaram o ritmo de desenvolvimento do desenho, mas contribuíram para o depuramento e simplificação da linguagem artística adaptadas à escassez e dificuldades vividas pela sociedade.

O desenho obedece a uma simplificação exaustiva não só na forma, como no espaço e nos materiais, para assim minimizar os recursos de elaboração.

Os manuscritos mais antigos da Europa, depois de substituído o papiro pelo pergaminho e pelo velino, tinham um formato próximo de livro, brochado e encadernado, que usamos ainda hoje e que foi conhecido pelo nome técnico de códice (*codex*).

Entre os séculos. I e IV, ainda em época romana o códice de pergaminho substituiu gradualmente o rolo de papiro. Esta mudança tecnológica exerceu um efeito importante na ilustração de livros. Enquanto dominou a forma de rolo, as ilustrações parecem ter sido na maioria de desenhos lineares, pois quaisquer camadas de pintura estalariam e soltar-se-iam rapidamente com o sucessivo enrolamento e desenrolamento do manuscrito. Apenas o códice de pergaminho (*vellum codex*) permitia o emprego de cores ricas, incluindo o ouro, que deviam fazer da ilustração do livro o equivalente, em escala reduzida, aos frescos, aos mosaicos e aos painéis.

Apesar de não se saber exactamente quando é que se passou dos rolos para os códices, sabe-se todavia que as antigas iluminuras pagãs, judaicas ou cristãs foram executadas num estilo fortemente influenciado pelo ilusionismo da pintura helenística-romana próxima das pinturas murais de Pompeia.

Não obstante a esta concepção, houve um particular progresso do desenho já no fim da Idade Média referido por Cennino Cennini no “Livro de Arte”, (...) *O intelecto se deleita por princípio do desenho, e que a própria natureza incita o desenho, sem contar com a orientação de um mestre, por simples inclinação; e por este prazer, tomam a decisão de encontrar mestre e se submetem às suas indicações com amor e obediência, mantendo-se submissos para alcançar a perfeição (...)* (1398, p. 34). Durante este período da história, os suportes de desenho utilizados pelos que pretendiam ascender a artista, como menciona Cennini, eram as pequenas tabuinhas de madeira, *tavolleti*, cobertas com pó de ossos moídos misturado com saliva.



Fig. 28

Depois de cobertas com essa pasta eram devidamente alisadas e polidas até se tornarem brilhantes.

O mesmo processo era utilizado com o pergaminho e com o papel de algodão.

O desenho estava intimamente ligado à pintura, os suportes preparados eram utilizados de maneira a cumprir a sua função nas várias fases do trabalho, desde os estudos preparatórios até à concretização final. Actualmente, continua a ser procedimento frequente, numa etapa avançada, desenhar no próprio suporte de pintura antes dela ser executada, ficando o desenho invisível sob camadas de tinta.

As descobertas científicas do Renascimento transformaram por completo o entendimento do mundo e evidentemente, do desenho e a sua concepção.

É verdade que já se conhecia o papel, mas é agora que este vai ter maior importância.

Supõe-se que foi inventado na China em 105 a.C., por Ts'ai Lun, ministro das obras públicas do imperador Ho-Ti. Ts'ai Lun descobriu que a camada interna da casca da amoreira misturada com trapos, cânhamo e velhas redes de pescaria podia ser reduzida a fibras que, trituradas e emaranhadas, formavam uma folha. Esses materiais eram batidos até se transformarem numa substância pastosa que era colocada numa grande tina e diluída em água, onde se mergulhava um molde raso e poroso. Retirava-se o molde e a água escoava pelo fundo, deixando uma camada de fibras que, ao secar, se transformavam numa folha de papel. Mais tarde o papel tornar-se-ia conhecido por outros povos, mantendo a China o monopólio da fabricação.

No ano 610, foi levado à Coreia e de lá ao Japão. É introduzido na Europa pelos Árabes, esse material feito a partir da suspensão polposa de fibras vegetais, mais tarde secas sobre uma rede e tomando a forma de lâminas finas.

Na Itália (1273), em Fabriano e Bolonha fundaram-se as primeiras manufacturas, sendo instituída em Fabriano (1293) a maneira de identificar o papel por meio da marca *d'água*.

Da necessidade da evolução do papel associado à importância que o desenho ia adquirindo, nomeadamente no período do Renascimento, registou-se um franco desenvolvimento da sua manufactura, mantendo-se num processo de crescimento ao longo de vários séculos até à actualidade. No final do século XIV, princípio do século XV, o papel estava em consonância com exercício das artes menores.

O desenho intervinha numa forma de esboço e de estudo preliminar, com diferentes graus de elaboração, ao longo de uma sequência progressiva de etapas, que simplificavam o processo.

O progresso tecnológico desenvolveu-se numa parceria entre a ideia e a prática, entre o pensamento e o registo.

O pergaminho não deixou por completo de ser utilizado; no entanto, o aparecimento do papel vai ter uma importância, sempre crescente, para a prática e o exercício da arte do desenho.

No caso da pintura, a sequência do trabalho começava pelo “primo pensiero” que dava expressão gráfica à ideia inicial; passava, depois, pelo desenho de composição e pelos estudos de figura e de pormenor feitos a partir do modelo; terminava no desenho de composição acabado, que se destinava a ser transferido para a obra final noutra escala ou noutra formato. O que permitia a realização dos esboços e dos estudos em suportes independentes, ao contrário do que era norma até ao século XV. Muitas das obras-primas da pintura e da escultura clássicas, desaparecidas ou destruídas, chegaram até nós indirectamente por via desses desenhos de execução mais ou menos rápida e feitos com matérias modestas, que estavam na sua origem. Efectivamente, não podia ser outro, o estatuto do desenho, em épocas que valorizavam na obra de arte o sentido de perfeição e acabamento, a monumentalidade, o tempo que demorava a realizar, a nobreza dos materiais.

Não obstante o estatuto inferior, o papel e do desenho foram reconhecidos como tendo importância decisiva no processo criativo.

Esta mudança radical na concepção do desenho e na relação deste com as outras artes esteve directamente ligada à revolução na representação gráfica ocorrida no período do Renascimento.

Em face desta mudança, o desenho tornou-se o instrumento privilegiado para treinar o olho e a mão, para alcançar o rigor e a precisão na representação, para assimilar noções como as da perspectiva e proporção.



Fig. 29

No ocidente as técnicas, os suportes, formatos e sobretudo o conceito de espaço foram explorados segundo ideologias diferentes das da China. A caligrafia e o desenho estavam totalmente dissociados do conceito de pintura que se baseava na imagem evocando uma “janela aberta para o mundo” (e portanto como um “marco” que delimitava o campo de visão). Procurava imitar com maior fidelidade possível as aparências da realidade visual, nas proporções dos elementos da natureza ou em modelos históricos. O conceito de espaço ao basear-se nas leis da perspectiva (e por conseguinte com todas linhas da representação convergindo para pontos de fuga) e a noção da forma essencialmente plástica, tridimensional, procurava sugerir o volume através da aplicação das luzes e sombras. Porém, estas noções não faziam parte da concepção do desenho ou da pintura chinesa, realizada usualmente sobre o papel ou sobre a seda formando rolos horizontais (cheu) ou verticais (shu – kiüen), não partem de um ponto único de observação, negando assim circunscrever o espaço tal como se fazia na pintura ocidental. Ao abrir o rolo, não se pressupõe um ponto de vista único nem o espectador está imóvel; pelo contrário, o desenrolar do rolo, permite assistir a uma sucessão de cenas.

As primeiras provas da afirmação da cultura pictórica especificamente chinesa remontam ao século II e III. Usavam-se os rolos como suporte pictórico, e os pincéis como instrumento para a exploração das qualidades caligráficas. A escrita e a pintura estavam intimamente relacionadas; assim, encontram-se pintores que são ao mesmo tempo poetas ou eruditos. O primeiro grande pintor conhecido Ku K'ai-chih, que trabalhou no final do século IV na corte dos imperadores Chin, já era um artista tão culto como os que lhe iriam suceder. Foi um famoso retratista que trabalhou também na decoração dos templos.

Na dinastia T'ang (618 – 907), num período de esplendor político e cultural, a obra dos pintores Yen Li-pen e Chang Hsuan mostra que no campo do retrato e das cenas com personagens, os modos pictóricos utilizados por Ku K'ai-chih sobreviveram com escassas variações durante muito tempo. Tanto no rolo dos Treze Imperadores (Museu de Boston), como na cópia que o imperador Hui-tsung fez do rolo “Damas preparando a Seda” de Chang Hsuan, encontram-se a delicadeza de execução, o sentido do espaço diminuto, e a preocupação da composição no agrupamento das personagens similar à composição do rolo de Ku K'ai-chih.



Fig.30

As paisagens panorâmicas com altas montanhas um pouco estereotipadas e de grande riqueza de colorido, realçada por vezes com dourados provinha da “Escola do Norte” realizadas nos rolos.

Wang Wei, considerado o fundador da “Escola do Sul”, tão célebre poeta como pintor e, no final da sua vida, monge budista, foi o criador da pintura monocromática. Os aspectos descritivos da natureza estavam subordinados à ideia subjacente do artista, numa prática de ascetismo.

De uma forma muito geral a Escola do Norte distinguia-se pela riqueza de cores e pelo linearismo mais anguloso e rígido; a do sul, por um colorido mais matizado e um desenho mais suave. No auge deste período há o aparecimento de diversos géneros pictóricos como o da pintura de animais, de “flores e pássaros”, etc.

Na transição do período Budista para o confucionismo (convertido em doutrina oficial e suporte ideológico do Estado), as pinturas paisagistas adquirem um valor monumental. A paisagem era estudada minuciosamente, alternada por rios e vales com altas montanhas de aspecto rochoso, coroadas por árvores e por torrentes. E havia a necessidade de uma forte ligação entre os vários planos da imagem, quer através da colocação dos elementos gráficos, quer dos toques fortes ou suaves.

As academias de pintura foram-se desenvolvendo e (re)inventando, mas a utilização dos rolos permaneceu como suporte preferencial durante várias séculos, sendo ainda hoje um formato usado para o estudo e desenho de caracteres chineses.



Fig. 31

Século Vinte

No catálogo “A Indisciplina do Desenho”, o texto introdutório, de Miguel Wandschneider e Nuno Faria, serve de guia em certo sentido a este capítulo, na medida em que refere que o desenvolvimento tecnológico, aliado ao percurso artístico sofreu grandes alterações. A relação com o espaço e com a matéria foi sendo progressivamente alterada ao longo da História da Arte.

Ao longo do século XVII, o desenho foi ganhando progressivamente autonomia, mas também desgradação, sendo investido principalmente em géneros, também eles considerados menores, como a paisagem e o retrato.

Só três séculos depois é que se verifica uma viragem importante.

A automatização do desenho no século XX não significou o abandono do estudo como terreno de verificação de ideias e de elaboração de formas. Pelo contrário, continuou a ser procedimento corrente para muitos pintores e escultores, embora liberto de códigos de representação e das normas que definem a sua inserção e funcionalidade no processo criativo.

O advento do surrealismo, na década de 20, foi fundador de uma geração de artistas que introduziram a rapidez e a espontaneidade do gesto, anteriormente sob a égide do desenho, na prática da pintura, procurando assim exprimir o inconsciente e as suas pulsões. Os desenhos automáticos e os quadros de areia de André Masson (1896-1987) estão entre as primeiras tentativas de desocultar o inconsciente através da libertação do gesto, operacionalizando a definição de escrita automática avançada no primeiro manifesto surrealista, em 1924.

Masson procurou tirar partido, na pintura, da imediatez e da espontaneidade que caracterizavam os seus desenhos automáticos (fig.32). Os constrangimentos materiais e técnicos associados à pintura (o contacto do pincel com a tela, a secagem do óleo, ou seja a lentidão do processo de pintar) trava o livre encadeamento de associações mentais, na velocidade do gesto e na unidade de movimento. Masson contornou essas dificuldades desenhando directamente com o tubo de tinta, deixando escorrer pedaços de cola que depois espalhava com os dedos através de movimentos rápidos, cobrindo a superfície de areia que depois se agarrava à tela.

Os problemas levantados por Masson, e que ele não conseguira resolver completamente, foram ultrapassados por Pollock graças à técnica do *dripping* que ele próprio desenvolveu no final dos anos 40, na esteira dos procedimentos automáticos usados pelos surrealistas.



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

Muito influenciado no início da *action painting*, de que Pollock (fig.34) foi expoente máximo, Cy Twombly (fig. 35) também pulverizou a distinção entre pintura e desenho, através de um estilo muito pessoal, baseado na analogia com a escrita, e da combinação de materiais procedentes dessas disciplinas. Nas últimas décadas, muitos artistas exploraram um vocabulário formal típico do desenho, usando a tela e materiais convencionais da pintura, como o óleo e o acrílico. Tradicionalmente, a prática do desenho esteve muito associada ao uso de determinados instrumentos e técnicas que se impuseram nos séculos XV e XVI, como o lápis, a caneta, o carvão, o giz, o pastel, a tinta, o guache ou a aguarela, aplicados sobre papel. Até ao princípio do século XX, as inovações do ponto de vista técnico passaram essencialmente pela procura de novos efeitos expressivos através da combinação de diferentes materiais e procedimentos (fig.33), e ainda pela exploração de novas possibilidades e soluções como a recuperação da gravura, da aguarela e do pastel no século passado.

A tecnologia de um dado período exerce influência no estilo de desenho e da sua própria qualidade contemporaneidade. Muitos artistas reconheceram a relação entre a arte e a tecnologia como um elemento de maior importância nos seus trabalhos. Os cubistas, os futuristas Italianos, a *avant-garde* soviética e os artistas americanos são o exemplo disso porque nos seus trabalhos usaram a tecnologia como trampolim para inovações entre uma ordem de pensamento processual relacionada com os princípios tecnológicos de cada época.

Os membros da *avant-garde* soviética no início do século foram produto do pensamento científico moderno; eram particularmente influenciados pelas novas descobertas na biologia e na tecnologia microscópica de raio x. Os futuristas Italianos dedicavam-se a pôr em prática as ideias promulgadas no seu Manifesto Técnico. Em 1909 o escultor Mederado Rosso proclamou: *os movimentos da figura não devem parar com as linhas de contorno (...) mas*

as saliências e as linhas do trabalho devem impeli-lo para o espaço, espalhando-se no infinito da mesma maneira que uma onda eléctrica emitida por uma máquina bem construída voa para reunir a força do universo, conforme referido em *Drawing A Contemporary Approach* (1997, p. 142).

As ideias novas para os físicos eram rapidamente aclamadas pelos futuristas. Luz e velocidade tomavam precedência à forma material e sólida.

Boccioni desenvolveu um meio para expressar a *nova absoluta velocidade* (*ibidem*). A figura abstracta emerge com a bicicleta e unifica-se com a própria imagem. A qualidade da linha traduz a noção de velocidade e espaço. A mecânica visão do mundo estava em proeminente contraste com a visão naturalista do século XIX.

Picasso ao introduzir a técnica da colagem (fig. 36), associou materiais pobres extraídos da realidade (papel de jornal, partituras musicais, papéis de parede, etc) com materiais tradicionais de desenho (tinta, carvão, giz, guache), criando uma superfície impura, nos antipodas da folha de papel branco, onde os sinais gráficos do quotidiano se relacionavam de forma não hierárquica com os sinais gráficos desenhados pelo artista.

Anos depois, nos anos 60, as concepções e os usos do desenho passaram por transformações radicais. A conquista definitiva de autonomia, isto é, a existência do desenho como obra independente não subordinada a outras disciplinas e a conquista de um estatuto não inferior ao de outras disciplinas confirmam essa transformação. Sobretudo desenvolveram-se libertações mais radicais relativamente aos constrangimentos tradicionais.

No universo da arte contemporânea, a prática do desenho numa ordem de inscrição de linhas ou traços numa superfície, normalmente o papel, com a finalidade de representar algo e produzir um efeito estético, coexiste com práticas artísticas muito diversificadas onde o desenho não se (re)organiza dentro de diversas configurações. Também nos princípios do séc. XX em que as definições da arte foram questionadas e subvertidas das maneiras mais radicais, em que se experimentaram os mais diferentes cruzamentos interdisciplinares, as disciplinas tradicionais (a pintura, a escultura, o desenho) deixaram de ser categorias pertinentes para classificar muitas propostas artísticas. As fronteiras, que durante muito tempo distinguiram as disciplinas, deixaram de ser interiorizadas como limites estáveis e obrigatórios, mesmo quando os artistas não procuram subvertê-las.



Fig. 35



Fig. 36

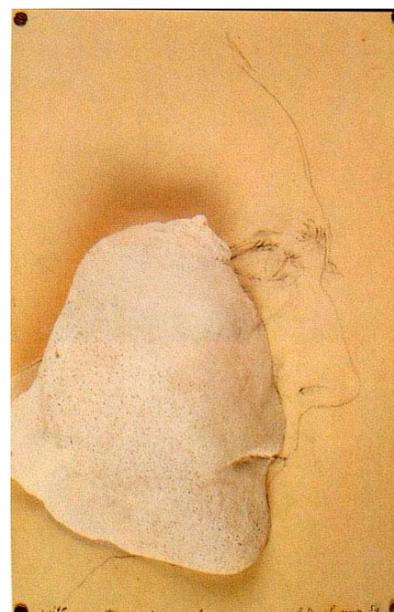


Fig. 37

Os artistas têm hoje ao seu dispor todos os suportes, materiais e técnicas, sem excluir tudo aquilo que a tradição consagrou, e que usam com grande liberdade. É certo que muitos continuam a trabalhar dentro de parâmetros disciplinares mais ou menos convencionais. Contudo, as regras e convenções ditadas pela tradição foram sendo desarticuladas ao longo de um século de rupturas e inovações, utilizando a tradição com o conhecimento dos modos como ela foi sucessivamente reinventada e subvertida.

É ainda de considerar, mais uma vez, que a tecnologia de um período exerce influência no estilo e na qualidade dos elementos gráficos do desenho. O mesmo se verifica com a reorganização do espaço, na sua (re)invenção, na alternância de pressupostos diferentes dos conceitos de elaboração prática.

Os desenhos de Keith Haring (fig 38) ilustram a ideia de que todas as superfícies são susceptíveis de ser desenhadas. Ou melhor ainda, as opções dos artistas são valorizadas como e vinculadas ao processo de cada individualidade.



Fig. 38

Configuração do espaço

Wassily Kandinsky, no capítulo sobre o Plano Original, do seu Livro “Ponto Linha e Plano”, expõe uma interpretação da organização do espaço. Linearmente afirma o que a seguir se resume.

W. Kandinsky entendia por Plano Original, (P.O.) a superfície que suportar a obra. Trata-se de um campo *esquemáticamente, limitado, por duas linhas horizontais e duas verticais e é definido, assim, como um ser autónomo no domínio daquilo que o rodeia* (1954, p. 113). O plano é portanto a noção abstracta mais elementar e próxima de suporte. As características e ressonância destas linhas transpiram para o próprio P.O., definindo campos cujas forças e tensões alteram marcadamente o sentido dos elementos ou formas representadas, consoante o lugar em que estão colocadas no interior deste.

Kandinsky classifica as verticais definidoras do P.O. e as áreas próximas dessas verticais como sendo a direita, uma zona íntima, equivalente à casa, e a esquerda equivalente à distância. Deste modo, o canto inferior direito (gravidade+casa) terá logicamente um "peso" maior, mais "gravidade" do que o canto superior esquerdo (leveza+distância). Daqui resultam duas diagonais: uma que opõe dois contrários, a área mais leve e a área mais pesada do plano, considerada uma diagonal de tensão dramática; outra que atravessa áreas de tensão oposta, a inferior esquerda e a superior direita, e por isso sem contrariedades no seu percurso, por Kandinsky definida como uma diagonal de tensão lírica, constante e harmoniosa.

O sentimento da distribuição das tensões no P.O. está directamente ligado à percepção do observador, na medida em que este transpõe a sua ideia interiorizada de espaço para uma representação abstracta deste, sendo o próprio P.O. como que uma representação de si próprio, uma abstracção da sua percepção, daí que noções como gravidade, leveza, distância, proximidade, construam um sentido implícito que tornam o P.O. num lugar sensitivo onde o espectador ou o desenhador existem, de uma maneira latente, como refere Leonor Antunes a propósito das reflexões de Kandinsky (op. cit. pp. 43, 44).

Perante as considerações de Kandinsky vários eixos de análise se podem abrir; um deles é de que modo os vários formatos do suporte podem condicionar a execução do desenho num determinado espaço. E de novo se desdobram novos veios de análise, um dos quais é o das medidas *standartizadas* na sua relação com a execução.

Na observação do formato e das dimensões de várias centenas de desenhos verifica-se que o formato mais utilizado é o rectangular.

Numa primeira hipótese foi ponderado se as medidas *standartizadas* do papel, poderiam de alguma forma criar uma relação normativa entre o artista e o suporte escolhido.

Sabe-se como as condicionantes tecnológicas da fabricação, e a adequação às necessidades e exigências de *standartização* industrial, adoptadas por diversos países tendem para a unificação. Também se sabe que a unificação dos formatos acentua o formato-tipo rectangular.

É o que se conhece como rectângulo DIN (Dast Ist Norm) ou $\sqrt{2}$ sendo formado um lado maior igual à diagonal ($\sqrt{2}$) do quadrado do lado menor (1) do rectângulo.

A grande vantagem deste formato é de ser o único rectângulo que, ao dividir-se ao meio, as duas partes resultantes conservam a mesma proporção. Assim, nos tamanhos pré-determinados, usa-se o Sistema Métrico Decimal e, o «formato de origem» da série A (DIN A0) equivale a um m² de superfície (0,841 x 1,189 m) a partir da qual, dividindo-o sucessivamente em partes iguais, se obtêm os tamanhos: DIN A1, DIN A2, DIN A3, etc.

Porém, uma das formas modernas de produção industrial de papel é a de rolo que pode cortar-se em qualquer tamanho ou formato. Além dos papéis com medidas *standartizadas* que são os que se encontram no mercado e os mais fáceis de adquirir, existe ainda uma vasta gama de papéis específicos para a utilização de determinados meios, tais como pastel, aquarela, carvão, grafite, etc. Mas as diferentes marcas geralmente associadas a papéis para trabalhos artísticos têm medidas variáveis; as medidas do papel *Canson* não as mesmas do papel *Ingres*, *Arches* entre outras.

Dos formatos rectangulares utilizados pelos diferentes artistas (foi observado apenas um desenho de cada autor), aquilo que se conclui é que não existem rectângulos iguais. A medida das superfícies não é um factor comum, a probabilidade de encontrar dois desenhos, de diferentes autores, com as mesmas medidas é quase nula. O mesmo acontece se observarmos desenhos de períodos ou épocas anteriores. Além disso, nem sempre os suportes utilizados pelos artistas, no caso particular do papel, são especificamente para desenho, como por ex. folhas de jornal, páginas de livros ou de revistas, mortalhas, rectângulos recortados de rolos, várias folhas agrupadas, papel fotográfico, papel de parede, etc. Portanto, os tamanhos e as formas do suportes de desenho, são totalmente livres e arbitrarias.

Rectângulo

No formato rectangular a diferença entre a largura e altura gera configurações infundáveis.

As inúmeras possibilidades na articulação de ambas as medidas, altura e largura, estão implicitamente ligadas com a organização do desenho.

Considera-se o formato o primeiro elemento interveniente na organização dos elementos gráficos, pois condiciona a acção e percepção exercida sobre a superfície. Trata-se de um campo de acção e a relação com o espaço não é indiferente; podemos pensar como é que um bailarino usufrui do palco, ou um nadador de uma piscina ou de alguém dentro de quatro paredes.

No caso particular do desenho, as margens do suporte, as quais referimos como sendo linhas verticais e horizontais, são os limites, assim como, orientações bem determinadas. São ainda intervenientes e elementos que entram em conexão com a acção que motiva o desenho.

E no caso particular do rectângulo, uma vez que existe uma infinita possibilidade de diferentes configurações, a quantidade dessas variáveis impossibilitaria uma análise rigorosa. Porém, aquilo que sabemos é que existem condições que favorecem determinados procedimentos.

Aquilo que se verifica é que os artistas não usam necessariamente medidas convencionais, há apenas proporções às quais são sensíveis. Tal como referiu Arnheim, no estudo de *Arte e Percepção Visual, são mais de juízos visuais, do que, organizações baseadas em cálculos numéricos* (1958, p. 4).

Não se trata de regras específicas relativamente à escolha de determinados formatos, existem apenas processos que resolvem melhor determinadas situações.

Actualmente os artistas trabalham geralmente através de intuição formada, com a consciência iminente do espaço. E é o rectângulo o formato mais “maleável” pois permite adaptar-se a uma ilimitada manipulação de temas e modalidades de composições, assim como de diferentes efeitos expressivos e, por conseguinte, que se adapta melhor às necessidades daquilo que se pretende dar a conhecer.

Quando considerado o mesmo rectângulo, em posições diferentes, especificamente quando se encontra na posição vertical ou horizontal, há acepções implícitas.

Geralmente, o desenho desenvolve-se na orientação espacial permitindo relações de ênfase ou exclusão.

Nos desenhos de figura humana de corpo inteiro, o retrato de três quartos ou apenas do rosto é geralmente inscrito num rectângulo em posição vertical. Naturalmente existem excepções à regra, precisamente quando se pretende realçar a questão do espaço.

Compor pressupõe combinar os diferentes elementos com o objectivo de conseguir a sensação de unidade e harmonia, como menciona Arnheim, baseado o seu pensamento, proveniente da teoria de Gestalt. *Numa imagem, os elementos distribuídos sobre uma superfície bidimensional entram em conexão, tudo é distribuído numa determinada ordem e qualquer mudança pressupõe uma outra organização* (op. cit. intr. p.2).

Além do efeito subjacente relacionado com a natureza do tema, é importante sobretudo perceber que, a organização dos elementos realça aquilo que se pretende comunicar.

Na actualidade não existem normas rígidas. Há influências do passado e procedimentos regulares que são socialmente aceites em determinadas culturas. Esta questão não trata especificamente de uma regra, mas sim de uma conformação, quer seja uma espécie de acordo com o que se desenha e a consciência iminente do espaço, relativamente ao formato. Não obstante, as imagens aqui apresentadas também não pretendem ser um exemplo representativo, servem apenas para ilustrar o que acontece com frequência.

Se observarmos o desenho de Marlene Dumas (fig. 39) para além da relação entre os elementos gráficos e a natureza do tema, há algo mais efusivo que contribui para a representação da figura.

Há sobretudo a implicação de uma relação de antagonismo. Esta pode ser entendida pelas oposições entre o carácter rígido e recto das linhas horizontais e verticais que limitam o espaço, com o carácter orgânico e suave das linhas do desenho.

O suporte é entendido como um espaço de “aconchego”, na regularidade e ortogonalidade, das linhas que limitam e isolam. Se olharmos à nossa volta, são essas linhas que predominam, na casa, no espaço de abrigo, toda ela construída por planos ortogonais; todas as formas em equilíbrio necessitam de determinada regularidade. Por outro lado, o espaço percorrido fisicamente é condicionado, quer se trate de alguém entre quatro paredes, quer se trate de uma mão que percorre uma superfície limitada. No desenho de M.D., quando a mão percorreu a superfície, não tocou as margens, deixou algum espaço envolvente, mas não em excesso, para que o corpo não perdesse os seus pontos de apoio.



Fig. 39

Há sempre a possibilidade de imaginar o desenho isolado, colocá-lo, num espaço diferente e perceber que a imagem se altera e cria acepções diferentes, não só intelectualmente, mas também ao nível das sensações, relacionado com algo subjacente na expressividade do desenho. Seria entrar numa questão nevrálgica, pois irradia numa série de outras questões.

Sem entrar nesse domínio, importa apenas perceber que existe uma conexão entre a posição do suporte e do “objecto” representado, a verticalidade do desenho é reforçada pela posição “ao alto” do suporte.

Essa diferença entre as medidas é, então, tanto menor quanto mais ou menos se pretende acentuar a verticalidade na sua relação com o tema. Quando se trata de um retrato (fig. 40) há uma preponderância do espaço ocupado pelo rosto, daquilo que se pretende tornar visível, com mais intensidade. O rosto tem um formato mais ou menos oval, além do pescoço e de parte dos ombros que geralmente são incluídos representação.

As proporções entre as quatro margens actuam em conformidade com aquilo que se pretende tornar visível. Há que ter em conta a área ocupada pelo desenho e o intervalo que vai do desenho às margens. E a relação da altura com a largura das margens acompanha e fecha assim o espaço circundante.

No entanto, todas estas possíveis regras são muitas vezes pretextos de confrontação.

No desenho de Andrea Bowers (fig.41), há um grande contraste entre o espaço vazio e o espaço preenchido, isto é, a parte virgem do papel e a acumulação de elementos. A figura é cerca de 1/36 menor em relação ao espaço vazio.

Na posição do suporte vertical, a composição do desenho em relação às margens, sugere uma diagonal. A inclinação da figura resulta de um referencial, ou seja, das linhas horizontais e verticais do suporte.

Por um lado, a figura colocada sobre a margem direita ligeiramente acima do meio da página está num sentido de ascensão. Por outro lado, a sua colocação no espaço cria bastante instabilidade, sugerindo movimento no sentido descendente.

O que se realça mais neste desenho e que funciona como efeito persuasivo é a relação de contrastes e dissimulações. É um desenho que obriga a aproximar o olhar, que induz para um foco, mas existe num todo.

Podemos dizer que o espaço vazio é inversamente proporcional à densidade do registo da figura.



Fig 40



Fig. 41

Ainda é de sublinhar que a imagem apresentada tem um carácter subversivo, pelo confronto entre o retrato clássico e o retrato apresentado e principalmente pela organização espacial.

Qualquer variação de um determinado elemento altera a percepção da imagem. A composição do desenho é totalmente dependente desta condição de variabilidade, como da área que o desenho ocupa, e inevitavelmente da organização dos elementos no espaço.

George Baselitz, ao inverter o sentido das imagens retira-lhe o centro de gravidade. Os seus retratos, paisagens e outros motivos referenciais são representados pelo pintor alemão virados para baixo; no girar de cento e oitenta graus da tela. Assim uma pintura figurativa, pelo paradoxo, deixa de o ser, por não ser figuração nem abstracção; apenas uma inquietante expressão contraditória da natureza humana.

Transpor uma imagem para um campo bidimensional limitado é relativo à forma como vemos o mundo que nos rodeia, e à possibilidade de o representar.

Independentemente das técnicas e dos diversos processos utilizados, quer se trate de desenhos de representação ou de abstracção, a largura e a altura evidenciam e são cúmplices no desenvolvimento do desenho. Quando as linhas verticais são mais acentuadas, há uma tensão maior no desenho? Ou a situação inversa quando as horizontalidades são predominantes, pressupõe a sensação de repouso? Segundo Kandinsky, sim.

A posição horizontal do suporte remete, de facto para uma posição de repouso, e todos os elementos sobre ele colocados na parte inferior (da mediana horizontal para baixo) ficam sujeitos a uma espécie de representação abstracta e conceptual da força de gravidade, enquanto colocados na parte de cima adquirem uma leveza definida por oposição à anterior.



Fig. 42

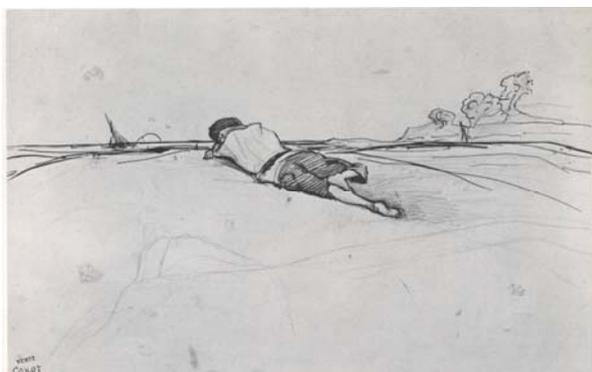


Fig. 43

No entanto, a exploração de um determinado tema, como por exemplo a representação de uma paisagem, não pode ser generalizada. Considerando os dois desenhos das figs. 43 e 44, no primeiro, poderíamos referir que a posição do suporte na horizontal está frequentemente associada a desenhos de paisagem? Uma paisagem é geralmente associada à ideia de uma porção de território que se abrange num lance de olhos? Ou ainda uma vista panorâmica, tal como refere o dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora. Se assim for, o desenho de paisagem desenvolve-se naturalmente longitudinalmente. Por exemplo, num paralelismo entre a percepção visual e a representação no plano bidimensional.

Então que sentido teriam os desenhos de paisagem, desenvolvidos no oriente como é exemplo a fig. 44?

De facto, em qualquer desenho, as linhas direccionais de uma determinada composição organizam radicalmente a percepção do espaço. No oriente utilizavam um plano estreito e ao alto. Esta técnica consistia em dividir o espaço praticamente em quatro partes e os registos correspondiam a diferentes planos. As regiões distantes ocupam o espaço superior, a meia distância o centro, enquanto o primeiro plano fica na parte inferior.

Ao jogo das forças perceptivas em relação à posição que os elementos ocupam, numa dinâmica de baixo para cima, corresponde o grau de pormenor e nitidez das figuras.

A ideia ocidental da perspectiva, da representação das linhas convergindo para um ponto, não teve influência na China.

Os desenhos realizaram-se usualmente sobre papel ou sobre seda formando rolos horizontais ou verticais. A concepção do desenho chinês não parte de um referencial, ou seja, de um marco, negando assim, que a circunscrição ou o espaço limitado tal como se fez na pintura ocidental durante séculos.

No desenrolar dos rolos assiste-se a uma sucessão de cenas em que o olhar não se fixa numa área específica, mas numa série delas.



Fig. 44



Fig. 45

Quadrado

O quadrado actualmente não é o formato mais utilizado pelos artistas. Um grupo de cerca de 600 desenhos pode não ser exemplificativo para se tirar uma conclusão. Mas facilmente se verifica que em cerca de 6000 desenhos de épocas ou períodos da história diferentes, acontece o mesmo. Porém, o quadrado não deixa de ser um formato utilizado; o facto de ser um rectângulo especial, por ter os lados todos iguais, torna-o menos complexo.

Há sempre a possibilidade de imaginar um desenho dentro de um quadrado e, por exemplo, aumentar substancialmente a verticalidade ou horizontalidade.

Kandinsky refere que, *a forma mais objectiva de um Plano Original esquemático é o quadrado – os limites do quadrado, formados por dois pares de linhas possuem a mesma intensidade de som. Frio e quente está relativamente equilibrado. (...) O que interessa não é só a natureza dos diversos elementos mas também, a própria natureza do P.O. que tem uma importância capital e que deve ser considerada como um factor independentemente das forças do artista.*

Por outro lado, este facto é uma fonte de grandes possibilidades compositivas – o meio para atingir o fim (1970, pp.113,114).

Arnheim, no livro *O poder do Centro*, menciona que é um formato estável, relativo às forças perceptivas entre as diagonais que vão dos ângulos ao centro. Considera ainda a que *houve um ressurgimento do formato quadrado nos últimos cem anos, aproximadamente a partir do momento em que a arte pretende reflectir a experiência da vida dentro das limitações da existência humana, é provável que exiba o realismo. O que quer dizer que houve uma tendência para uma anisotropia do espaço e a luta com o peso (1988, p.38).*

Relaciona sobretudo com a deslocação da abstracção em relação ao do Nomeia assim Albers (fig.46) que se limita a reflectir sobre única forma. Quando o formato do plano original é concordante, *a função limitativa da margem está praticamente ausente. O padrão de repetição de quadrados, encaixados podia continuar para sempre num espaço fechado, sendo justamente um dos quadrados (...)* *A própria moldura não se sobrepõe ao espaço pictórico como uma janela, nem confina esse espaço (op. cit. p.141).*

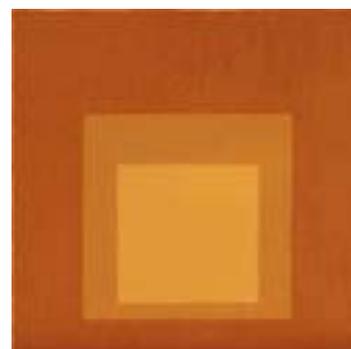


Fig.46

Refere ainda que, Mondrian (fig. 47) por se restringir à simplicidade das formas em ângulo recto, reduzindo a composição à horizontalidade e verticalidade *precisava de minimizar a complexidade das formas e direcções encontradas na realidade física e levar a abstracção até à pureza das duas direcções fundamentais* (op. cit. p.142).

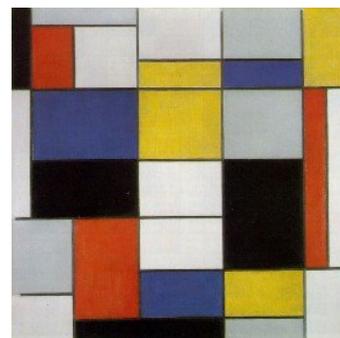


Fig. 47

No desenho de Toba Khedoori (fig 48), há sobretudo uma concordância entre os elementos representados e o formato quadrangular do plano.

Os blocos de pedra são formas toscas em relação aos cubos geometricamente perfeitos. O formato do suporte que também não é um quadrado geometricamente perfeito entra assim em concordância. O que quer dizer que há uma conexão entre o que se representa e o próprio formato.

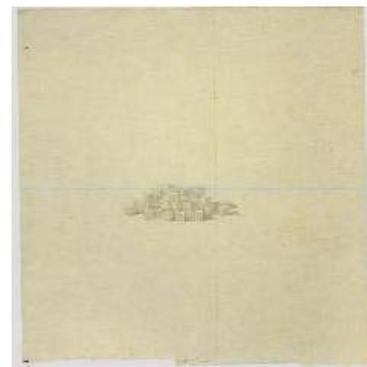


Fig. 48

No desenho de Tacita Dean (fig. 49), a densidade das manchas expande-se por todo o espaço. O desenho é desenvolvido num suporte onde já existe uma grande complexidade de informação visual, de cores, manchas, linhas, etc.

O formato quadrado contrabalança essa quantidade de informação. É de um fragmento que se trata, do retirar de uma parte maior – da pedra original. O fragmento remete necessariamente para o todo. A estabilidade do quadrado, é, assim, necessária, no sentido de conter e limitar a casualidade natural da composição implícita da pedra.

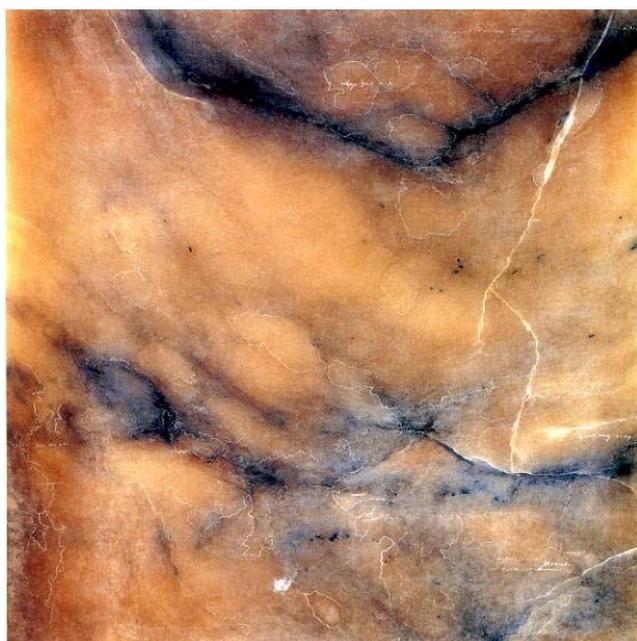


Fig. 49

Círculo

No ocidente e especificamente no campo das artes plástica, nomeadamente em pintura, apesar do desenhador estar consciente do espaço e das suas características formais, há antecipações culturais relativamente à apropriação do objecto onde se desenha, porque a experimentação dos formatos também é influenciada pela orientação ocidental da leitura e da escrita.

As direcções de olhar da esquerda para a direita e de cima para baixo influenciam a percepção do desenho dentro de um círculo.

As margens de um rectângulo ou de um quadrado, são referências que orientam e interferem na percepção de um desenho.

Num formato circular não há referente axial; caracteriza-se por não terem nenhum ângulo e aresta.

Para além disso a circunferência - o limite - fecha o espaço em que todos os pontos são equidistantes do centro, tornam e a superfície menos complexa.

Muitas vezes é utilizado o quadrado como moldura do círculo; esta representação funciona de alguma forma como sustentabilidade, perdendo assim o seu carácter “flutuante”.

Desenhar sobre um espaço com estas características, especificamente quando se trata de um desenho de representação, isto é, traduzir para um espaço redondo uma observação da realidade, implica uma relação directa entre os limites daquilo que se observa e o espaço de representação.

Na observação de uma paisagem, por exemplo, os elementos observados, a verticalidade e a horizontalidade, são referências constantes.

Segundo Arnheim, *na arte representativa, as composições circulares debatem-se com o problema de como tratar uma cena terrestre de figuras erectas, árvores ou mobiliário e edifícios fabricado pelo homem, em que a excentricidade das verticais e das horizontais desempenha um papel preponderante* (op. cit., p. 114). Os limites circulares tornam-se pouco apropriados para estabelecer uma relação de conexão, entre o que se observa e o que se desenha.

Os Tondi estiveram na moda, especialmente em Florença, num tempo em que a arte não era já exclusivamente destinada a locais especiais, mas cabia em qualquer sítio em que o cliente a quisesse colocar. Durante o Renascimento, os designados dechi da parto, tábuas pintadas de ambos os lados com motivos religiosos, assumiram a forma circular (op. cit., p. 108).

Para além de expressar o carácter portátil de objectos de arte, nos suportes circulares era representada sobretudo a imagem religiosa (ainda existem as medalhinhas), enfatizando assim o desprendimento do tema relativo ao ambiente, pretendendo reforçar a transcendência.

Os *tondi*, designação italiana, tiveram alguma relevância, no séc.XV, particularmente em Florença. Durante o Renascimento eram de certa forma, símbolos sociais de um desenvolvimento social, em que se atenuou a conexão entre as obras de Arte e os lugares para os quais foram feitos.

Arnheim menciona ainda que *o afastamento da gravidade terrestre predispõe também a moldura circular fechada para decoração graciosa e para a frivolidade, ao «evocar um mundo que flutua», liberto da carga das questões práticas (op. cit. p. 109).*

O círculo, tal como o quadrado, é um formato pouco usado na actualidade pelos artistas, embora por razões diferentes.

Existem porém casos singulares, como são exemplo os desenhos de Russell Crotty (fig. 51). Neste caso específico, há uma relação directa com o modo como se observa e o formato do suporte onde se representa. R.C. usa durante a observação do espaço telescópios, reorganizando o desenho na circularidade do espaço. A observação e o registo sobre um espaço redondo incorporam elementos cósmicos, das paisagens nocturnas, registo do céu, das estrelas, num movimento de traços constante e repetitivo.

Do oriente os exemplos mais representativos dos formatos circulares são as Mandalas (fig.52), oriundas dos monges tibetanos, usadas há milénios pelos povos orientais. As imagens têm características gráficas relacionadas com o ritmo, movimento e harmonia. A composição dos diferentes diagramas é caracterizada por círculos concêntricos, que podem ser paralelos ou sobrepostos de uma forma organizada, e nestes casos resultam quadros, a partir dos pontos de intercepção dos círculos. Para os budistas estas imagens não têm qualquer valor artístico, mas sim espiritual. Geralmente, as mandalas são construídas com finos grãos de areia de diferentes cores, sobre uma plataforma. Após algumas cerimónias é desfeita e a areia é atirada ao rio mais próximo. A dissolução de uma mandala está relacionada com o seu carácter de impermanência.



Fig.50



Fig.51



Fig.52

As superfícies de cerâmica da Grécia antiga são exemplos contrariamente ao anterior de permanência inquestionável.

Executados nas partes planas do interior e exterior das taças que se utilizavam para beber. As figuras representadas, geralmente, evocavam o Homem numa determinada acção da vida quotidiana.

Os desenhos eram elaborados com extremo rigor na execução técnica; e, com uma enorme capacidade de organização do espaço. Geralmente, o desenho era circunscrito por circunferências concêntricas, muitas vezes, entre elas o espaço era aproveitado para desenhar elementos geométricos.

As taças estão condicionadas à posição horizontal e, portanto, há uma relação diferente entre o espectador e o lado funcional do objecto, o que é diferente de um desenho figurativo (figs. 53, 54), dentro de um círculo colocado na parede.

Outros formatos que merecem um especial destaque, pela sua singularidade enquanto superfícies de desenho, ainda neste âmbito das superfícies circulares, são os leques. Não sendo exactamente circulares, estão ligados à rotatividade do plano. O desenho adapta-se às configurações que delimitam as formas .



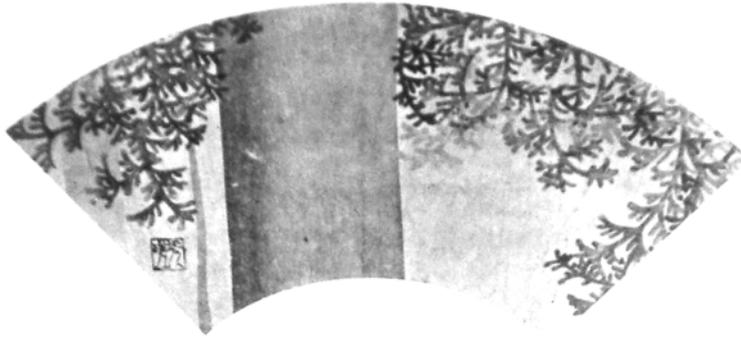
Fig.53



Fig.54



Fig.55



11. H. Wang, *Autumn, Chinese, Ink on Paper* (Fig. 56)

Fig.56

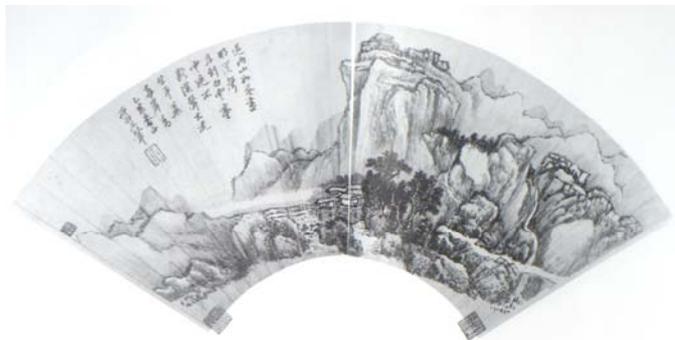


Fig.57

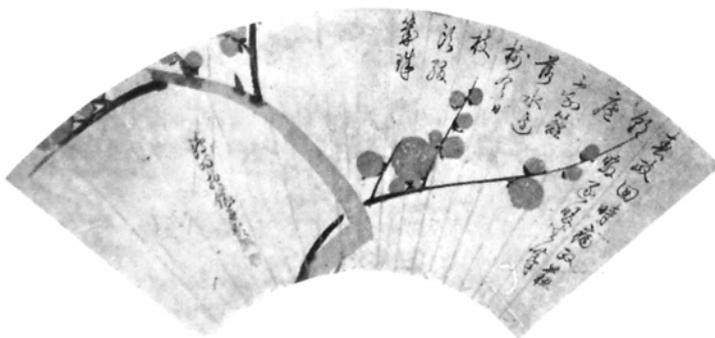


Fig.58



Fig.58

Oval

Na actualidade é muito raro encontrar desenhos sobre superfícies ovais, no entanto, na sequência do estudo sobre os formatos, o formato oval também é importante referir, tal como a circunferência. É também uma configuração, como o círculo, que não tem arestas nem ângulos, mas aquilo que difere do anterior é que permite uma certa “elasticidade”; tornando-se mais longa, a forma adquire as características do rectângulo.

Em muitas produções do século XIII, o tema da pintura preenche o espaço particular inerente ao formato elíptico. Segundo o filósofo Ernest Cassirer, *a elipse representa um ponto de viragem no pensamento humano. Para Platão, dizia ele, o círculo fora o símbolo da perfeição, a figura criativa para as concepções do universo. Na verdade, contudo, «a elipse era a figura criativa, porque os seu dois pólos eram característicos do universo: eles controlavam os movimentos do cosmos e eram o símbolo do homem, com a sua estrutura polar de espírito e alma. Onde quer que houvesse vida, a dualidade dos pólos estava em evidência; não só na electricidade, mas no dia e na noite, no Verão e no Inverno, no homem e na mulher* (Füssel, *Apud. cit. Arnheim op. cit.*, p.127, 128).

A solenidade deste simbolismo não teve eco na renascença.

No Renascimento construíam elipses aproximadas por meio de dois círculos sobrepostos, o chamado *ovato tondo*.

O retrato, em que era representado cerca de $\frac{3}{4}$ do corpo, apropria-se da verticalidade da elipse, jogando ainda com as posições de contorção dos membros das figuras, através de linhas curvas.

O renascimento elegeu o círculo como forma de perfeição cósmica, enquanto a fase maneirista do Barroco apreciou a elipse, que joga com a ambivalência redonda versus extensão (Panofsky, *Apud cit. Arnheim op. cit.*, p.124).

As imagens mais significativas desse período são precisamente as dos tectos das capelas, no sentido em que são circunscritas por formas elípticas. Mas, o que as caracteriza melhor é facto de se tratar de formas côncavas e convexas.



Fig.60



Fig.61



Fig.62

Desenhos sobre formas volumétricas

O desenho pode ser realizado sobre qualquer suporte.

Uma das características mais comuns nas superfícies utilizadas é a sua qualidade geométrica plana, embora esta qualidade plana nem sempre se mantenha.

Há uma grande parte dos desenhos conservados do mundo antigo e que chegaram até nós sobre suportes curvos como a cerâmica, cujas superfícies raramente são planas.



Fig.63

Na antiguidade grega, os desenhos sobre superfícies redondas permitiam representações sem princípio nem fim. Em todos os objectos volumétricos, a organização estrutural prévia era fundamental, nada era acidental ou ocasional. Arnheim referindo-se a um estudo de T.B.L. Webster sobre decorações pintadas em vasos gregos clássicos, descobriu que muitas cenas são redutíveis a um triângulo, a um quadrilátero, a um pentágono, ou a um hexágono implantado dentro do círculo.

Na enigmática composição dos vasos gregos, quer se tratasse de elementos abstractos ou figurativos, as figuras estão articuladas continuamente, ou seja, sem princípio nem fim. Se observarmos um vaso grego em toda a sua extensão nenhum elemento está fora do sítio. A composição correspondia à orientação da superfície volumétrica. A superfície ou espaço de manipulação considerava a volumetria total do objecto.



Fig.64

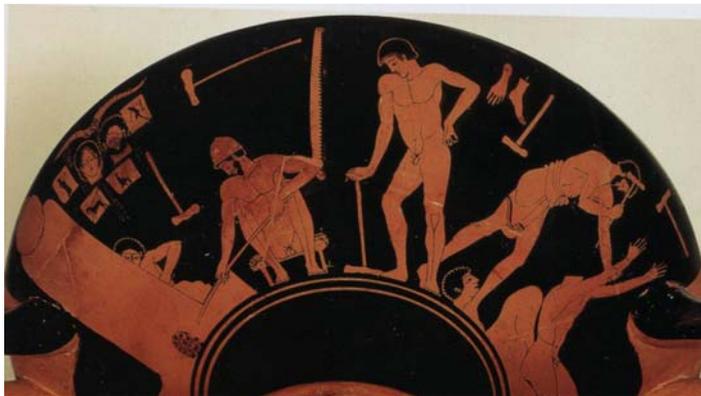


Fig.65

Da mesma maneira, na contemporaneidade, artistas como Picasso também utilizaram as superfícies curvas de peças cerâmicas para realizar uma parte notável da sua obra gráfica associada ao desenho.

Em alguns casos, mas excepcionalmente, a forma plana do suporte pode chegar a suscitar certos inconvenientes.

Um desenho traçado numa superfície plana, realizado para projectar uma pintura que deve executar-se sobre superfícies curvas, como no caso de uma abóbada cilíndrica ou de uma cúpula esférica, tem que tomar em conta a diferença entre superfícies, entre a obra definitiva curva e a forma plana do papel.

Ao enfrentar-se com uma superfície não plana, a realização de um desenho complica-se bastante.

É mais complicado ainda se se tratar de uma superfície esférica em vez de uma superfície cilíndrica, se bem que a última se possa desenvolver sobre um plano para o qual transpõe a representação.

O desenho esquemático de Michelangelo (fig. 66), exemplifica o recurso a uma série de processos para transferir as referências necessárias e seria a base de trabalho que iria dar sequência ao fresco executado no tecto da Capela *Sistine* (figs. 67 e 68).

No período barroco, os pintores tinham que projectar muitas obras para abóbadas e cúpulas; as superfícies côncavas e convexas criavam maior dificuldade entre o projecto e a execução.

Não obstante, os suportes num jogo incessante de superfícies côncavas e convexas permitiam sugerir a ideia de “elasticidade” numa fusão directa entre a arquitectura, escultura e a pintura. As linhas estruturantes, nas três disciplinas são basicamente articuladas no sentido da «distorção».

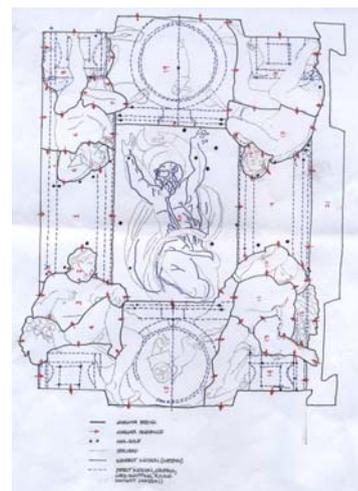


Fig.66



Fig.67



Fig.68



Fig.69

No recente desenho de Rui Chafes (fig.69), sobre o corpo de Vera Montero, também ele sobre superfície volumétrica, as linhas acompanham as formas mas num processo diferente, porque mudar um dos elementos representados não desestabilizaria a composição.

O desenho é desenvolvido principalmente com linhas orgânicas que deambulam sobre a superfície do corpo que também é orgânico. A composição desenvolve-se mais ao nível intuitivo, ou seja, entre a forma e sensualidade da pele, as formas do corpo e as linhas pretas que o percorrem.

Multiplanares

No desenho de Sandra Cinto (fig. 70), segundo as referências fornecidas, trata-se de um suporte misto. Uma mesa de madeira pintada e a parede. Relativamente ao formato, diríamos que é tridimensional, pois as dimensões referidas (91.1x 59.7x 80 cm) são simplesmente as dimensões da mesa.

Entende-se o desenho no seu conjunto de todos os registos gráficos visíveis.

No carácter de alternância das características dos elementos gráficos, da técnica e do processo utilizado, tratam-se de registos executados traço a traço, sem excitações, sem recuos ou correcções.

Desenha-se sobre o suporte horizontal e vertical, sem que nada se altere.

A utilização da caneta de filtro sobre as duas superfícies não altera a qualidade gráfica dos registos, reforçando a unidade do desenho.

Assim como as semelhanças formais das figuras desenhadas em ambos os espaços não alteram essa mesma unidade.

Trata-se de um desenho sobre dois suportes, duas superfícies, que se interligam: por um lado, o desenho sobre o tampo da mesa, com os limites bem definidos e, por outro, o desenho na parede em que os limites são relativos (situação mista). O desenho existe numa parte que se expande até aos limites físicos do suporte, prolonga-se na intersecção do plano horizontal da mesa com o plano vertical da parede, e é neste espaço vertical que se expande sem limites físicos que se possam definir claramente. Esta intersecção dos planos é que caracteriza os suportes multiplanares.

No desenho de Keith Haring, a acção é desenvolvida pelo espaço todo. Há uma relação directa com os desenhos de rua, isto é, com o desenho expandido, que percorre o espaço todo onde existem muito mais do que uma folha de papel (fig. 71). O desenho existe num todo em que o espectador é envolvido dentro de um cenário, tal como no período do Renascimento e, mais exuberante ainda no período Barroco (fig72).



Fig 70



Fig 71



Fig 72

Formatos irregulares

Num formato irregular, as medidas geralmente são arredondadas à figura geométrica mais aproximada, tal como são utilizados processos matemáticos de arredondamento para simplificar o cálculo. No desenho de Francis Alÿs, 26X18cm, trata-se da medida de um rectângulo exterior imaginário (fig. 73).

Os formatos regulares, o rectângulo, o quadrado, são referências de figuras estáveis.

Tendencialmente vemos as configurações irregulares como deformadas, isto é, que se afastam ou aproximam de formatos regulares. O ser humano tem de procurar um equilíbrio em todas as fases da sua existência física e mental; perante um formato irregular há inferências, ou seja, operações mentais que acrescentam algo aos factos visuais dados. Não no sentido da interpretação, mas numa acção mental que implica comparações.

Quando todas as margens são diferentes, não há paralelismos nem linhas ortogonais, não existem simetrias.

De que forma esta condição pode influenciar o desenho? Quando as margens não são ortogonais e se pretende estabelecer equilíbrio perceptivo, qualquer linha ou qualquer mancha perde a sua força visual.

O suporte acaba por sobressair, uma vez que obriga a uma reorganização mental, criando assim uma tensão pela instabilidade.

Aquilo que se realça pode não ser o registo, mas o formato do suporte, ou ambos em simultâneo.

As induções perceptivas são às vezes interpolações que se baseiam no conhecimento anterior, através de uma realidade concreta por meio de analogias, imagens e comparações.

Neste aspecto, a memória tem sempre um importante papel; no conhecimento visual, a percepção não consiste só em ver, mas reconhecer aquilo que vemos. A apropriação interna, portanto, é fundamental para a percepção. Há o fluxo de informação exterior, num processo temporal de que somos conscientes, com as nossas conjunturas, expectativas e antecipações; é necessário sempre uma contribuição construtiva por parte da mente para poder dar significado aos estímulos que procedem do exterior, de maneira a poder afirmar-se que toda a percepção exige sempre um trabalho de interpretação.

Um pedaço de papel rasgado pode ser entendido como um fragmento, o desmembramento de um todo.



Fig 73

A percepção sobre ele induz a uma situação de suspensão, o observador fica num estado transitório numa relação entre a ausência e a presença.

Quando a exaltação do fragmento está ligada ao primado da forma inicial (o esquisso, o esboço,) entendida como superior à forma completa, requer o máximo de concentração e por isso mesmo reveste-se de maior significado.

O próprio facto de definir um fragmento como tal implica que se tenha presente a forma completa que o fragmento não é.

Por outras palavras, o carácter paradoxalmente completo de fragmento não é a renúncia definitiva a uma forma mais extensa que já não é a forma orgânica, a forma clássica entendida como equilíbrio vivo entre todas as partes, mas a metáfora obtida por construção, ou melhor por «montagem», segundo uma técnica que antecipou os procedimentos das vanguardas artísticas do século XX (Cubismo, Dadaísmo).

Segundo Walter Benjamim, o carácter fragmentário é típico da Alegoria, isto é, a representação de uma realidade abstracta.

Conjunto de fragmentos

Quando tudo é fragmentado, como no desenho de Joana Rosa, isso contribui para impedir uma leitura imediata das dimensões e organização dos elementos do desenho. Pode-se atingir vários metros de altura na fragmentação e descontinuidade (fig.74).

O conjunto de fragmentos possibilita uma leitura que, em paralelo com o período do Cubismo, não se restringe à leitura aparente do objecto. Na representação, interessava registar no mesmo plano, várias partes do objecto em simultâneo, sem uma sequência de carácter lógico.

Neste desenho a representação comporta outro aspecto, materializado na fragmentação do suporte e, por consequência, do desenho que remete para a observação, não só para o espaço físico, mas para outras possibilidades de reconhecermos o objecto representado.

O acto de rasgar, de criar uma nova composição, traz consigo uma nova dimensão, não se confina apenas ao registo, isto é, não é a representação só do que se vê mas o que queremos que se veja. Perde-se a ideia do todo concreto, tudo recai sobre uma forma dispersa, ou mesmo caótica. A possibilidade de alterar a ordem dos fragmentos simula a instabilidade da composição.

Concluindo, o formato e as formas na sua ordem interdependente no espaço do desenho convocam os elementos gráficos para uma organização perceptiva. Quem desenha é sensível ao espaço em que actua, mesmo que não pretenda que isso seja uma condicionante. Perceber como é que o formato pode interferir na organização do desenho, permite actuar sobre ele de uma forma intuitiva. Só quando o conhecimento está bem sedimentado, é que o artista pode agir de uma forma arbitrária.

O desenho traz consigo um desencadeamento de acções que obrigam a um registo puramente mecânico, a que podemos chamar de destreza, mas só atinge a plenitude quando a acção introduz a consciência do espaço percorrido, esquecendo os limites dos referenciais.

No acto de desenhar só se atravessa a objectualidade quando o suporte deixa de ser uma condição intrínseca. É nele e com ele que se constrói o desenho sem a consciência do lugar onde se encontra o registo da acção que descreve e transporta todas as possibilidades que o homem pode criar.



Fig 74

O tamanho do espaço na concepção do desenho

O tamanho dos desenhos foi oscilando ao longo da História conforme a evolução e a necessidade de expressão e conceptualização do desenho.

Já na pré-história se podem ver sucessões de desenhos sobre grandes placas de xisto. Como no Vale do Côa onde inúmeras gravuras ocupam grandes áreas, ou dentro das cavernas onde há pinturas rupestres. À medida que o homem foi desenvolvendo tecnologias permitindo criar suportes a partir de matérias-primas, as dimensões das superfícies foram diminuindo, paralelamente à função para qual se destinava o desenho.

Na pré-história, com a possibilidade de marcar território, de deixar um referente bem visível, as grandes dimensões prevaleciam. Na idade do Ferro (séc. VIII a III a. C.) com a evolução tecnológica, as dimensões das figuras representadas eram mais concisas e menores. Objectos de ferro pontiagudos permitiram ao Homem fissurar a pedra, recriando testemunhos de pequenas figuras.

É importante distinguir, mais uma vez, dois grupos de suportes, que de certa forma atravessam toda a história do desenho: os imóveis feitos nas rochas, paredes ou chão, ou seja, os que permanecem no mesmo local; e os suportes mais leves que podem ser transportados, como os rolos de papiro do Egipto e, mais tarde, o pergaminho, os objectos de cerâmica, as tabuinhas preparadas; e por fim com o aparecimento do papel, os suportes tornam-se objectos cada vez mais leves e amovíveis.

No Tratado de Arquitectura de Vitruvius, o desenho, enquanto organização mental de uma abstracção de conhecimentos complexos sobre geometria, exige um domínio diferente na relação entre o instrumento e o suporte. Como são exemplo os estudos de arquitectura executados com grande rigor e pormenor, de questões relacionadas com a harmonia geométrica.

Deste período, já há um legado notório de três funções distintas do desenho: projectar, ilustrar e narrar.

O desenho, enquanto método organizativo de narrativas sobre objectos ou sobre paredes, obedecia a princípios de harmonia geometricamente organizados.

As dimensões eram relativas ao espaço onde se pretendia desenhar. Organizar sequências de imagens preparatórias de pinturas sobre frisos ou murais, desde Pompeia, até à actualidade, é sempre relativo ao espaço físico.

As sinopsias recentemente descobertas indicam que os tamanhos utilizados correspondiam a grandes representações de desenhos preparatórios para executar uma pintura mural.

As referências às dimensões oscilam não segundo um critério temporal ou cronológico; mais do que isso, estão de acordo com o campo e função do desenho.

É na actualidade que o desenho adquire autonomia em relação às outras artes, torna-se relevante pensar nas dimensões do desenho como componente implícita durante a acção e o processo de execução, como fim em si mesmo.

Pensar nas dimensões do desenho enquanto acção gráfica sobre um espaço, é também pensar na acção do corpo sobre a superfície. Numa relação de dualidade corpo a corpo.

Por enquanto, sem que se estabeleça uma fronteira exacta entre aquilo que se pode considerar grande ou pequeno, dois exemplos servem para reflectir sobre o tema proposto: os desenhos de Ricardo Lanzarani (fig. 76), sobre mortalhas (7x7cm) e os de Rebecca Horn (fig. 77), sobre papel (182x150cm).

Que pressupostos podem ser entendidos relativamente à acção desenvolvida em dois processos tão distintos? Como é que os dois corpos manipularam os instrumentos cujos tamanhos são tão diferentes?

É sempre possível o exercício mental para se tentar imaginar o caso da troca dos espaços. Pedir a R.H. que execute o seu desenho no espaço de 7x7cm e a R. L. que desenhe num tamanho de 182x150cm, exactamente o que fez sobre as mortalhas.

A questão passa por perceber que os tamanhos são referentes a atitudes premeditadas.

Estes exemplos não têm especificamente um carácter demonstrativo, são apenas uma espécie de localização geográfica, no sentido de situar diferentes formas físicas. Servem, essencialmente, para perceber as diferenças entre condições que antecipam a interacção com o espaço. Em dimensões de 7 x 7 cm, a relação do corpo com o espaço é inevitavelmente diferente nas dimensões de 182 x 150 cm.



Fig. 75

Anteriormente, referimos que os limites circunscrevem a configuração do espaço onde se desenha.

Os limites agora são relativos ao tamanho, o espaço percorrido aqui gera diferentes pressupostos.

Há atitudes inevitavelmente diferentes, do ponto de vista da acção física, relativo aos factores cinestésicos. A conformidade táctil entre o instrumento de desenho e a superfície, a coordenação neuro-muscular que move o braço, a mão e os dedos, ou a extensão do corpo todo sobre a superfície são diferentes conforme as circunstâncias.

Se, num espaço pequeno, a acção pode ser condicionada por diversos factores, o toque controlado pelo rigor ou precisão do traço em função dos seus limites, favorece o gesto pequeno. O controle mental é concentrado apenas na ponta dos dedos (?).

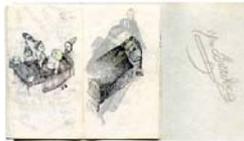


Fig.76



Fig. 77

Um grande formato permite um vigor ou vitalidade em que os membros do corpo se podem expandir, quer se trate do movimento enquanto acção subordinada ao sentimento interior, quer corresponda à gestualidade do próprio corpo sobre as grandes folhas de papel, quando se esticam os braços e se alcança a largura e a altura da folha, é a distância que vai dos dedos à cabeça que se evidencia. O movimento do corpo que desenha e o corpo centralizado numa vivência interior faz despoletar um conjunto de acções de uma gestualidade deliberada ou não.

No desenho, a relação com o espaço é um campo de reflexão. A superfície é sobretudo de ordem subjectiva. Desse ponto de vista, esta questão não é pacífica; os efeitos psicológicos são diferentes, a sensação ou sentido como nos apropriamos de determinadas superfícies pode traduzir-se numa atitude de inquietação ou de conforto. Uma atitude de conformidade ou uma exuberância acrescida.

Todas as condições implícitas pressupõem efeitos expressivos e resultados diferentes. Para além dos condicionamentos culturais de cada época ou período da história, cada sujeito tem a sua individualidade.

Num grupo de desenhos observados, feitos na actualidade (dos anos 90 até cerca 2005), verifica-se que não existe especificamente uma relação directa entre o tamanho e técnica. Não há nenhuma técnica significativa que não tenha sido encontrada em grandes ou pequenos formatos. Como por exemplo, processos de representação rigorosa, processos em que se “joga” com alguma casualidade dos meios utilizados, registos minuciosos em grandes espaços, desenhos com ou sem objectos de referência em pequenos tamanhos, quer se utilize a memória ou através de observação, actualmente todas as possibilidades estão em aberto, conforme a finalidade e especificidades da obra artística num determinado contexto. No entanto, pode-se redimensionar a questão quando no desenho a acção é efectivamente subordinada às dimensões.

O artista regista um movimento no espaço bidimensional, esta é a mais básica característica de desenhar. Os múltiplos traços sobre a superfície remetem para o gesto. Nesse sentido, para além da anotação espacial, desenhar evoca uma resposta temporal.

A qualidade do traço aponta para o propósito do processo artístico.

Nos desenhos podemos detectar o movimento da mão de quem e como executou. A relação com o gesto tem um significado especial no acto de

mover os membros do corpo. Há um movimento físico ou o resultado de uma energia física, que transmitem o impacto emocional ou intelectual.

Dimensões mínimas

Considerado um espaço mínimo menor do que 5x5 cm, há uma predisposição que remete estas dimensões para a miniatura, para a versão reduzida de algo maior.

Os espaços pequenos são manipulados praticamente com a ponta dos dedos que segura o instrumento, há um controle do traço na manipulação do instrumento; os registos são reflexos de uma enorme contenção.

Entre muitos exemplos, as antigas iluminuras da Idade Média (fig.78) eram desenhos especificamente de minúcia relacionada com a miniatura.

O desenho motivado pela cópia e não pelo processo criativo, não existia a ideia de expressão individual. Executados pelos monges copistas, as iluminuras não permitem qualquer forma de registo emotivo ou interpretativo; eram simplesmente um registo de cópia tal como as escrituras sagradas. Apesar dos diversos processos técnicos, o longo tempo de execução de cada figura, era inversamente proporcional à velocidade de tomar decisões, até chegar à imagem final.

As superfícies utilizadas pelos antigos miniaturistas eram pedaços de tecido branco empapados de substâncias orgânicas corantes como o extracto de várias plantas e flores.

Para fazer miniaturas ou pintar, molhava-se o pincel e passava-se depois sobre um trapo colorido, o qual absorvia parte do corante de que estava impregnado, assim sucessivamente, com alto grau de elaboração técnica.

O espaço mínimo é um espaço de precisão e não de experimentação, onde tudo é controlado como no trabalho de ourives. Os instrumentos são semelhantes aos do relojoeiro, pois é necessário tocar no sítio certo, nos curtos espaços não de tempo mas de superfície.



Fig. 78

Dimensões pequenas

Se pensarmos em dimensões com mais ou menos 10x10 cm, o movimento dos dedos é acompanhado pelo pulso. Conforme vai aumentando o espaço da superfície, a possibilidade do fluxo e controle de energia distendem-se ao longo do braço todo.

Ao longo da história, a relação do desenho com as dimensões passou por vários tamanhos conforme as etapas necessárias que antecipam a pintura.

Na Idade Média tardia, Cennino Cennini, refere-se ao desenho como uma forma primária de conceber a pintura. Os aprendizes deveriam começar por pequenas tábuas de madeira, do tamanho de um punho com o polegar esticado. A superfície seria cerca de 7 X 10 cm.

A contenção das medidas vem de uma herança de pequenos desenhos como, por exemplo, as iluminuras referidas anteriormente com o carácter essencialmente religioso. Ou os desenhos transmitidos pelos códices que não necessitavam de uma exuberância do traço, pelo contrário, revelavam gestos contidos.

Neste período já se estavam a dar passos em direcções diferentes, no sentido de perceber a importância do desenho como formulação de ideias e processos de pensamento.

Assim a concepção do desenho ia perdendo gradualmente a contenção medieval dando lugar a uma evanescência gestual, o que obrigava à manipulação do espaço com uma necessidade maior de desenvoltura. Os gestos rápidos pediam espaços maiores.

As linhas desenvolviam-se numa acção de dinamismo controlado. O gesto necessitava do braço todo em movimento, mas com a coordenação necessária para organizar mentalmente as figuras.

À medida que se ia diluindo a contenção e aumentando a liberdade cultivava-se o desenho de procura que permitia não coibir o gesto. O facto dos desenhos serem encarados como estudos motivava as variações de um torso, de uma posição do pé, de um corpo, inteiro ou de várias partes.

Há uma predisposição para uma linha ou mancha mais fluida.

Os primeiros estudos executados no Renascimento, sobretudo em dimensões pequenas, eram equivalente às medidas entre A4 e A3. Também os primeiros estudos de Picasso, durante as várias etapas que antecederam o trabalho final da Guernica, são exactamente uma série de desenhos executados em folhas de 21x 27 cm.



Fig 79

As primeiras ideias onde se expressa o pensamento mais imediato, menos constrangido, muitas vezes por imposição de ordem compositiva ou estética, geralmente são feitos em folhas de pequenas dimensões, em cadernos ou blocos, de fácil transporte, mais baratos e acessíveis.

Dimensões médias

Quando se trata de dimensões médias, cerca de 100X100cm, o braço pode movimentar-se sobre a superfície. As dimensões do papel permitem uma maior velocidade de actuação.

É o espaço propício para o lugar sem arrependimentos nem incertezas, especialmente quando o desenho é assumido como um circuito sem interrupções, num processo contínuo e automático (fig. 80). Estas dimensões obrigava a deambular parte do corpo pela superfície. A interacção corporal, quando não está condicionada a uma representação figurativa deliberada, a velocidade de acção permite agir com uma intuição formada. A representação não se perde, mas ganha notoriedade, pela aparente facilidade de execução. Há sobretudo a possibilidade de desenhar à escala humana, quer na percepção do espaço todo, quer na relação entre a mão e as dimensões da superfície.

Se o desenho é uma cartografia, as linhas que delineiam os rastros e as marcas, pelas quais o autor viajou, deixam a orientação do movimento do corpo, da forma como se entregou ao espaço. E Cucchi refere que a diferença entre um quadro grande e um quadro pequeno é a diferença que vai da energia de um sentido condutor de transporte num espaço «*o quadro grande é verdadeiramente como uma quadriga, quatro cavalos excepcionais, com as rédeas bem seguras, controladas*» (1984, *Flash Art Italiana*, n.118, pp15 16), à energia envolvente de uma manipulação e que o quadro pequeno, é uma coisa que se abarca, que se tem entre as mãos.



Fig 80

Dimensões grandes

Entende-se por medidas grandes as superfícies maiores que 200X200cm ou maiores que o corpo humano.

Nos desenhos de grandes dimensões destacam-se três procedimentos que dão origem a diferentes obras. Por um lado, ainda a relação do gesto com o traço; por outro, do contexto em que é inserido o desenho; e, por último, o procedimento relaciona-se com a ideia de escala ou de ampliação.

Numa breve reflexão feita a partir do Expressionismo e do Neo-Expressionismo Alemão e, por consequência, da Transvanguarda Italiana na década de 80, aquilo que é pertinente realçar passa pela (des)construção da imagem, ou seja, por perceber o desenho através da intenção e origem do gesto, o que também é perceber a velocidade e intenção com que se desenha. É o automatismo pictórico que se realça, assim como o caos destrutivo, o inconsciente frente à ordem consciente e racional.

O vitalismo expressionista resgata o primitivo e a exaltação pictórica do próprio corpo; os registos dessa acção e vitalidade estão presentes sobre a superfície. Parafraseando José Gil, o corpo não é mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões e movimentos.

As grandes dimensões dos desenhos de Rebecca Horn (fig.77) permitem uma extensão do corpo todo sobre a superfície. O corpo é levado ao seu limite físico e psicológico que pertencem à esfera do privado, complexo, frágil e fragmentado; mostra-se apenas aquilo que se consegue interpretar, metáforas visuais do seu próprio interior.

Os grandes formatos são o espaço privilegiado com que os artistas alemães e italianos encabeçaram o movimento na Europa e reivindicaram a atenção internacional para trabalhos geralmente enormes, com uma escala heróica, produzindo algo que desde sempre faz parte da angústia perante a enorme dimensão do universo.

Por outro lado, considerando o procedimento em função do contexto em que é inserido o desenho, podemos considerar os trabalhos de maiores dimensões que se relacionam directamente com a *land art*, a tendência artística surgida no final dos anos 60, nos Estados Unidos e Inglaterra, marcada por preocupações de reencontro com a natureza e pela contestação do mercado de arte. Os artistas da *land art* trabalham directamente com a paisagem natural, realizando intervenções de grande escala. A tendência, quantas vezes efémera, questiona os fundamentos da

escultura e do desenho posteriormente divulgados através de projectos, fotografias ou filmes.

Em muitos casos emblemáticos, são registos ou inscrição de materialização do desenho na natureza. Exemplos como Mile Long Drawing (1968) de Walter de Maria (fig. 81), duas linhas paralelas desenhadas a giz num leito de rio seco no deserto, ao longo de uma milha; *Spiral Jetty* de Robert Smithson, um enorme desenho geométrico feito com pedras e terra sobre a água de um lago; ou ainda *Drawing a Line* de Richard Long, intervenção bem representativa dos percursos do artista na paisagem e das marcas nela deixadas – linhas e círculos inscritos na terra ou feitos com o alinhamento de montes de pedras – como testemunhos dessa experiência a um tempo físico e espiritual.

Quanto ao posicionamento na relação de escala ou de ampliação, podem considerar-se os desenhos de Sol Le Witt. De grandes dimensões, nas paredes, obrigam o “autor”/observador a percorrer o espaço, permitindo-lhe recriar o processo ou a acção que desenvolveu para fazer o trabalho. O título de LeWitt, *Desenho de Parede Parte dois com Dez Mil Linhas de 12 polegadas* resume o intuito do trabalho renunciando à execução de obra artística (fig.82).

Os seus trabalhos eram simples comandos. A partir do referencial qualquer um pode executar as instruções, não é requerido que o artista execute o projecto, ao alterar as dimensões, altera circunstancialmente o desenho e portanto a sua percepção. Muitos desenhos são apenas ampliações, desde os cartões renascentistas a todos os processos de ampliação recentes que têm vindo desenvolver-se. A ampliação permite ver o desenho noutra escala. O trabalho está terminado quando as suas instruções forem executadas.

Esta questão prende-se com a ideia de que o trabalho de grandes dimensões passa apenas pela ideia de ampliar a escala. A ideia de projecto, de executar um desenho para um determinado espaço, enquanto método organizativo da pintura, implica geralmente o aumentando gradualmente do tamanho conforme as etapas, ou seja, conforme se aproxima mais do tamanho final. Actualmente existem meios técnicos que permitem ampliar da escala menor para uma escala maior; anteriormente as dimensões dos pré-suportes (os cartões de transferência) tinham que ser exactamente da mesma dimensão da obra final.



Fig. 81



Fig. 82



Fig.83

A matéria das coisas

Toda a superfície é constituída por matéria.

A matéria-prima, desde a Antiguidade até à elaboração de suportes artesanais ou industriais executados actualmente, oferece características plásticas muito distintas, seja pela textura, pela cor, pelas partículas inerentes à constituição de cada um dos diferentes suportes. Estes factores vão ser determinantes na relação directa entre os instrumentos, quer sob o ponto de vista da interacção de ordem química, quer do próprio manuseamento sobre as diferentes superfícies.

Os suportes pétricos são os que mais perduraram em quase todas as civilizações. Foi-se aprimorando a forma de trabalhar a pedra e minimizar o trabalho. A ardósia é ainda utilizada como superfície de desenho, tirando-se partido das suas próprias capacidades plásticas (fig.83).

A relação entre os instrumentos e as superfícies são sistemas infindáveis de diferentes relações.

Poder-se-á dizer que se desenha sobre qualquer superfície; no entanto, será feita uma ponderação entre as características das diferentes matérias e as exigências dos resultados expressivos do próprio desenho.

Como as características dos suportes variam tanto, desde o xisto ao papel, passando por tecidos, madeiras, etc., deve-se, sobretudo ter em atenção os instrumentos a utilizar e perceber como é que as diferentes substâncias actuam na sua compatibilidade química e principalmente na potencialidade resultante de um consciente conhecimento das reacções entre os diversos sistemas.

Não existem regras elementares de manipulação; esta depende, sobretudo, da sensibilidade de quem desenha, quer através de conhecimentos empíricos, quer dos legados deixados por várias gerações.

Interessa primordialmente perceber que os meios tecnológicos permitem gerar linhas e marcas com diferentes resultados ou efeitos visuais.

Mayer no *Manual do Artista* afirmou – *O pergaminho é um material mais áspero que o velino, mas não há uma linha clara de distinção entre os dois (ambos são feitos de pele de bezerros, cabritos e ovelhas). As melhores qualidades são feitas das peles de animais recém-nascidos. Quando mergulhados em água, absorvem uma grande quantidade e tornam-se macios e maleáveis; quando esticados, secos e submetidos a muitas operações de acabamento superficial, apresentam um suporte muito bom e permanente (...)* (1940, p. 676), o autor refere-se sobretudo a um conhecimento adquirido pelos antigos, às potencialidades funcionais destas superfícies mais ao nível técnico. A matéria de que um suporte é constituído, tal como o pergaminho, ou o velino, tem preponderância nas características expressivas e no resultado de um desenho. Há sempre uma relação de causa/efeito, assim como de forma/função. No entanto, as superfícies boas ou más podem ser sempre relativas conforme o fim a que se destinam.

No período do Renascimento, a necessidade de desenhar adaptou o papel, enquanto objecto/função, à necessidade subsequente de desenvolvimento do conhecimento e de refinamentos estéticos.

O facto de o papel ter surgido, permitia fazer mais estudos pensar com e sobre o desenho, como um processo referencial de uma ideia.

Para além disso, no manuseamento dos instrumentos e da sua relação directa com a superfície, o carácter ou os efeitos expressivos dessas marcas tornaram-se visualmente referências importantes. A linha circundante, o carácter do traço, a necessidade da mancha, há toda uma série de referências inerentes ao desenho que estavam a ser objecto de estudo neste período. A qualidade do papel tem uma importância acrescida no desenvolvimento técnico.

Na actualidade, há vários critérios que devem ser ponderados, e a exploração das potencialidades inerentes à matéria relaciona-se consequentemente com resultado do desenho, quer no desenvolvimento e crescimento conceptual, quer no processo técnico utilizado.

A importância das características da matéria

Entende-se por matéria de um suporte de desenho, os componentes físicos e químicos do objecto.

A diversidade de sistemas organizativos na composição de cada elemento gera uma infinidade de suportes de matérias diferentes.

Opacidade e transparência até à própria dureza e flexibilidade são referências visíveis da matéria que é preciso considerar; a absorção, a permeabilidade e a adesão, etc., só são observáveis na manipulação directa quando lhe é aplicada alguma substância.

A reacção da superfície é sempre uma relação de causa/efeito. Poderão ser entendidos os resultados num desenho através da manipulação de atrito, ou seja, da resistência que todos os corpos oferecem quando em contacto uns com os outros, divergindo no toque, no manuseamento, no gesto, etc.

O traço, a qualidade da linha e da mancha, dependem da forma como o artista usufrui das potencialidades dos materiais.

Esta pesquisa assenta no estudo relativo às particularidades inerentes da matéria do suporte, na sua relação de permissividade consoante diferentes formas de actuação.

Pode-se dividir este ponto em três grupos tipológicos, para que assim seja possível criar uma ordem de pensamento, subjugado a três procedimentos diferentes: a incisão, a diluição e fricção, ou seja, três situações que pressupõem diferentes atitudes no desenho. Relativamente ao manuseamento dos instrumentos, por exemplo, quando se trata de uma ponta de metal, ou de um giz, assim como um pincel com tinta, entre outros tantos que conferem características diferentes aos desenhos.

Num desenho muitos factores intervêm; o resultado e as características das diferentes manchas dependem de circunstâncias específicas; é possível, no entanto, verificar algumas situações que possam tornar explícita essa interacção com a superfície.

Partindo, assim, dos três procedimentos ou acções diferentes e específicas: a fricção, a diluição e a incisão, estabelecem-se relações de ordem tipológica.

A noção mais elementar de fricção, relativa ao acto ou efeito de esfregar, reporta sobretudo para uma acção contínua, quando se passa várias vezes com o objecto sobre a superfície.

Os resíduos ou as marcas deixadas dependem da capacidade e da textura de ambas as matérias que estão em contacto.

Associada a este processo existe ainda uma relação de adesão entre a substância e a superfície. Conforme os instrumentos utilizados, podendo ser secos ou gordurosos, ou um misto dos dois, a grafite, por exemplo, tanto actua por fricção como por adesão.

Por outro lado, existe o procedimento completamente oposto, a possibilidade de retirar resíduos da superfície; raspar ou apagar é ainda relativo ao acto de friccionar uma superfície.

A diluição é a reacção de um suporte quando absorve um líquido. Considerando-se a diluição um processo de desenho que é sobretudo executado por mancha de um líquido.

A capacidade do suporte absorver depende sobretudo da constituição da matéria, assim como das características do líquido depositado.

Em desenho, além de se perceber como é que as matérias se comportam umas em função das outras, aquilo que é mais importante observar são os diferentes resultados devido às possibilidades que cada superfície apresenta.

Por último, o processo de incisão remete para toda a acção em que se exerce linha e o carácter da marca é incisivo. A sua função geralmente associada aos verbos delimitar, circunscrever, racionalizar, embora nem sempre se possa generalizar. Num campo mais geral a incisão é sempre relativa à linha.

Com estes três termos não se pretende generalizar, mas estabelecer uma ordem de pensamento para concretizar postulados derivados de uma série de confluências.

Partindo de imagens de desenhos cujas linhas têm um carácter incisivo, ou de manchas, exercidas por fricção ou diluição, cada caso é um caso. Estes três procedimentos nem sempre são estanques nem isolados, muitas vezes num só desenho podem estar todas as acções presentes em simultâneo.

Há muitos exemplos que não têm necessariamente uma relação histórica nem conceptual, mas características semelhantes, como a incisão na pedra, ou diluição sobre papéis, ou fricção sobre diferentes texturas, etc.

Desde a linha feita através de fissuras na superfície, retirando partículas, até situações menos radicais em que a linha é apenas incisiva, toca, mas não agride a superfície, o que acontece é apenas uma relação de adesão ou sucção. O exemplo paradigmático é do lápis, sendo a matéria que risca composta de argila seca e dura, que agride pela sua dureza e por grafite, matéria gordurosa que adere. Pode libertar partículas conforme a permissividade do suporte.

Textura

Considera-se textura o relevo de uma superfície. Há duas espécies de superfícies: as lisas, quando o relevo é baixo; as rugosas se o relevo é alto.

Os contrastes entre áspero e macio variam, originando relações de atrito diferentes.

Na execução de um desenho essas características vão ser relevantes, desde a manipulação dos instrumentos, até ao resultado final.

A superfície de um papel sem revestimento vista num microscópio é uma espécie de teia de longas fibras; dependendo do grau de aspereza de seu acabamento e da dureza do instrumento, essas fibras agem como uma lixa, arrancando as partículas de pigmento e retendo-as nos seus interstícios.

A pressão do traço de um lápis de grafite⁴ não só força essas partículas para dentro dos interstícios do papel, mas também cria um leve lustre ou brilho quando as leva a adoptar uma posição nivelada, sem relevos, com os lados planos paralelos à superfície, mais ou menos do mesmo modo que a cera é polida quando a forçamos de encontro a uma superfície plana e contínua.

O chumbo tem as mesmas características que a grafite: quando pressionado ao longo do papel, as partículas são arrancadas e retidas na malha de fibras.

A exposição subsequente às impurezas da atmosfera tornará os desenhos feitos com chumbo mais escuros⁵.

Quando se desenha com ponta-de-prata sobre um papel revestido com uma camada de pigmento branco, pequenas e escuras partículas de metal resultam do mesmo modo como a tinta quando se deposita nas paredes salientes. As depressões dos grãos criam uma profundidade e um efeito vibrante característicos desta técnica.

Os desenhos a ponta-de-prata são caracterizados por uma certa delicadeza de traços. A menos que sejam protegidas imediatamente por um fixador, as linhas adquirem manchas tais como as que aparecem em todas as superfícies de prata; mas, como essa mudança de cor normalmente é desejada, os desenhos são deixados sem fixador até que isso ocorra.

Muitos dos papéis revestidos produzidos industrialmente reagirão com a prata (como se pode verificar fazendo um traço com qualquer artigo de prata), mas por serem invariavelmente fabricados com pouco ou nenhum conteúdo de trapos de tecido são de durabilidade duvidosa.

Caso um papel especial para desenho a ponta-de-prata não esteja disponível na loja de materiais de arte, pode-se fabricá-lo revestindo-se um papel de aguarela ou desenho com uma camada fina de tinta-da-china branca. A própria ponta-de-prata pode ser um pedaço de arame de prata afiado. Ouro e platina produzirão desenhos similares de cor ligeiramente diferente que não escurecem.

No século XIV, Cennini refere que as superfícies de desenho deviam ser lisas e polidas; refere ainda os passos necessários para preparar pequenas tabuinhas de madeira de buxo. Que serviam inicialmente para desenhar prolongando a acção até se chegar à pintura. *«bien limpia y lisa, es decir lavada con agua clara; alisada y pulida con sepia del tipo de las que utilizan los orfebres para gravar»* (op. cit., p. 36). As pequenas tábuas, antes de mais, deviam ser lisas e polidas. Depois preparava-se uma camada com pó de osso moído misturada com saliva. Espalhava-se sobre a madeira, obtendo uma fina camada e aplicada sobre a superfície. As descrições começavam pela escolha da madeira explicitando todos os procedimentos a executar, até chegar à fase final quando a superfície depois de um polimento perfeito se tornava lustrosa, como continua a afirmar Cennini.

Neste período, usava-se com frequência a ponta de metal, para registar linhas incisivas e delicadas. Há referências ainda ao uso do giz preto que permitia desenhar a linha e facilmente transforma-la em mancha.

O facto da cobertura das pequenas tabuinhas ser bem preparada permitia desenhar, reorganizar o desenho, sobrepor manchas aguadas e, por fim, utilizar as matérias necessárias para pintar. O desenho não tinha um carácter autónomo e portanto necessariamente teria de ser uma superfície mais elaborada e adaptada a todas as manipulações que iriam ser induzidas ao longo da elaboração da imagem.

Da mesma forma eram preparadas as folhas de pergaminho e de papel, carta Bombagina (op. cit., p.41).

O grão ou textura do papel tem uma importância fundamental, quando no desenho se utiliza o processo de diluição; contribui muito para o efeito e, as texturas mais lisas costumam ser preferidas relativamente às mais ásperas; contrariamente ao processo de fricção, quando, por exemplo, é utilizado carvão a textura do papel geralmente utilizada é rugosa.

Segundo Mayer referindo-se especificamente aos papéis de aguarela, a qualidade do papel tem muita importância para o sucesso técnico. Os trabalhos feitos em papel com uma boa textura natural podem ser distinguidos por um simples olhar e à distância; o uso de papéis inferiores e baratos dificulta a tarefa do pintor, não só nas manipulações, como também na criação de efeitos superiores e profissionais, sobretudo quando os trabalhos são expostos lado a lado com outros nos quais os melhores materiais foram utilizados.

Apesar dos processos de fabrico industrial, a textura é produzida durante o processo de formação da folha, gerada através do rolo bailarino, conforme o seu revestimento, dá origem a diferentes rugosidades. Alguns dos papéis feitos à máquina têm um grão mecânico monótono, que confere ao trabalho um indesejável efeito de imitação.

A superfície com o relevo irregular, como as pedras não polidas, tem invariavelmente texturas diferentes.

No caso particular da ardósia, apesar de ser polida, a sua constituição mineralógica determina a textura macia, mas muito porosa.

É também uma textura propícia para manipular os instrumentos, de maneira a que as partículas de um giz, ou de carvão, se desfaçam e depositem.

O resultado do desenho depende de facto da textura das superfícies e características da matéria. Para além da própria capacidade de determinadas matérias, quando manipuladas propositadamente, acentuarem ainda mais o carácter liso ou rugoso.

Nos desenhos de Millet (fig.84), a textura do papel é a matéria-prima explorada.

Permite registar diferentes gamas de valores, que vão desde o negro do carvão ao branco do papel, desenvolvendo assim uma técnica de registo de claro e escuro das variações de luz observadas.

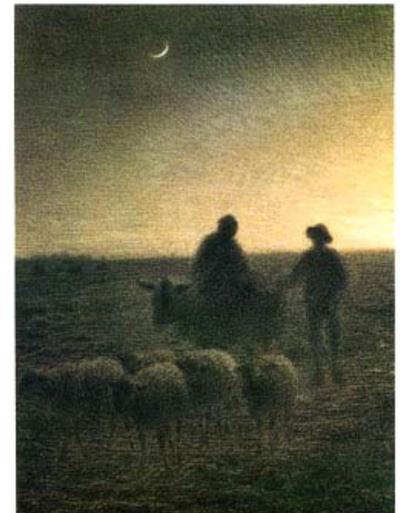


Fig 84

O papel espesso e granulado, ao microscópio é uma superfície de pequenos filamentos, quando friccionando é a própria irregularidade da superfície que “apanha” o carvão, Seraut (fig.85) explorava essa potencialidade, assumida como parte integrante da própria difusão da mancha.

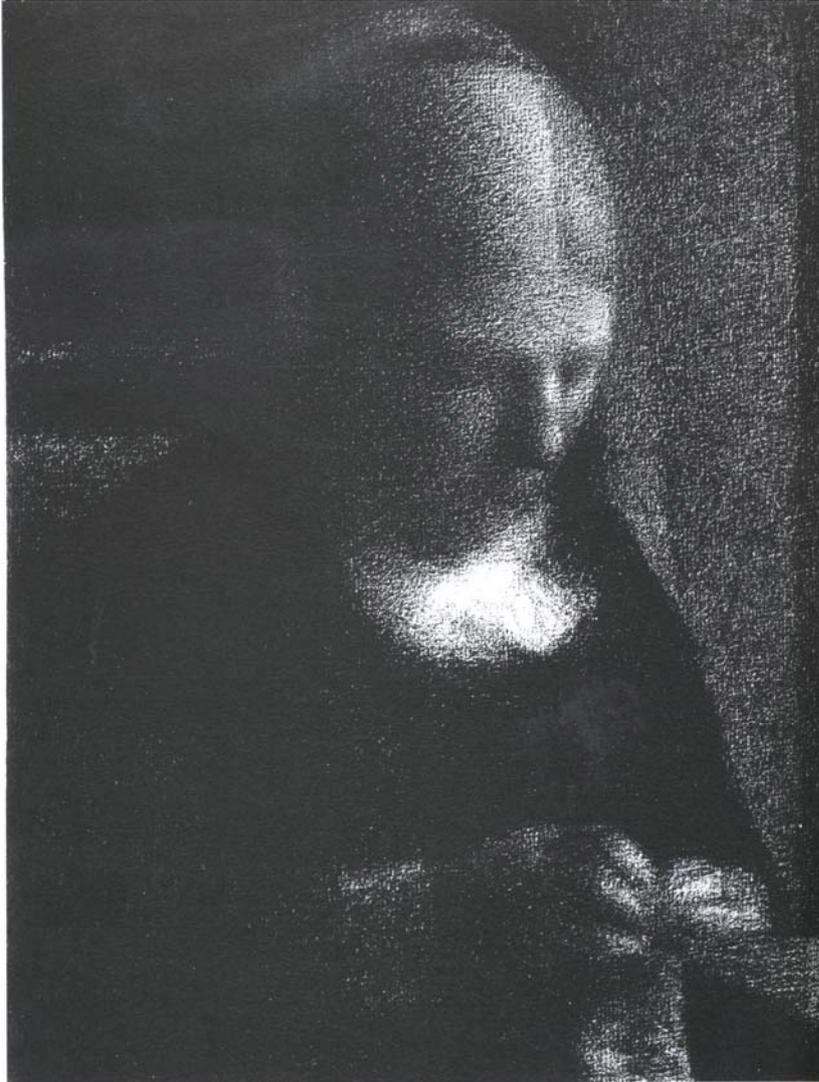


Fig 85

O papel pode ser manipulado como o fino e delicado papel de esquissos bem enrugado, utilizado por Adriana Moldar (fig.86), permite criar manchas irregulares. Mesmo que a tinta seja bastante homogênea, a forma como se espalha pela superfície não segue um caminho constante. “Ramifica-se” por todos os veios onde pode deslizar. Como se nas zonas mais baixas se tratasse de micro vales de uma extensão enorme e daqui manipulações que iriam ser induzidas ao longo da elaboração da imagem.



Fig 86

Impermeabilidade / absorção

Considera-se a absorção de um suporte, quando no acto ou efeito de absorver há reacções de ordem química – dá-se a fixação de um líquido por um sólido; e impermeabilidade é a resistência ou capacidade da superfície de não absorver.

Do ponto de vista da física a absorção é relativa à fotossensibilidade da superfície e, portanto, a capacidade da luminosidade na fixação parcial de radiações luminosas, incidentes nos corpos materiais, de que resulta a cor destes corpos, se a radiação absorvida pertencer à zona visível do espectro. O desenvolvimento do conhecimento das ciências, os estudos da dispersão da luz, no século XIX, foi adquirindo visibilidade na arte, com os impressionistas.

Interessava perceber as diferentes intensidades de luz na atmosfera.

As duas disciplinas, Química e Física estão inevitavelmente implícitas na reacção de uma mancha sobre uma determinada matéria.

A técnica da aguarela utilizada por J.M. William Turner (fig. 87) em camadas sobrepostas sobre a folha de papel, permite registar uma certa esvanecência da bruma ou dos vapores que caracterizavam as paisagens de Veneza. Os efeitos desta técnica permitiam assim transpor para o suporte os efeitos luminosos, explorados mais tarde pelos impressionistas. Esta técnica permitiu que Paul Cézanne, nos estudos de paisagem, produzisse vários desenhos permitindo-lhe reorganizar através de transparências os reflexos a partir de uma visão fragmentada – decompunha a natureza numa orientação multifacetada.



Fig 87

Os guaches funcionam como matéria opaca que obviamente depende da quantidade de água utilizada na sua diluição. Mas é uma técnica própria para resultados opacos. Trata-se de uma tinta fluida, mas muito menos do que a aguarela e, portanto, o que fica na superfície é muito mais o pigmento.

Podem ser criadas situações de transparência utilizando fluidos gordurosos, o que retira de certa forma parte da opacidade do papel.

Se o suporte for uma película fotográfica, por exemplo, permite trabalhar com outro tipo de fluidos. À medida que a permeabilidade é consideravelmente maior, pode-se tirar partido disso mesmo.

A ardósia é um bom exemplo de uma superfície altamente impermeável, absorve apenas de 1% de humidade.

Porém, as características da diluição dependem não só das substâncias, como do agente que as dilui; um líquido aquoso que não é o mesmo que um líquido cremoso.

Varia ainda a quantidade do pigmento que uma tinta tem e a aderência relativa de um líquido à matéria do suporte, pois as substâncias que constituem ambos vão originar reacções diferentes.

O processo de diluição foi utilizado desde sempre. Já na Pré-História o Homem diluiu pigmentos e pintou as paredes, como são exemplo as Grutas de Lascaux. A absorção da pedra pelos fluidos utilizados é irregular. Percebem-se manchas de várias tonalidades que geram assim características únicas na relação entre a pedra em bruto e a tinta que restou.

Em suportes mais delicados, como o pergaminho, o papiro e mais tarde o papel, as transparências são conseguidas através de pigmentos em pouca quantidade, diluídos em bastante água. O que acontece é que a água é absorvida e o que fica visível são os pigmentos dispersos e parte da superfície do papel.

A hematite diluída era uma técnica muito utilizada no Renascimento.

O papel utilizado especificamente para a diluição, normalmente designado por papel de aguarela, é feito com extremo cuidado a partir de tiras (se possível sem polpa de madeira) de linho e/ou algodão que são fervidas, retalhadas e batidas para separar as fibras; o material assume então a forma de uma polpa suave e fluida que é passada por uma tela numa camada fina, sendo posteriormente seca e prensada.

Para os tipos mais habituais de papéis de aguarela e de desenho não se pode utilizar nenhum produto químico, com excepção do carbonato de cálcio e de tensoactivos, dos quais o excesso é destruído e neutralizado por meios que deixem os resíduos menos danosos no papel.

Os melhores papéis de aguarela não devem conter alvejantes.

Devem ser tomadas precauções para evitar qualquer contaminação por partículas de metal. Os bons papéis da Renascença italiana não continham alvejantes, eram feitos à mão com o maior cuidado e, segundo escritos póstumos, provavelmente alvejados pela exposição ao sol e ao ar.

A imensa indústria de papel moderna, com todos os seus refinamentos técnicos, é baseada na produção em massa, mesmo na sua manufactura mais cuidadosa e de qualidade para os mais requintados propósitos comerciais, é completamente diversa da indústria relativamente menos aparatosa que produz papéis para artistas.

O papel numa visão microscópica revela-se como uma massa de fibras emaranhadas ou entrelaçadas.

No acto de fricção um desenho executado a lápis, a carvão ou pastel depende da acção abrasiva destas fibras, as quais, à medida que o material é aplicado sobre a superfície, o gastam e seguram as suas partículas nos interstícios.

Naturalmente, uma substância com esta constituição é extremamente absorvente para os líquidos, de modo que ela deve estar impregnada de goma quando se aplicar e manipular sobre ela as tintas líquidas. Um exemplo de papel sem goma é o mata-borrão; outro é o papel de filtro, do qual as melhores qualidades, utilizadas em laboratórios químicos, representam a forma mais pura de papel e são produtos dos mesmos estabelecimentos que produzem papéis de aguarela. O material utilizado para “encolagem” dos melhores papéis de aguarela durante a sua manufactura é uma solução de polímero cuja quantidade e força são de importância considerável para as propriedades do papel. Papéis “encolados” com colas de couros de animais tendem a amarelar. O papel feito com “encolagem” excessiva dará resultados irregulares.

Papéis chineses e japoneses feitos da maneira tradicional, talvez com alguns aperfeiçoamentos europeus, são “encolados” com uma solução de cola de couro de boi endurecida com alumínio. Alguns tipos de papel japonês são vendidos sem ser “encolados”; neles, as tintas irão escorrer ou espalhar-se a menos que seja impregnado com cola antes de ser usado.

Os papéis de desenho tratados com alúmen e resinosos não devem ser utilizados com aguarelas, pois estes produtos químicos podem reagir com os pigmentos sensíveis.

Quando os fabricantes adicionam cola ao papel, fazem-no enquanto este último está no estágio de polpa; porém, papel sem cola é papel que necessita de ser reencolado como resultado de imersão prolongada em água. Podem ser eficazmente encolados submergindo-os numa solução fraca de gelatina (2 gramas ou menos, para 1 litro de água). A quantidade de gelatina exigida varia segundo as condições, mas deve sempre ser mantida ao mínimo.

O papel é deixado uniformemente liso passando-o por uma prensa. Papéis artísticos são vendidos com vários acabamentos. Os papéis *prensados a frio* (CP-ColdPressed) e *não-prensado* (NP-NotPressed) têm uma textura aberta ou áspera e são utilizados para pintura de aguarelas. Algumas das qualidades mais pesadas estão também disponíveis em *bruto* (Rough), com um grão ainda mais áspero. O *prensado a cores* (HP- HotPressed) não é tão adequado às aguarelas transparentes, mas é empregue para técnicas opacas e outros propósitos de desenho. A aspereza do grão não tem tanto a ver com a adesão da tinta (todos os papéis sem revestimento irão reter partículas de cor), mas é valorizada pela cintilação, brilho e outras qualidades desejáveis que contribuem para os efeitos visuais do trabalho.

Os papéis de qualidade têm uma marca *d'água* ou são gravados em relevo com a marca do fabricante; esta indica, pela leitura, o lado bom do papel.

Muitos papéis são bem acabados somente num dos lados; o outro lado pode conter trechos irregulares, falhas e imperfeições que não aparecem até se pintar sobre o mesmo, ou os grãos podem não ser os mesmos na frente e verso.

Outros papéis podem ser usados igualmente de ambos os lados.

Os papéis envelhecidos são valorizados por aguarelistas experientes, e alguns tipos datados por marcas *d'água* ou por registros dos comerciantes são preferidos àqueles de manufactura recente.

A espessura é um dos requisitos mais importantes para o bom papel de aguarela; o papel de peso muito leve empena ou enrugua e é insatisfatório para alguns usos. O papel é avaliado pelo peso da resma (472, 480 ou 500 folhas); a de papel fino de uso comum pesa 32 kg; a de peso intermediário pesa 40,8 kg; 63,5 kg seria a de papel bastante pesado, sendo adequado

para todos os usos. Alguns pintores, porém, preferem um papel mais pesado do que este.

Os melhores tipos podem ser encontrados em pesos elevados (113-181 kg); são oferecidos em folhas de cartão que resistem ao tratamento severo e permitem a utilização mais completa de manipulações. As folhas de peso leve são em geral utilizadas na técnica húmida, onde o papel é esticado antes do uso. As qualidades mais pesadas não precisam de ser esticadas; podem ser presas por grampos a uma prancha fina de desenho.

Opacidade / transparência

A opacidade de uma superfície é o contrário da translucidez; em termos práticos resume-se à superfície que não deixa transparecer nada quando sobreposta sobre algo.

No caso particular do papel, tem a variante de oscilar entre um alto grau de opacidade e de transparência. Com ele pode-se evitar a interferência de uma leitura ou de imagens da ou na face oposta. O mais comum, nos suportes do desenho é as superfícies opacas. Existe, porém, uma série de superfícies transparentes utilizadas desde o papel semitransparente ao vidro, vários tipos de películas, como, por exemplo, a película *draftex* que tem a particularidade de permitir ser desenhada com grafite debaixo de água sem que desapareça. Nas primeiras referências de papel translúcido referidas por Cennini, no Capítulo XXIV (*op., cit.* p.53), os suportes eram executados a partir de pergaminho bem raspado, para o tornar menos rígido e delgado, ficando assim naturalmente translúcido. O processo utilizado naquele período, para que o pergaminho ficasse transparente, baseava-se em engordurar a superfície. Esfregava-se com algodão embebido em azeite, e depois deixava-se secar.

O mesmo processo era feito em papel de algodão muito fino, liso e branco como se refere no Capítulo XXVI (*op., cit.*, p.54).

Podia ser ainda usada cola de peixe (cap. XXV), diluída em água (*ibidem*).

O papel semitransparente possibilita continuar o pensamento gráfico do desenho através das sobreposições sucessivas dos estudos realizados, numa espécie de aprofundamento e alteração constante dentro de si próprio, até encontrar a solução mais ou menos definitiva (manter uma espécie de visão transparente e de dentro para fora, ao longo de todo o trabalho), como refere Leonor Antunes (op., cit., p.31).

À transparência compete ainda confiscar ou transferir imagens que pertencem a uma realidade para outra, isto é, de um contexto para outro, introduzindo-lhe assim um novo significado. Permite ainda a sobreposição imagética cuja materialidade propriamente dita da superfície, comporta a temporalidade, na possibilidade de criar metáforas, símbolos, etc., contidas num só desenho.

Trata-se aqui, adaptando uma expressão da teoria da arquitectura, não de uma transparência literal, mas fenomenológica, pois a qualidade e processo em questão não é o “ver através” de ou a “desaparição do obstáculo”, mas sim a migração vertical de informação e a possibilidade da sua reconfiguração e reelaboração.

Mais uma vez, existe uma íntima relação entre modos de proceder e as possibilidades dos suportes, e o suporte mais relevante é sem dúvida o chamado papel vegetal.

Esta invenção respondeu a necessidades concretas de optimização do processo de projecto, substituindo técnicas morosas como a picotagem ou o uso de papéis engordurados para aumentar a sua transparência.

O papel vegetal abriu imensas possibilidades de articulação em profundidade, ou melhor, na vertical, dos dados de projecto. Até a mais actual estrutura de *layers* do desenho assistido por computador é um refinamento de informação sobreposta, onde os meios electrónicos permitem alterar a sequência, ocultar camadas, e, tendo perdido a limitação dimensional da folha (trabalhando sem escala) permitem, até, adaptar a estrutura de informação empilhada a uma gestão do zoom ou da abertura de campo segundo o nível de detalhe desejado.

Mas as possibilidades de (re)desenho não esgotam a articulação da transparência, a sobreposição de pisos, o trabalho cruzado sobre figuras abstractas do projecto, como plantas, secções ou alçados, ou a reversibilidade constante entre aprofundamento ou alteração como estratégia de avanço, entre outros, são possibilidades técnicas que engendram no interior do projecto de desenho, ou num movimento constante das novas possibilidades de associação e produção da forma.

Do processo de investigação em profundidade resulta, com a sua separação, um processo em extensão, que poderíamos chamar sequência.

A sequência, seja ela a verificação de várias hipóteses para o mesmo ponto de vista sobre o problema, ou a articulação de vários pontos de vista, é uma estratégia concomitante com a transparência, o que motivou a sua inclusão em determinada secção.

Serve a inclusão para distinguir a instrumentalidade de um dado técnico da sua estrita manipulação, pondo em evidência a capacidade de uma estratégia de reconhecimento de forma a ser capaz de migrar entre suportes, pondo assim em crise as suas regras internas e abrindo novas possibilidades à coisa mental.

Permissividade/ resistência

Não descurando o manuseamento implícito no acto de desenhar, uma das características relativas às superfícies remete para a questão da dureza que, na sua definição mais básica, se resume à superfície que não se deixa riscar facilmente.

A resistência ou permissividade é sempre relativa ao instrumento e à pressão exercida sobre a superfície. As características da linha não dependem apenas das características da superfície, dependem sobretudo da manipulação dos instrumentos sobre ela.

Nos desenhos do Paleolítico, as marcas deixadas presentificam a acção do manuseamento irregular de pedra sobre pedra. Neste período – igualmente designado por Idade da Pedra Lascada – utilizava-se como instrumento uma pedra lascada. Quando se verifica uma textura lisa, no xisto, por exemplo, depois da fricção sobressai uma textura rugosa da zona onde é aberta fenda. Mas é assim que a linha adquire visibilidade, não pela dimensão, não pela diferença de tonalidade, mas por se tratar de uma figura em baixo relevo intensificada pelas diferenças de textura.

O mesmo não acontece nas gravuras executadas em períodos diferentes, a partir da Idade do Ferro. Pelo facto dos instrumentos serem mais resistentes, mais pontiagudos, ou mais incisivos, as marcas tornam-se menos visíveis, a incisão pode ser igualmente profunda mas menos larga. No retirar as partículas da pedra com um instrumento de ferro, o manuseamento é diferente, não lasca, vai polindo.

O xisto é uma rocha metamórfica que se caracteriza por uma grande fissibilidade, grão muito fino e esfoliação fácil. Esta rocha resulta da metamorfose das argilas que endurecem e tomam um aspecto lamelar.

É constituída por minerais que apresentam orientação preferencial, em particular as micas que podem ser observadas ao microscópio. Dadas estas características, quando há um rasgo profundo, acaba por retirar parte da camada superior, porque feriu e abriu uma fissura.

O Alabastro é uma pedra pura, de cor branca pura, translúcida ou semi-translúcida; dois minerais inteiramente diferentes e de aparência similar têm sido usados com este nome. O material em uso comum por muitos anos é variedade de gipsita (sulfato de cálcio) que pode ser encontrado em massas sólidas. É muito macia, pode ser arranhada com a unha, e é durável somente sob condições de cuidadosa conservação. Pode ser cortada com uma serra de mão. As peças de qualidade inferior contêm, às vezes, veios e manchas castanhas.

O outro tipo de pedra, que era utilizada pelos antigos, é a calcita branca pura, um carbonato de cálcio natural de estrutura definitivamente cristalina, na verdade um tipo de mármore.

No desenho de Tacita Deam (fig.49), a incisão sobre alabastro polido, uma rocha de grão fino é de fácil polimento, o desenho executado com uma ponta de metal bem afiada, mostra que as incisões são pouco profundas, porque a relação do instrumento com o suporte é muito delicada.

Por isso, em parte, não só as linhas são pouco visíveis, mas também porque a densidade de manchas da própria pedra sobrepõe e ofusca essa visibilidade. Não obstante, o tipo de alabastro utilizado por T.D., quando riscado deixa linhas brancas.

O mesmo não acontece com o xisto que embora possa mudar ligeiramente de tonalidade, pouco se vê.

A pedra é um dos suportes mais duros que se tem vindo a utilizar. Tanto o xisto como o mármore são caracterizados pela sua dureza (maior ou menor resistência que um mineral oferece ao ser riscado por outro).

Os escultores, porém, sempre empregaram um número quase ilimitado de pedras de diferentes cores, texturas e graus de dureza, mais ou menos duráveis e fáceis de trabalhar. Cada pedra é seleccionada não somente pelas suas qualidades técnicas, mas também pela sua adequação à natureza do trabalho.

Durabilidade

Os desenhos por incisão na pedra, neste caso particular, do xisto, por exemplo, dão a maior prova de durabilidade, de resistência ao tempo, sem que se tenham para isso criado condições artificiais.

As gravuras rupestres executadas há cerca de 20 000 anos nos topos de grandes escarpas de xisto são exemplo paradigmático da durabilidade.

Existem, de facto, centenas de desenhos executados, ao longo do Vale do Côa; é a maior de todas as representações das gravuras rupestres encontradas ao ar livre, num conjunto agregado, numa grande extensão. Apesar de conhecermos apenas o que é possível ver vinte mil anos depois. Não se sabe quantos desenhos foram executados sobre outras superfícies que não resistiram ao tempo.

Todas as pedras são perfeitamente duráveis e permanentes quando mantidas em condições normais de interior, mas isto varia muito quando expostas ao ar livre. As condições que afectam, por exemplo, as esculturas são de natureza química e mecânica, e incluem o desgaste ou a abrasão e destruição pela água, pelo gelo e pela acção de gases ácidos na atmosfera. Poucas pedras são capazes de suportar calor excessivo, como no caso de incêndios.

A pedra enquanto suporte de desenho móvel, tal como nas placas de mármore de T.D parte facilmente, precisamente por não ter a flexibilidade de uma folha de papel.

E muitas referências da arte renascentista foram reconstituídas através de um amplo legado de superfícies de papel, perdendo-se grande parte dos murais de pedra.

Nos últimos anos, o papel tornou-se alvo de muitas pesquisas. Graves deteriorações podem ser interrompidas, em muitos casos, por processos especiais de desacidificação.

Todo o papel contém certo grau de humidade. Isso deve-se ao facto do papel sofrer interferências da humidade relativa do ambiente em que está exposto, tendendo a igualar-se ao mesmo. Para além disso, o PH de acidez ou alcalinidade (a medida de PH varia de 0 a 14, sendo PH=7: neutro), também é de considerar. A maioria dos papéis de uso comum são ácidos, o que acelera o seu amarelecimento e decomposição. À medida que o ácido do ambiente interfere no papel, o PH do mesmo começa a cair para menos de 7, tornando-se ácido e acelerando o seu amarelecimento. Para papéis artísticos, o PH neutro é fundamental para prolongar a durabilidade da obra de arte.

Os chineses e os coreanos, e mais tarde os japoneses, utilizaram casca de amoreira para fazer um papel que atendia às exigências muito meticulosas dos seus artistas, mas que tem maior tendência do que o produto europeu a escurecer e a tornar-se quebradiço com o tempo. Os artistas chineses têm a expectativa de que os seus papéis e tintas negras durem por um milénio sob condições normais de preservação, mas estão conscientes do facto de que algumas das suas cores mais comuns irão desbotar em menos de cinquenta anos.

No outro extremo da durabilidade, existem os suportes efémeros, por exemplo, o gelo, que na passagem do estado sólido ao estado líquido não deixa qualquer vestígio, ou a terra e a areia que, quando expostas às condições naturais, desaparecem com facilidade; são matérias que não sustentam o desenho durante muito tempo.

Flexibilidade

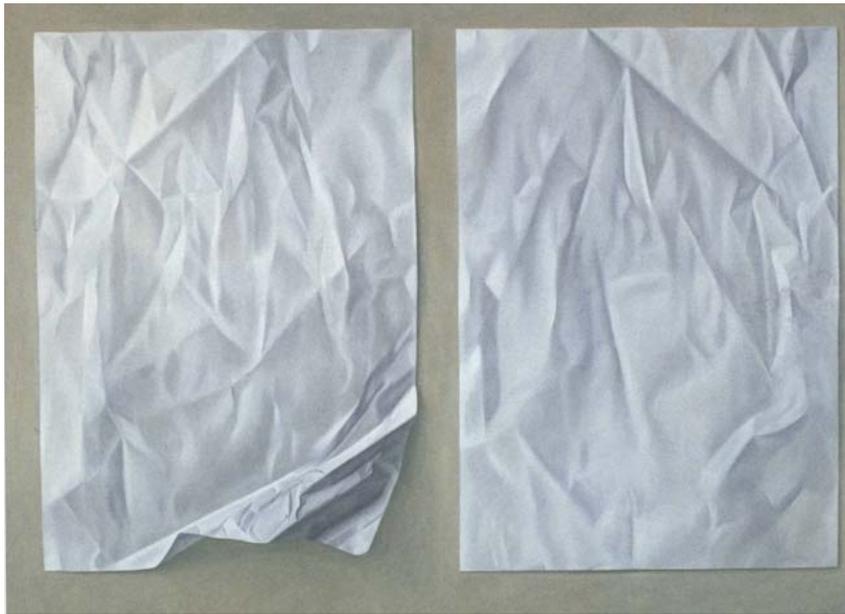


Fig 88

A flexibilidade ou maleabilidade da superfície é uma das características de certos materiais poderem reduzir-se a “lâminas” finas, sem quebrar. A flexibilidade depende da elasticidade com que é possível manipular a forma do objecto.

Os suportes referidos (os de pedra) anteriormente estão no ponto exactamente oposto àquele que interessa observar agora.

A pedra e qualquer derivado de minerais são considerados suportes duros, mesmo que se tornem finos como uma folha de papel; partem, não são maleáveis.

A espessura é um factor determinante em algumas matérias como o papel.

As primeiras tentativas de criar papel estiveram sempre ligadas a essa possibilidade, desde os rolos de papiro, a finas folhas de pergaminho, até às mais variadas qualidades de papel da actualidade.

Os suportes flexíveis, como o papel, folhas de madeira ou de metal, permitem moldar o carácter bidimensional do plano.

As superfícies móveis estão invariavelmente relacionadas com a pertinência da forma/função. A forma, neste caso, remete para o objecto e é o papel o que mais se adequa ao desenho.

Dispersão e contenção da mancha

A mancha é área ocupada pela imagem sobre o suporte.

A mancha de um líquido, por si só, é algo pouco constante e quando entra em contacto com a superfície rapidamente se dispersa como uma mancha de água sobre um tecido ou sobre papel. Basta observar a diversidade de diferentes comportamentos em relação à enorme variedade da matéria dos objectos, depois de um dia de chuva – há os que secam rapidamente ou não conforme a água que absorvem.

A diluição é muito mais um processo de dispersão do que de contenção.

É um processo que frui de uma certa casualidade e para alguns artistas, como Marlene Dumas (fig.39), é mesmo um mote de trabalho.

A dispersão pode ser ainda maior se a superfície já estiver húmida, tornando-se assim cada vez mais incontrolável. Não necessariamente ocasional, o facto de ser incontrolável é também um pretexto de desenho.

A dispersão causada pela impermeabilidade do suporte em relação ao fluido, favorece outras possibilidades de mancha diferente como pode ser visto mais à frente na fig. 95.



Fig 89

Suportes preparados

De uma forma ou de outra, todos os suportes que não fazem parte da natureza são preparados. O papel ou o tecido, quer sejam manufacturados ou fabricados industrialmente são preparados.

No entanto, existem suportes que pelo seu grau de elaboração merecem um especial destaque.

Cennini foi o autor que deixou mais informações sobre métodos de preparação que se utilizavam já no final da idade média, embora os suportes não fossem especificamente para o desenho, mas para uma sequência de trabalho que daria origem à pintura.

As descrições começam desde a escolha da matéria-prima a utilizar, as dimensões, até ao processo passando por todas as etapas até a superfície estar pronta.

O itinerário é o seguinte: primeiro passa por escolher uma boa tábua de buxo, do tamanho de um punho com o polegar esticado, de ambos os lados, bem limpa e lisa; lavada com água clara, alisá-la e poli-la; deixar secar bem, depois moer o osso (calcinado e pulverizado); quando estiver bem fino, guardá-lo durante duas horas e conservá-lo envolvido num papel seco. Quando for necessário preparar a tábua, deixar cair um pouco desse pó, misturar com saliva e estende-se a massa com os dedos sobre a superfície.

Explica ainda o procedimento a executar com as mãos: antes de secar, segurar a tábua com a mão esquerda, e com a palma da mão direita, insistir sobre os veios da madeira que está bem seca, criando por fim uma cobertura uniforme com o pó de osso moído em ambas as faces.

Além da madeira, podia ser utilizado também o pergaminho e o papel de algodão.

Depois, procedia-se de forma a tornar a superfície mais lisa e lustrosa possível, através de polimento com pedra; actualmente, o que se pode aproximar mais desta parte final do processo é o polimento com lixas das chapas de gravura que devem ficar de tal maneira polidas até que se consiga ver o reflexo com o máximo de nitidez possível.

Preparar superfícies, como a parte inicial do processo que Cennini refere, é utilizado com frequência com diversas matérias desde a tinta-da-china ao gesso. O processo associado a este tipo de preparação permite desenhar através de incisão.

A marca é tanto mais incisiva quanto mais cortante for o objecto. Este tipo de marcas permanecem, não há lugar para arrependimentos.

Pode ser utilizada ainda a técnica da raspagem como Rauschenberg utilizou: sobrepor camadas de tinta sobre imagens e depois retirar uma parte através da fricção. Poder-se-iam levantar imensas hipóteses - cobrir uma superfície com tinta e desenhar através do processo de retirar, cobrir e retirar num processo contínuo, como é exemplo o desenho de Benedita Kendall.



Fig 90

Cor e branco

Neste âmbito dos suportes preparados, a cor é também um elemento que faz a diferença de um determinado suporte. Embora se esteja a entrar noutro aspecto, que não é do campo da acção propriamente dita do desenho, a cor é pertinente às superfícies do desenho.

A variação do branco no papel depende da graduação de reflexão da luz do próprio papel conforme a percentagem em função de óxido de magnésio, pigmento que lhe atribui 100% de reflexão do papel.

A brancura do papel pode ser natural, ou seja, mantendo-se a cor natural das fibras, ou produzida por alvejantes ópticos, o que se faz por um processo de depuração com componentes químicos, em que o papel se torna fluorescente quando exposto à luz ultravioleta. No caso de obras de arte (pintura e desenho), o papel não deve possuir nenhum tipo de alvejante óptico, pois se a obra for exposta num ambiente com luz ultravioleta, o fundo da obra irá reflectir-se, alterando as características do trabalho.

A cor do papel pode ser pintada sobre a superfície ou colorido na massa. Papéis pintados na superfície são produzidos brancos e, depois de prontos, recebem uma camada de tinta. Estes papéis perdem a cor com maior facilidade, possuem falhas na coloração e apresentam miolos brancos ao cortá-los ou rasgá-los.

Papéis coloridos na massa são papéis que recebem pigmentos durante as misturas de todos os componentes químicos com a água e as fibras. Neste processo, os pigmentos unem-se às fibras, gerando maior resistência e durabilidade à cor do papel, além de apresentarem homogeneamente a mesma coloração no miolo e na face.

O papel azul fabricado em Veneza, no final do século XV, o papel cinzento, ou castanho, foram motivos de exploração pelos artistas nomeadamente no século XVI e mais tarde no século XIX.

A cor era um meio utilizado para tingir papel, um processo de atribuir novas características à superfície.

Nos próprios papéis era alterada a sua cor com manchas de pigmentos diluídos em água, o que lhes dava uma característica diferente dos papéis coloridos através da sua manufactura.

Não obstante, o uso de superfícies coloridas permitia explorar os contrastes de luz e sombra, enfatizando a luz com o branco.



Fig 91

Acção sobre os suportes, modos de actuação

Relembra-se que desenhar é exercer uma força sobre um suporte, e nestas (velocidade, pressão, etc.)

Também já foi referido que a relação corporal pode ser tão variável como a motivação do desenho (fig.92 e 93). A força é também dependente da velocidade com que se age sobre o suporte. Há todo um conjunto de relações no gesto e na acção corporal conforme as variantes.

Também já se sabe que o procedimento com que provavelmente se tem a maior sensação táctil do suporte é precisamente quando se desenha directamente com a mão.

Para além disso, há outro aspecto a considerar: o contacto, ou toque de um pincel, com líquidos, por excelência associado ao desenho mantém a tinta, deixando-a correr; pode também ser um toque esfregado. Do toque, deriva a diferença de traço.

Todos os instrumentos podem ser manipulados de forma diferente; o toque difere sobretudo na acção directa sobre uma superfície subordinada a um gesto, gesto que pode ser mais ou menos condicionado pelo atrito manual e pelo facto de ser um desenho deliberado ou não.

Os desenhos do Paleolítico, em que se percebem figuras de animais exigem uma acção deliberada, e, portanto, a incisão está sujeita a um percurso pré-determinado, quer seja pela sugestão da figura na pedra, ou por picotagem; (técnica usada já no Paleolítico – através de marteladas sobre a pedra marcavam-se pontos espaçados, podia ser utilizada como esquema usado para fazer a configuração ou ficaram simplesmente como o registo desse esquema).

O desenho deliberado obriga a uma configuração no espaço dentro de determinados limites, há um controle do movimento do corpo, do braço e da mão, coibido pelo acto de representar algo que se assemelhe à realidade.

A relação de atrito próprio da acção de incisão sobre pedra, com um instrumento manual obriga o corpo todo a agir em esforço.

No desenho de Tacita Deam (fig.49) as incisões são menos profundas do que as do Paleolítico; no entanto a mão e o braço têm que agir em grande tensão. É ainda relativo ao factor de destreza do desenhador em função dos instrumentos e dos suportes. Esse esforço executado pelos membros não pode ser avaliado quantitativamente. Aquilo que é pertinente é que se trata de um manuseamento muito condicionado, e a linha é reflexo disso mesmo. É uma acção de alto controle.

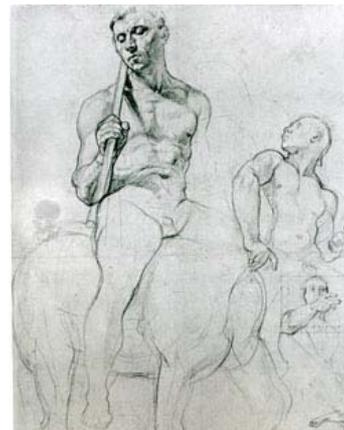


Fig 92



Fig 93

Abrir fissuras mais ou menos profundas é sempre um acto de precisão, em que não há retorno.

No desenho de T.D, o alabastro polido pode ficar implacavelmente liso. Todas as condições favorecem a incisão. Na actualidade, os materiais são motivo para manipular e explorar os efeitos pretendidos, de carácter subjacente no desenho.

Em todos os períodos da história há uma conseqüente apropriação dos instrumentos e dos suportes, quer sejam artificiais ou naturais. A relação é subjacente e cúmplice, na economia e na expressão dos desenhos.

Suportes que contêm mais informação

Todos os suportes contêm informação, embora, quando se trate de papéis de jornal, fotografias, serigrafias, folhas pautadas, etc., a informação que cada suporte trás consigo é cada vez mais saturada. Este tipo de suportes como os suportes coloridos, levantam outras questões.

Nestes casos é pertinente observar um espaço onde coabitam vários processos de manipulação.

Os desenhos sobre superfícies com informação criam à partida uma tensão entre várias situações que coabitam no mesmo espaço.

As características do suporte do ponto de vista da matéria física; desde o papel frágil de jornal, ao papel mais encorpado da fotografia, até à pedra mármore, não importam agora em termo de referências anteriores, mas atendendo a factores subjectivos.

É a imagem existente um pretexto para o desenho?

É a junção de varias técnicas que está em causa? É a sobreposição de dois registos executados em épocas diferentes que se pretende exercer?

Do ponto de vista do processo, as motivações podem ser as mais variadas e singulares, pois cada desenho faz parte de um desenvolvimento pessoal.

No caso particular de desenhos sobre fotografia (fig. 95), importa realçar a sobreposição do desenho sobre uma imagem figurativa, ou seja, dois registos diferentes no mesmo suporte.

Um registo fotográfico, através de um processo mecânico rigorosamente controlado, e de uma manipulação, na intervenção da diluição de uma mancha de tinta contém eixos de avaliação diversificados.

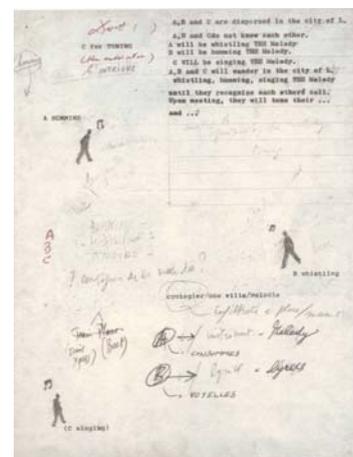


Fig 94



Fig. 95

Neste caso particular, existe um pouco de uma casualidade premeditada, todos índices remetem para características diferentes de ambos os processos no mesmo espaço. Os instrumentos utilizados, os elementos formais, quer do desenho, quer da fotografia, confluem na mesma imagem, independentemente dos efeitos perceptivos que podem gerar.

O desenho desenvolve-se e é condicionado por circunstâncias inseparáveis, permitindo um intercâmbio da composição preexistente. A acentuada verticalidade da imagem fotográfica e o carácter fluido e circular das manchas do desenho interagem, assim como a relação entre a imagem figurativa da fotografia e a mancha abstracta.

Neste “jogo” mútuo criam-se novas possibilidades tanto de transparência e de opacidade, como a diferente nitidez das manchas, de claros e escuros, de diferentes relações com o espaço e da matéria implícita. E, sobretudo, no intercâmbio entre dois processos de registo diferentes.

Neste âmbito, quando se utilizada uma serigrafia e, portanto, quando já existe uma imagem prévia, o processo é o mesmo (fig. 96). O que é pertinente em ambos os casos é a relação entre diferentes circunstâncias. Relativo ao que já existe e a sua transformação. Quer física, quer mental.

A composição do desenho depende da imagem anterior? Há uma conexão ou um paradoxo?

Os suportes desta natureza são os que levantam mais questões e possivelmente menos respostas. Se anteriormente, relativamente aos formatos, às dimensões e às matérias, o sistema de relações entre o desenho e a superfície já era tão amplo, agora ainda se torna mais difícil ancorar factores comuns, a não ser a própria evidência da singularidade da superfície e do desenho de cada autor.

Falar do desenho de Kaoru Arima (fig. 97) seria apenas falar dos registos executados sobre a mancha branca. Contudo, existe o espaço envolvente que interage com a mancha e vice-versa.

Há um jogo de contrastes entre uma página de jornal invadida por uma pequena mancha branca? Ou é apenas uma topologia no sentido em que a superfície dá continuidade ao desenho?

Do ponto de vista formal, existe num espaço que não é indiferente, que não é neutro, que contrasta de uma forma equilibrada entre espaço envolvente (muito) e a força visual da mancha branca.

Os contrastes (se existirem?) dão-se pela diferença de nitidez e opacidade do branco da mancha em relação à amarelada e pouca nitidez da página de



Fig 96



Fig 97

jornal; pela diferença de consistências entre a qualidade do papel e a própria matéria plástica de que é composto o acrílico.

Pela densidade de registos do espaço envolvente e brancura da mancha, ainda pode ser comparado o carácter da mancha, para além de ser homogénea e fechada, a sua configuração é irregular, ou seja, essas características opõem-se à organização geométrica própria de uma folha de jornal.

Para além dos aspectos formais, há aspectos conotativos que remetem para outro contexto ou outro tempo. Portanto, há um desvio que abala as conjunturas de quem vê.

Como no desenho de Ana Cardoso (fig. 98), as linhas horizontais são signos referenciais que antecipam o próprio desenho, são indicadores de processos e motivações da artista.

Este desenho faz parte de um arquivo pessoal, ou melhor com características de diário, registadas quer por desenhos, quer por palavras.

Há uma transposição do desenho, geralmente executado sobre páginas “brancas”, para o espaço da escrita: a fusão entre a imagem e a palavra é enfatizada pelas linhas pautadas, linhas próprias para regularizar a horizontalidade da escrita.

Nesta “leitura” sincrónica, não se sabe exactamente o que é que se evidencia mais, se é o desenho, se é a palavra. Sabe-se, porém, que a palavra pressupõe uma entre muitas possibilidades de ver o desenho.

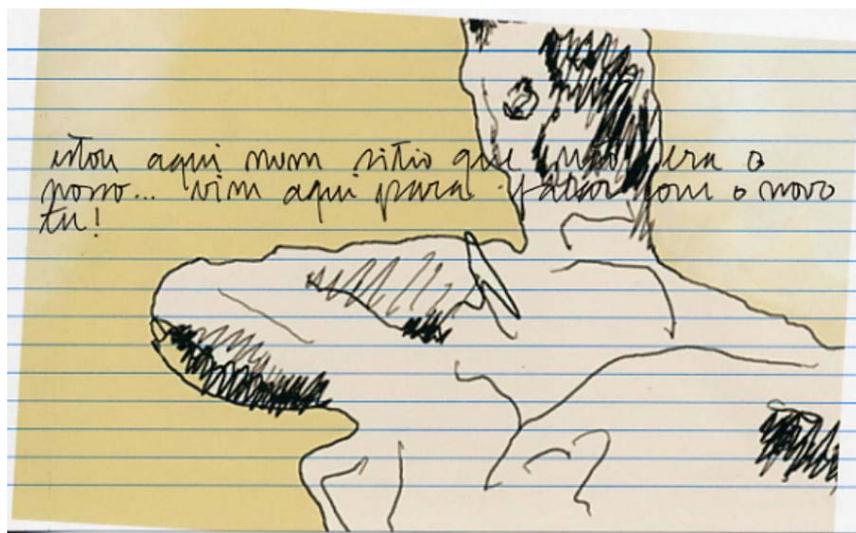


Fig 98

Mais uma vez se evoca Tacita Deam, porque desenhar sobre mármore (fig.49), quando as linhas, manchas e cores inerentes ao próprio suporte não são inócuas, têm um impacto visual diferente de um espaço branco ou vazio. Devido há grande densidade de elementos, as linhas gravadas praticamente passam despercebidas. Porém, o que se torna relevante neste desenho ou singular em relação aos outros desenhos da actualidade é o facto de se tratar de uma a incisão sobre mármore. Não é um acto de sobreposição, mas de retirar, de ferir.

Independentemente das linhas e das manchas terem o valor visual e simbólico implícito, de todas as relações de inclusão ou exclusão em cada sistema, de duas equações, especificamente em cada desenho, os efeitos resultantes não dependem apenas de questões formais, remetem para tempos diferentes e espaços diferentes.

No ponto onde se refere que as superfícies transparentes permitem retirar imagens de diferentes contextos, também aqui isso acontece mas isto não é do campo necessariamente do desenho, mas do plano das conjecturas, das antecipações daquilo que era esperado, de todo um processo de temporalidade.

Há um vocabulário ligado ao tempo. Uma das palavras mais importantes desse vocabulário é a memória, existe uma relação entre o passado e o presente.

A memória, como a propriedade de conservar certas afirmações, reenvia-nos em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou afirmações passadas, que ele representa como passadas, afirma Jacques Le Goff (p. 10) em "Memória"⁶.

Além da função reconstrutora, é a memória, resultado de uma conduta perceptivo-cognitiva que permite, por exemplo, a reorganização mental de uma totalidade a partir de um único elemento representativo dessa realidade.

É a memória que permite um reconhecimento de influências ao armazenar conhecimentos e reencontrá-los posteriormente noutros espaços.

É ainda memória, que a partir das retenções do passado, pode criar o futuro, numa leitura do passado, numa história, numa semântica, num desejo, numa libertação de dados e de outras percepções. Assim, como na sobreposição de dois meios de expressão diferentes coabitando o mesmo espaço, em que se estabelecem relações e criam tensões, o suporte nunca é neutro, é implícito e portador de informação.

Todas as características que foram mencionadas no capítulo anterior remetem essencialmente para os efeitos produzidos.

Apesar da necessidade de ter dividido o todo em partes, isolando os seus constituintes, esta análise foi necessária para poder perceber como estes actuam em determinadas condições. No acto de desenhar, actua tudo em simultâneo.

Ter consciência desses factores é importante, mas até determinada altura. Quando a acção já não é subordinada ao controle age-se com uma intuição formada que permite explorar o espaço e a matéria sem que a consciência eminente interfira.

Sendo o suporte o espaço de actuação onde todo o desenho se desenvolve, como é que nos relacionamos com ele?

Não é indiferente desenhar numa parede, numa folha de papel, num vidro embaciado, numa mesa com pó, num pedaço de chão. Delimitar este tema é um processo de dissecação que se move em terrenos movediços, entre as indefinições da arte contemporânea da qual o desenho não pode ser dissociado. Ou seja, pensar nos suportes no início de um novo milénio em que os limites da arte foram questionados e subvertidos de maneira tão radical, em que se experimentaram os mais diferentes cruzamentos interdisciplinares das disciplinas tradicionais (a pintura, a escultura, o desenho), as fronteiras deixaram de ser pertinentes para classificar muitas propostas artísticas.

Actualmente os artistas têm ao seu dispor todo o tipo de suportes, materiais e técnicas, sem excluir aquelas que a tradição consagrou. Portanto, é necessário entender esta questão à luz das práticas actuais, como um lugar de inquietação, reinvenção e renovação.

No entendimento do fenómeno do desenho, o objectivo não é restringir, mas sim, relacionar entre o fazer e o pensar, decorrente da carga simbólica e metafórica, num sentido directamente relacionado com as características dos suportes, independentemente daquilo que é a sua própria materialidade. Podemos pensar numa teia infundável de referências das quais este estudo não se deve desintegrar. Interessa, ainda de uma forma resumida, analisar casos particulares de quem implicitamente está ligado ao acto de desenhar, quem por força das circunstâncias tem uma relação directa com a materialidade física e a materialidade conjectural.

Relações de empatia ou conflito geram processos artísticos bastante diferentes, como constatamos nas obras de Helena Almeida, Lurdes de Castro, Joana Rosa e Rebecca Horn.



Fig 99

Relação dos artistas com os suportes, breve abordagem

Perceber que importância tem o suporte para um artista, implica decodificar a sua relação com o desenho e com o seu processo criativo.

Se para alguns artistas o desenho é apenas um acto mental, um registo imediato sem consequências, que pode ser feito em qualquer momento numa superfície e com um instrumento casual, para outros a totalidade envolvida no desenho é mais do que isso. No desenho está implícito as características espaciais, quer de dimensão, quer de formato, assim como as características materiais, e ainda os instrumentos utilizados pela forma como reagem.

No caso específico de Helena Almeida (fig.99) é exactamente contra o desenho e a pintura, enquanto meios de representação estáveis e com funções bem delimitadas, confinados aos limites do papel ou da tela, que os seus trabalhos se revelam, como o menciona no catálogo *A Indisciplina do Desenho*: «*Nunca fiz as pazes com a tela, ou qualquer outro suporte. Creio que o que me faz sair do suporte, através de volumes, de fios e de outras formas, foi sempre uma grande insatisfação em relação ao espaço. Quer enfrentando-os quer negando-os, eles têm sido a verdadeira constante nos meus trabalhos*» (1999, p.62).

Nos desenhos de Joana Rosa (fig.74), como tudo é fragmentado, isto contribui para impedir uma leitura imediata das dimensões dos desenhos, que podem atingir vários metros de altura, a fragmentação e descontinuidade das imagens, a sobrecarga de elementos visuais, a acumulação e a dispersão de pormenores,

as ocultações e as rasuras sobre um papel vegetal rasgado e amarrotado, transmitem uma impressão de fragilidade e precariedade que contrasta com a escala dos desenhos e o tempo que levam a fazer.

Além do espaço, a própria matéria que compõe a multiplicidade de suportes possibilita uma infinidade de experiências, dentro de um processo de trabalho; o facto de um suporte ser transparente ou opaco, rugoso ou liso conduzem a uma infinidade de variações.

Uma pesquisa metódica em torno da representação visual da sombra, levou Lurdes de Castro a experimentar uma multiplicidade de suportes e materiais.

O encontro com o *plexiglas* (fig. 100), material liso, transparente e translúcido foi decisivo; o suporte está inteiramente implícito num percurso de trabalho onde já há muito procurava o material que melhor reflectisse os gestos simples e os momentos fugazes de todos os dias; a transparência ganhava assim plena expressão (fig. 101).

Para Rebecca Horn (fig.77) as grandes dimensões do papel possibilitam a extensão do corpo sobre uma superfície. Na libertação dos gestos, não se trata apenas de gestos comuns, de o deslocar dos braços entre o movimento no espaço, mas de uma espécie de libertação total. A questão das dimensões pressupõe outras actuações e não é indiferente desenhar num *pos-it* ou num papel de grandes dimensões, como foi referido no capítulo anterior.



Fig 100



Fig 101

Prática experimental

Nesta investigação surge a necessidade de articular o corpo teórico com o trabalho experimental.

Em resumo pretende-se dar uma visão de um processo desenvolvido numa prática de ateliê, nos anos de 2004 e 2005, realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito da disciplina de Ateliê, no 1º ano, do Mestrado em Prática e Teoria do Desenho.

Ponto de partida

Foi-nos proposta a simulação de um “laboratório de desenho” e foi-nos dada liberdade total, sendo o objectivo geral a produção de experiências segundo enunciados criados pelo próprio aluno.

Neste sentido o trabalho aqui apresentado, teve como objectivo primordial desenvolver um percurso que permitisse abrir campos de acção a explorar no desenho. Com a consciência de que das variações materiais e espaciais, respectivamente; as especificidades dos papéis, como a opacidade ou transparência, assim como, as variações espaciais, principalmente em relação às diferentes dimensões dos formatos, desde folhas A4, A3, A2, rolos de 25m e papéis com 1X2m, permitem resultados inesperados. É necessário referir ainda que as técnicas de desenho utilizadas variaram, desde procedimentos completamente livres e casuais, passando pela representação do corpo humano, desenho automático, decalques de cronografias e desenhos de memória.

Utilizou-se ainda o suporte digital durante o processo de trabalho, organizando três factores que estavam a ser estudados: a transparência, o movimento e a representação corpo, no sentido de sair da “rotina”, em sentido figurado, ver por outro prisma.

Para além disso, recorreu-se à alteração da escala dos desenhos decalcados inicialmente, variando, entre desenhos cuja escala do corpo humano se encontra aproximadamente em 1/1 e desenhos mínimos (menores que 10X10 cm).

Os desenhos finais foram executados, primeiro, dentro de água, no estado líquido, e posteriormente congelados.

Foi feita assim, uma reflexão sobre o processo de trabalho, usando como denominador os suportes do desenho.

Apresentam-se dezasseis experiências; as três primeiras estão directamente relacionadas com a alteração do formato A4; as seguintes 4, 5, 6 e 7, foram os

próprios processos e técnicas utilizadas que impuseram o formato e as dimensões que mais se adequavam ao desenho pretendido; posteriormente em relação às experiências 8, 9 e 10, evidenciou-se as potencialidades da própria matéria, a transparência e a leveza do papel; as experiências 11 e 12, embora dentro do mesmo âmbito experimental dos suportes do desenho, estão mais relacionadas com idealização do que com a prática, ou seja, não se procedeu ao desenho enquanto registo gráfico, mas a outros meios como a fotografia, a sobreposição de imagens em formato digital e a manipulação e organização dos desenhos num espaço tridimensional. Por fim na sequência 13, 14, 15 e 16 há sobretudo uma confrontação da matéria num meio diferente, utilizando a água como meio envolvente, no acto de desenhar, e ainda alterar do estado líquido em que se encontrava, para o estado sólido, envolvendo os próprios desenhos. A cada um dos ensaios correspondem vários grupos de desenhos. Não podendo, no entanto, mostrar tudo o que foi feito, dá-se apenas a conhecer um exemplo representativo de cada caso. Não são, de resto, apenas referências residuais de acções subordinadas a um processo diacrónico, mas sim sincrónico cujos diferentes resultados foram elementos persuasores num processo de trabalho.

Nesse processo foram criadas pausas, no sentido de se reflectir sobre momentos críticos do percurso desenvolvido.

Experiência 1: A4 (1)



Fig. 102

Consistiu na utilização de folhas A4 (papel de máquina, gramagem $80/m^2$), lápis de grafite 6B, dentro de uma sala em que as paredes estavam vazias.

1º Momento – Nas folhas foram executados grafismos ocasionais (garatujas).

2º Momento – As folhas foram coladas pela margem menor, numa sequência ondulante.

3º Momento – Passou-se do plano horizontal para o vertical, ou seja, fixou-se o trabalho na parede, configurando uma curva e contracurva.

4º Momento – Reforçou-se essa configuração por meio duma linha ininterrupta de grafismos lineares que mantinha a orientação ondulante na superfície total.

Experiência 2: A4(2)



Fig. 103

Esta experiência foi executada na sequência do desenho anterior; foram utilizados os mesmos suportes e instrumentos. Considerou-se, a ortogonalidade das paredes da sala e das folhas A4.

1º Momento – As folhas foram coladas de maneira a acentuar a verticalidade, considerando-a com a horizontalidade no formato cruz.

2º Momento – Desenho de uma árvore.

Pausa

Inevitavelmente houve uma correspondência entre a sala e os desenhos feitos lá. O espaço da sala e o espaço da página tornaram-se psicologicamente ligados; actuando mutuamente: ao longo de todo o trabalho desenvolvido acabaram mesmo por se fundir.

O enunciado autoproposto relacionava-se com a ideia de alterar o formato.

Se um ponto desenhado numa folha altera o espaço, um conjunto de folhas agrupadas de uma determinada maneira expostas numa parede alteram-na. A curva e a contracurva das folhas agrupadas entre si deram origem a um novo formato. Depois, no formato em cruz fez-se uma interligação entre a ortogonalidade da sala e o formato executado, isto é, o segundo desenho é uma espécie de conformação com as linhas verticais e horizontais e ortogonalidade do ateliê. Não existe a ideia de destabilizar, no sentido de não conformado, mas de manipular o formato, de maneira a organizar o desenho num outro espaço.

Experiência 3: O módulo/fragmentação do desenho



Fig. 104



Fig. 105

Desarticular o desenho anterior.

O material utilizado foi precisamente o mesmo (não igual) do desenho anterior.

1º Momento – Descolar as folhas.

2º Momento – (Re)organizar a composição.

• Desta sequência, não é contabilizado o número de diferentes composições que se podem executar; uma vez que os rectângulos não estão colados, pode-se alterar a composição infinitamente.

Pausa

Depois de executado o desenho no formato anteriormente referido, separar as folhas A4 permitia ver o desenho fragmentado. A alteração remete para outras possibilidades de perceber o desenho.

Os fragmentos possibilitavam novas composições, como se se tratasse de um jogo infinito.

Experiência 4: Condicionar o espaço



Fig. 106

Nesta experiência considerou-se o modelo vivo como referente de observação, com o intuito de registrar relações entre diversas partes do corpo, sem que factores de ordem expressiva, ou estética interferissem na observação e execução.

Para a realização de um grupo de desenhos foram utilizados lápis 2B e folhas de papel (*Canson* – 29,7 X 42 cm g/m²) A3.

1º Momento – Procura-se criar as condições necessárias para atingir o objectivo inicial. O primeiro momento consistiu basicamente em reunir os instrumentos e os suportes necessários, não de uma forma casual, mas intencional. A escolha das dimensões das folhas, e o lápis 2B, permitia coibir o gesto, de forma a concentrar e não a dispersar.

2º Momento – Organização de uma sequência metodológica, do processo de desenho a utilizar: -esquematizar; depois, organizar configurações, conforme diferentes inclinações de planos; e, por fim, preencher essas configurações através de tramas lineares de diferentes tonalidades.

- Este desenho faz parte de uma série de vinte e três desenhos.

Pausa

O suporte pode ser também um elemento que coíbe certas acções para organizar mentalmente outras. Quando se pretende realizar um desenho com o carácter possível de representação analítica, pensar no formato, nas dimensões e que matéria será mais adequada, é fundamental para estabelecer alguma ordem nas acções a realizar. É necessário organizar um esquema ou um critério de fases que permita tornar presente o que se procura, ou seja, definir uma "planificação" mental que melhor se adapte aos requisitos pretendidos.

As dimensões pequenas obrigaram a um gesto mais contido (apesar da contenção do gesto depender de quem o exerce), numa relação directa entre gesto e olhar, em que a velocidade de ambos se coordenava de uma forma calculada e relativamente lenta. Neste caso, o desenho de representação pretendia perceber relações entre as diversas partes do corpo, apreendendo o "objecto", de maneira a criar um repertório de imagens possíveis, para depois (re)interpretar.

Experiência 5: O suporte sem qualquer intervenção

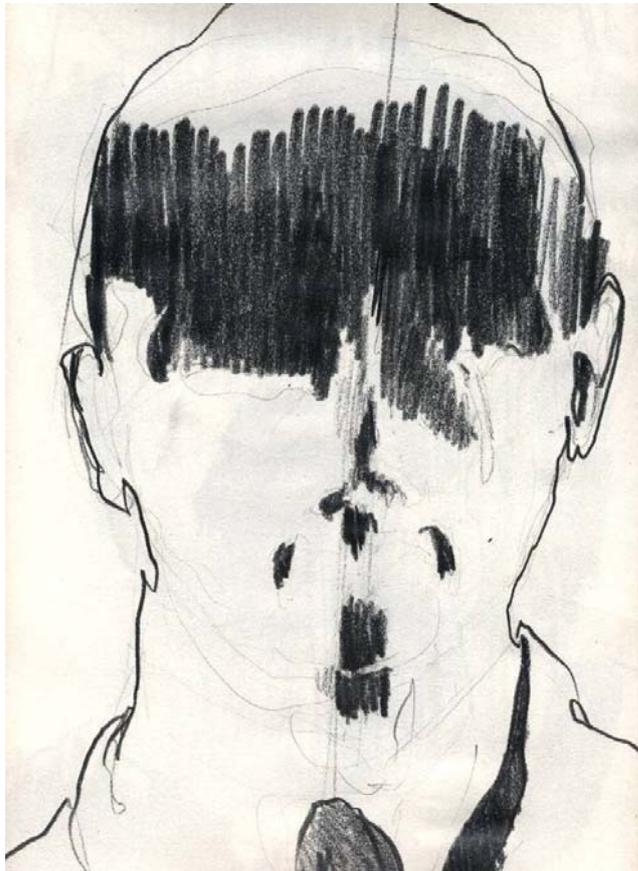


Fig. 107

Considerou-se a representação do rosto partindo de imagens fotográficas.

Os materiais utilizados continuaram a ser o lápis, agora 6B, e folhas de papel (*Canson* – 29,7 X 42 cm g/m²).

1º Momento – Não sendo a imagem suficientemente nítida, especificamente na parte dos olhos nariz e boca, foram desenhadas tramas lineares escuras.

2º Momento – Reequacionar o problema. Como o referente, ou seja, a figura representada, perdia gradualmente a importância e, com ela, a contenção do gesto, o problema foi reequacionando.

- Foram executados apenas três desenhos desta série.

Pausa

Nesta fase transitória interessava perder a contenção da observação e da mão permitindo o gesto mais livre, mais propício a casualidades.

A determinada altura interessava sobretudo reportar para o papel linhas com vitalidade e autonomia.

Enquanto as linhas se emancipavam, o suporte foi completamente esquecido, permitindo desenvolver outro objectivo. Já não interessava o corpo humano ou o modelo, mas apenas uma espécie de narrativa em que as linhas são personagens de uma trama.

A fig.107 é referente a um desenho transitório, tendo sido o suporte, aqui, completamente inócuo. Só quando se determina o enunciado de uma forma mais clara é que é possível premeditar qual o suporte mais adequado para determinado processo.

Experiência 6: Desenhos automáticos em papel 70x100



Fig. 108

Os desenhos executados na experiência 4 serviram de referente, para desenhos rápidos, gestuais e contínuos.

Os materiais utilizados foram lápis 6B, grafite pura também 6B, tinta da china vermelha em tubo, borracha, e folhas de papel (*Fabriano* 70x100, 200g/m²)

1º Momento – Dispuseram-se os desenhos da experiência 4 de forma a poder-se olhar e retirar informação. Simultaneamente nas folhas traçaram-se linhas, numa acção rápida, coordenando o movimento dos olhos com o da mão, que deambulava pelo espaço total da folha.

2º Momento – Apagaram-se áreas de tamanho variável, não no sentido de rasurar, mas de criar manchas negras e alguns espaços brancos.

3º Momento – Continuaram a desenhar-se linhas e manchas, já não como no momento 1, isto é, o referente passou a ser a memória dos registos executados nas experiências anteriores.

Experiência 7: O desenho impõe o formato

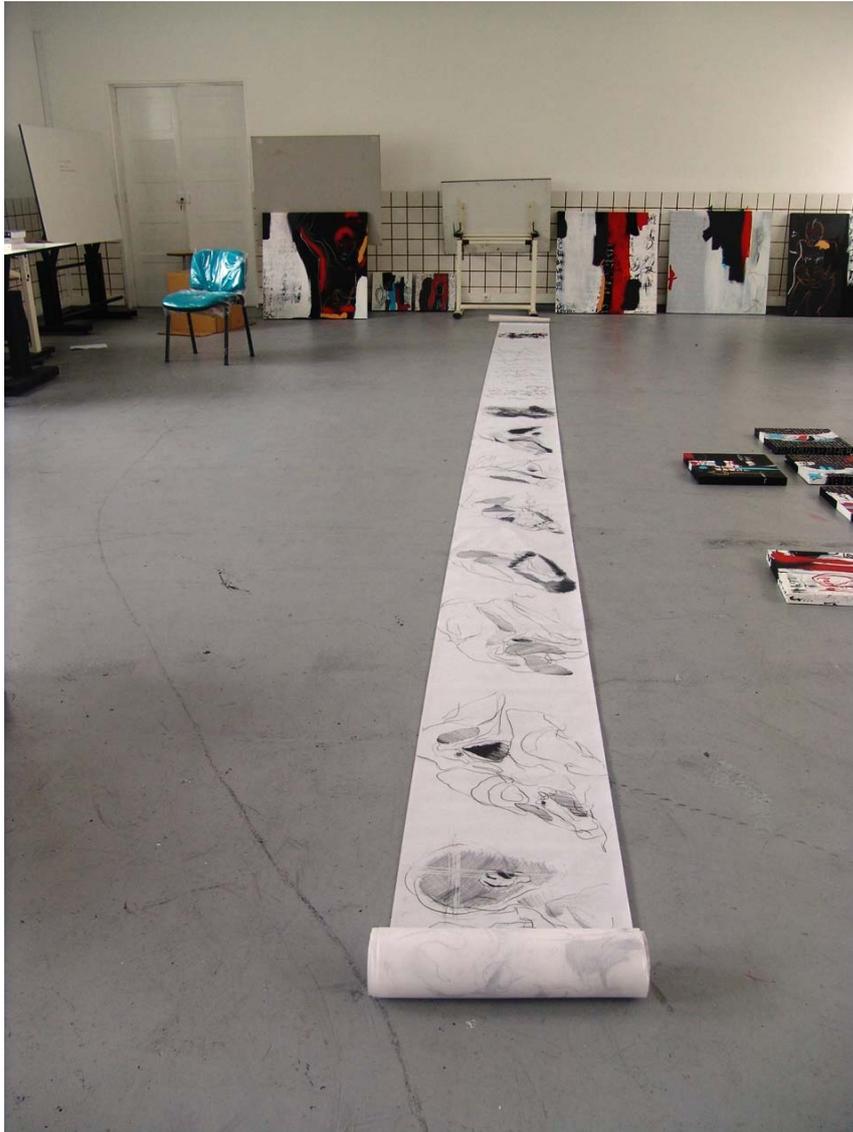


Fig. 109

Retomou-se a sequência de desenhos feitos na experiência anterior, focalizados só no momento três, portanto desenhos baseados na memória dos registos executados anteriormente.

Materiais utilizados: lápis 6B, grafite pura igualmente 6B, e rolos de papel de arroz (25x0,50 m)

- Foram desenhados quatro rolos com as mesmas medidas

1º Momento – A alteração do suporte tornou-se assim necessária, pois nesta fase interessava desenhar continuamente, e os rolos podiam desenrolar-se num processo contínuo de desenrolar e desenhar, sem que se quebrasse o ritmo. O formato de longa extensão foi o que se adequou melhor aos registos compulsivos, condicionados pela necessidade de “inundar” a superfície, recriando uma espécie de trama em que os registos gráficos são as personagens de uma narrativa visual.



(pormenores) Fig. 110, Fig. 111

2º Momento – Apesar dos poucos desenhos aqui presentes, foi um processo exaustivo, que culminou quando entrava numa fase de desgaste. E portanto era necessário redimensionar o problema.



Fig. 112

Pausa

Na sequência de desenhos anteriores, os rolos permitem a narração num processo de desenrolar e desenhar continuamente.

O formato de longa extensão permite desenhar compulsivamente. O referente já não é o real mas os registos de uma acção não comprometida. Trata-se de usar a linha para comunicar ideias e sentimentos sem referências a temas reconhecíveis, e ainda investigar o espaço usando a linha pura.

Os traços cinéticos têm de certa forma uma inquietante presença física, criando um difícil equilíbrio entre eles. A força é a forma directa como eles estão desenhados, no conflito gerado entre eles, que podem reportar para a presença do movimento físico, mesmo na sua ausência. Foi necessário traçar linhas, actuando sobre o espaço que ocupam ou não, movendo-se em profundidade e em várias direcções.

Um espaço branco, uma folha de papel por exemplo, é um ilimitado campo de batalha. Há sempre um trágico e sensual corpo a corpo, transformado em gestos, uma matéria inerte e passiva, como se se tratasse de um ciclone passional.

Nesta fase também não interessava qualquer juízo estético ou teórico, era sobretudo a necessidade imperiosa de "inundar" a superfície, de expressar energias do próprio ser, de desenhar como forma de viver imagens construtivas ou destrutivas, de uma totalidade em expansão e de uma dinâmica concêntrica. Condicionada por uma vontade de acção, o que interessava era a organização dinâmica surgida em êxtase. A inclusão do "gesto enfurecido" criou novas estruturas gráficas, num espaço expansivo e aberto.

Experiência 8: Confiscar imagens

Foi subvertido o movimento, não o do corpo que desenha e que deixa essas marcas registadas, mas o corpo representado em pose de movimento.

Materiais: lápis de grafite HB, lápis de cor vermelha papel semitransparente, cronografias de Muybridge.



Fig 113

1º Momento – Procuraram-se imagens sobre o movimento do corpo humano. Depois de uma longa procura, considerou-se que as cronografias de Muybridge, eram as que se adequavam mais ao objectivo pretendido. Por um lado, são o registo congelado de uma acção, por outro, são imagens em sequência que remetem para o corpo em movimento.

2º Momento – Os papéis semitransparentes possibilitaram confiscar as imagens do campo da fotografia para o do desenho.

3º Momento - Pouco a pouco as figuras foram aparecendo, não exactamente na sequência das cronografias. Retiraram-se apenas alguns exemplos.

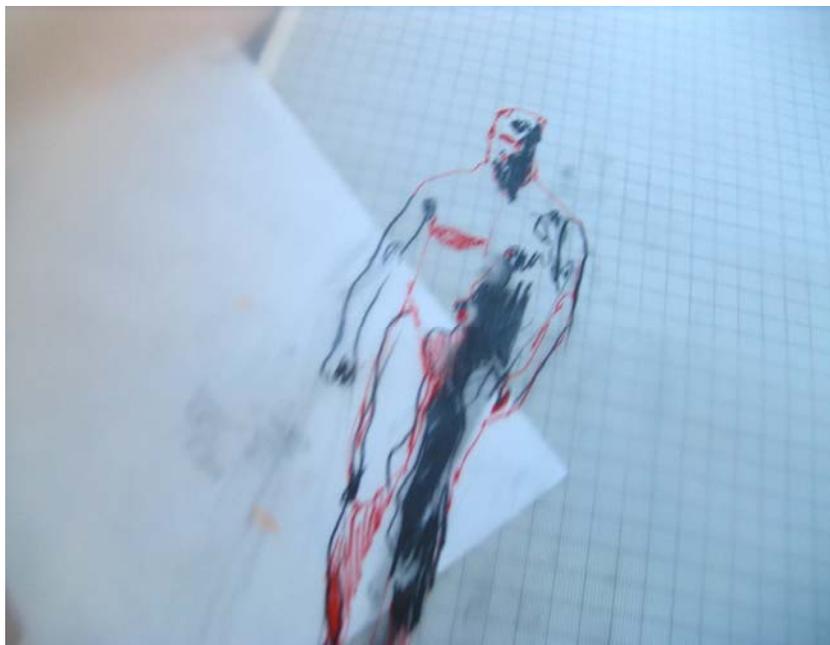


Fig 114

Pausa

Na fase seguinte do projecto houve a necessidade de subverter o movimento empregue nos desenhos através de registos fotográficos em série sobre o corpo.

O corpo, enquanto imagem, enquanto campo de forças atravessadas por mil correntes e tensões, enquanto movimento e repouso de uma imagem vasta que se moveu, mas que não se esgota, desencadeia outros gestos é uma espécie de força vital que encerra já em si estados de latência, a forma de movimento que desenvolverá.

Neste caso específico (as figuras de Muybridge), não se trata de poses forçadas sobre a figura humana, não se ligam tanto à ideia de "Beaux Arts". Interessavam pela crueza das imagens e não pela sua transcendência. Parafraseando Antonio López, o nu é o ser humano oferecido de maneira completa. É um tema que será externo ao homem e a presença do referente é necessária para a sua (re)interpretação.

Experiência 9: Mudar de escala



Fig 115



Fig 116

Mudou-se a escala das imagens, ou seja, produziram-se fotocópias ampliadas aproximando as pequenas cronografias do tamanho real de um homem de estatura média.

Materiais utilizados: lápis de matéria gordurosa, papel vegetal em rolo, cortado do mesmo tamanho das fotocópias ampliadas.

1º Momento – Ampliaram-se as imagens numa escala aproximadamente de 1/1

2º Momento – As fotocópias foram colocadas na parede, foi sobreposto papel vegetal do mesmo tamanho da fotocópia e por fim copiadas partes da imagem, sem que se perdesse a referência do corpo.

Pausa

Depois de confiscadas as imagens, o passo seguinte foi ampliá-las e atribuir-lhes assim, um novo sentido.

As personagens começaram a aparecer enquanto dispunha os desenhos pelas paredes.

Experiência 10: Transparência



Fig.117

Nesta experiência considerou-se um acumular de vários registos e colagens. Materiais utilizados: esferográfica preta, grafite 6B, pastel de óleo, papel vegetal (200x90,2 cm), fotografia e lixa preta.

1º Momento – Foi copiada a figura maior; a falta de nitidez da fotografia conduziu a um cópia sem grande rigor, foram apenas retiradas algumas referências e inventadas outras.

2º Momento – Foi copiada a sequência cronográfica de um salto, partindo de ampliações menores que medem aproximadamente 15 cm.

3º Momento – Foi colada a lixa, material abrasivo e opaco que contrastar com a transparência e suavidade do papel vegetal e por isso escolhido.

3º Momento – Por fim colou-se a fotografia.

- Foram feitos cerca de dez desenhos neste âmbito.

Pausa

Há uma reflexão sobre a matéria, enquanto meio da produção do próprio processo, que consiste justamente no encontro de novas possibilidades e potencialidades ao nível dos materiais: embora o papel fosse usado fundamentalmente para decalcar partes de figuras, possibilitou no entanto, muito mais do que um simples decalque. As transparências tornaram-se mais sedutoras no deixar cair um véu que encenava um espaço entre o plano onde existe uma figura frontal, mas com um breve apontamento de movimento que sugere um passo, um passo indeterminado. A imagem já não era apenas o desenho, a ortogonalidade dos azulejos e a parede branca interferiam na presença do todo. A parede tornava-se assim parte cúmplice na composição.

Experiência 11: Mobilidade do suporte, a ideia de encenação



Fig 118

Da experiência anterior, foram aproveitadas as potencialidades inerentes ao papel transparente.

Surgiram duas coordenadas importantes na sequência experimental que estava a ser desenvolvida.

A primeira é relativa à transparência, no sentido de ver através, ou seja, ver as duas faces da folha simultaneamente.

A segunda não foi uma referência específica do papel que estava a ser utilizado mas sim o manipular de vários desenhos deslocando-os de umas paredes para as outras.

1º Momento – A maior parte dos desenhos foi retirada das paredes e pendurados nas vigas do tecto.

2º Momento – Uma vez que os suportes reorganizavam o espaço da sala e com eles a figuras, deambulando entre eles o espectador via-se integrado num possível cenário.

- Foram feitas uma série de simulações dentro desta possibilidade.

Pausa

O significado no desenho não passa apenas pelas imagens, passa também pelo espaço em que coabitam; assim como as diferentes colocações do desenho reorganizaram o espaço no cruzamento dos vários planos na sala.

Os desenhos pendurados podem ser observados não apenas a partir de um ponto de vista fixo, o observador pode deambular entre eles.

Há uma interligação entre os vários planos desenhados no espaço de uma sala: entre as paredes, entre as estruturas lineares do tecto e ao longo plano do chão, remetendo para os primeiros desenhos, quando se manipulava o espaço.

Concretamente no trabalho desenvolvido, existe a permanente transformação, a partir da relação de tensão entre as representações abstractas e figurativas.

Nesta fase levantaram-se três questões que me interessava explorar: a figura humana, o movimento e a transparência. Não de uma forma isolada, mas sim como um todo presente e indissociável.

A representação do corpo ia perdendo gradualmente importância, dando lugar à transparência da própria matéria, que sobressaiu como elemento principal.

Experiência 12: Intercalar o desenho



Fig 119

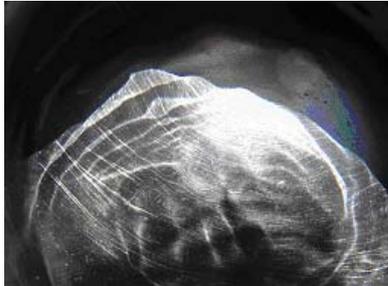


Fig 120

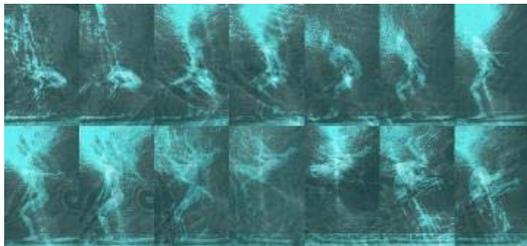


Fig 121

No âmbito da disciplina de Desenho Digital, foi proposto desenvolver um trabalho prático. É de ressaltar que o tema a desenvolver era totalmente livre. No entanto, já o trabalho de ateliê ia adiantado, e nesse sentido estava a ser feita uma reflexão especificamente sobre a transparência da matéria.

Materiais utilizados: Sequências de um salto das cronografias de Muybridge, fotografias de água, programa *Photoshop*.

1º Momento – Foi fotografada a água e digitalizadas as cronografias.

2º Momento – Foi feito o tratamento das imagens principalmente ao nível dos valores luminosos.

3º Momento – Por último foi criado o *loop* num pequeno filme de animação.

Pausa

Desenvolver o mesmo tema, com meios técnicos diferentes, neste caso em formato digital, é importante, no sentido de sair da rotina dos materiais utilizados para despertar novas possibilidades, partindo assim das cronografias e das fotografias da água. Numa espécie de somatório das duas, foi feito um pequeno filme de animação.

Foi sobretudo o encontro entre as várias possibilidades, inicialmente mais ao nível dos materiais, que permitiu realizar outros desenhos.

Embora as técnicas sejam diferentes, a água entra aqui numa relação directa com a transparência, acabando por ser o elemento que sobressaiu.

Experiência 13: Desenhar dentro de água



Fig 122

A imagem da água utilizada na experiência anterior, permitiu encontrar uma nova possibilidade de explorar o suporte. Nesse sentido foram executados desenhos dentro de água.

Materiais: tabuleiro de inox (35x24x6,5 cm), água, película *draftex* (10x10 cm, folhas A4), lápis de grafite 6B.

1º Momento – Depois de enchido o tabuleiro com água, foram colocadas as folhas de 10X10 cm de dimensão. Para desenhar foi necessário colocar as duas mãos dentro de água, uma para segurar a folha (tratando-se de uma película à base de plástico, facilmente ficava a boiar) e a outra para desenhar. Os desenhos foram mais uma vez baseados nas cronografias, partindo da observação e registo rápido. A grafite e a película *draftex*, são matérias compatíveis dentro de água; a película não se desfaz e a grafite adere bem nestas condições.



Fig. 123

2º Momento – Depois de retirados os desenhos da água, a película torna-se ainda mais transparente. Foram colocados sobre os azulejos da parede, e permaneceram lá enquanto a película se manteve molhada, ao secar caíram, e ficaram meros desenhos sobre película, que aparentemente não difere muito do papel vegetal.

3º Momento – Com os mesmos materiais foram feitos novamente desenhos, com a particularidade das folhas serem A4.

4º Momento – Retirados os desenhos, as folhas enrolaram-se naturalmente, originando assim uma nova forma de suporte.



Fig. 124

Pausa

A água envolve a mão num gesto que traça. Não é apenas uma questão meramente de meios e técnicas; desenhar dentro de água muda quase tudo; a leveza com que o material desliza, assim como a percepção da imagem registada enquanto o papel está submerso ou flutua. Para ser completa esta experiência, seria necessário desenhar dentro de água, ver dentro de água, deixar o corpo mover-se, sentir o silêncio, enfim, entrar noutra mundo. Esta possibilidade foi de certa forma condicionada principalmente pela falta de tempo e de condições técnicas.

A película draftex depois de seca não realça nada de novo nos desenhos. Tornavam-se meros desenhos em que ao desaparecer a presença da água, desaparecia a folha desenhada que flutuava, o molhar as mãos, o brilho e a transparência. Mas origina uma nova forma que dava corpo aos desenhos. A película depois de molhada enrola-se, alterando assim a forma. O desenho muda novamente o seu sentido, na medida em que alterando o formato se altera o desenho

Experiência 14: Diluição

Foram feitas séries de desenhos dentro de água, com o objectivo de causar novas possibilidades.

Materiais: papel de aguarela e carvão, película *draftex*.



Fig.125

1º Momento – Foram criadas situações de diluição, com o objectivo de provocar algumas casualidades, e sobretudo, simular uma certa indefinição ou dispersão no desenho.

2º Momento – Riscou-se dentro de água com o carvão sobre o papel. Uma pequena parte da imagem desapareceu, mas muito pouco, pois o carvão que foi utilizado não era totalmente puro, continha resíduos não solúveis. E, o papel de aguarela para além de ser bastante resistente retinha muito bem o carvão. Da experiência não resultaram grandes diferenças relativamente àquilo que se poderia fazer fora de água.

3º Momento – Usou-se novamente o carvão mas sobre a película *draftex*. Porque a superfície é muito lisa, quando se risca com o carvão, grande parte das partículas não se fixou, e portanto a grande maioria delas ficou em suspensão, tornando a água negra.

Com um pequeno toque no tabuleiro a imagem executada transforma-se noutra. O facto de depositar ou riscar com carvão na película, retirar água ou acrescentar, criou uma possibilidade infinita de desenhos. A questão prende-se exactamente com esta possibilidade de criar uma imagem, que pode ser translúcida ou turva, ou as duas, estado transitório na fronteira do que é visível ou não, no desenho.



Fig. 126

Pausa

Trata-se de desenhos que podemos ver não na sua totalidade, criando sempre uma certa ambiguidade, entre o que se vê e o que não se vê. Aqui pode ser associada a ideia do espaço ausente que não foi concluído, como muitos dos desenhos do período do Renascimento, por exemplo, mas subvertido pelos materiais usados, no sentido que se encontra uma imagem adiada, no espaço negro, em que vemos uma mancha com o carácter indefinido. Não necessariamente inerte numa folha de papel, mas sempre num estado transitório entre fronteira do que é visível ou não no desenho.

O enunciado ou a imagem inicial possibilita um efeito surpreendente: se movermos rapidamente o tabuleiro acedemos a outra imagem. Mas, não é esse o propósito destes desenhos.

De facto, o que pretendi foi simplesmente criar desenhos negros, sem que se perdesse completamente a imagem e também criar no mesmo desenho espaços nítidos em determinadas zonas e espaços mais ou menos turvos conforme a densidade do carvão utilizado que ofusca a visão e que não deixa ver completamente parte da imagem. Este processo mais uma vez foi o início de uma nova possibilidade de desenhos.

Experiência 15: A ausência do desenho



Fig 127

Ocultar o desenho, fazer e deixar que desaparecesse com o tempo.

1º Momento – Fez-se um desenho sobre a película com muito carvão, depois ficou em repouso, durante dois dias.

2º Momento – Nesta fase, exercia-se alguma percussão no tabuleiro, movimentando as partículas de carvão e a película.

Pausa

O desenho da fig.127 vem nessa sequência que já estava a ser desenvolvida. A imagem turva, quase negra mas de que ainda conseguimos perceber que existe algo no fundo, cria um espaço de especulação das nossas próprias conjunturas e conjecturas.

Na relação destas oposições desenvolve-se uma espécie de contraste propositado.

O significado no desenho não passa apenas pelas imagens, passa também pelos suportes, pelo contraste, entre a leveza da água e a rigidez do tabuleiro de inox, e pelos instrumentos, o carvão como o conhecemos em barra diluído em água. O conjunto de desenhos apresentados decorre de dicotomias não só ao nível dos materiais e dos suportes, mas também da presença de valores luminosos.

Experiência 16: Congelar

A reflexão sobre a água enquanto meio de exploração conduz do estado líquido ao estado sólido.

Materiais: pequenos desenhos com esferográfica preta não solúvel em água sobre película *draftex* (4,5x3 cm), água e depósitos próprios para “cubos” de gelo (5,5x3,5x3cm)

1º Momento – Decalcaram-se as cronografias, recortaram-se de maneira a caberem dentro dos pequenos compartimentos, e puseram-se no congelador. Como a película sobe facilmente, não submergindo enquanto a água está no estado líquido, foi necessário durante o processo de congelação exercer alguma percussão para que ficasse submersa.

2º Momento – Para não se perder a ideia de sobreposição, tal como nos desenhos da experiência 14 (fig. 126), quando foram colocados sobre os azulejos fez-se uma última modificação (ou o princípio de muitas): congelou-se o mesmo grupo de desenhos que tinham resultado dessa experiência dentro de um tabuleiro de inox redondo (70 cm diâm., 1 cm alt.).



Fig 128



Fig 129



Fig. 130

Pausa

Congelar desenhos é também uma chamada de atenção, no sentido metafórico em se que considera que todo o registo é “congelado” na matéria. A água enquanto um meio a explorar quando levado à exaustão, neste caso, do estado líquido ao estado sólido, abre assim mais um campo de experimentação.

Todos os desenhos realizados durante este período de tempo foram intencionalmente descomprometidos do desenho enquanto obra acabada.

Sendo o desenho a primeira forma visível do pensamento, não apenas no sentido descritivo, ele também incorporou todos os sentidos.

Há toda uma relação com a memória associada obrigatoriamente à temporalidade. Tudo agora se unifica e o pensamento, por conseguinte, modifica-se pelos “estratos” criativos no interior de um universo pessoal.

Assim, na transferência do invisível para o plano visível que terminou no registo, os grupos de desenhos aqui apresentados fizeram parte de um processo pelo encadeamento direccional das hipóteses numa dinâmica de experiências. Cada desenho surgiu como uma parcela de informação introduzindo novas margens de decisão.

Para além disso, sendo o desenho uma forma de produzir sentido, de significar, a sua análise é também pensar os modos como isso ocorre, portanto, considerá-lo na sua dimensão semiótica.

Conclusão

De todas as questões que se levantaram ao longo do processo desenvolvido desde os desenhos de representação, aos desenhos automáticos, das várias manipulações exercidas nos desenhos baseados nas cronografias de Muybridge, sem descurar aquilo que se pode chamar a arquitectura das mensagens, tudo isto culminou em desenhos efémeros que só podem ser vistos em registo fotográfico.

O anterior remete assim para a quantidade de desenhos que foram feitos e nunca foram vistos; quando não existiam meios técnicos que permitissem registá-los, a própria memória desaparece e a efemeridade do suporte tornou-se a efemeridade do desenho.

Aquilo que conhecemos acerca dos desenhos é apenas uma milésima parte na sua materialidade, aquela que é possível visualizar porque existem superfícies que na sua materialidade retêm o registo.

Reflexões

A observação dos suportes do desenho permitiu sistematizar implicações directas entre as características mais elementares da relação natural da acção gráfica sobre as superfícies.

Com esta reflexão pretende-se interiorizar “regras” de ordenação que cada sistema envolve na organização de uma acção gráfica sobre uma superfície, para assim apontar caminhos possíveis na orientação formal, material e conceptual do desenho.

Em qualquer actividade existe sempre o lado funcional que leva alguém a escolher um objecto em detrimento de outro. A história dos objectos é uma recíproca troca entre necessidade e a capacidade de dar forma aquilo que faz falta.

O conhecimento das superfícies poderá permitir a quem se interessa pelas questões relacionadas com o desenho, uma escolha consciente do espaço de actuação, da importância das dimensões ou da matéria utilizada, não só ao nível artístico como pedagógico.

As diferentes opções na escolha dos suportes em função daquilo que pretende desenvolver, pode ser um quadro de ardósia, que permite riscar e apagar, pode ser um pedaço de mármore, ou como quase sempre uma folha de papel, etc.

No entanto, esta relação deve ter a abertura necessária para que novas possibilidades se concretizem, permitindo assim que o desenho seja uma disciplina em permanente evolução. Para avançar, este equilíbrio entre o conhecimento, a criação e a intuição, é fundamental uma estreita relação entre os vários intervenientes na acção gráfica.

Neste sentido, desenhar não é um sistema fechado; deve ser o mais abrangente possível, permitindo desta forma actuar com uma intuição formada, para que a concepção de uma ideia seja um potencial em eminência que não se descora nas restrições de qualquer espécie.

Consequentemente se conseguirá reinterpretar os sistemas tradicionais obedecendo às exigências contemporâneas.

Balanço final

Depois de feita esta reflexão sobre a consciencialização do espaço e da matéria na organização do desenho, mais do que conclusões abrem-se perspectivas para utilizar estes dois factores como elementos organizativos na concepção do desenho, para que estes, sejam utilizados inteiramente pelo desenhador a partir do conhecimento e as particularidades da sua execução e de uma prática experimental.

Os suportes mostram ser neste trabalho um exercício para essa interiorização, pois a sua utilização pressupõe não só uma relação com o processo, como conhecer atributos inerentes na execução do desenho. Este conhecimento da constituição do suporte permite uma maior manipulação e aproximação do desenhador.

Não se encontram formas únicas de desenhar, mas sim princípios distintos que são ponto de partida para execução prática de uma acção gráfica.

Esta abordagem e aproximação do desenho à fundamentação formal e tecnológica são exemplificadas com os desenhos apresentados, onde se percebe que a história dos suportes do desenho se repete, passando pelas superfícies de pedra até à dos novos materiais da actualidade, utilizando os mesmos processos mas em contextos estéticos e culturais diferentes.

Assim, mais do que uma conclusão extensa, esta observação da concepção gráfica partindo da relação natural com o suporte poderá ser o início de uma (re)aproximação conceptual e tecnológica à concretização dos diferentes campos e funções do desenho, através de uma ordem de pensamento oriundo de várias confluências implícitas nos suporte do desenho.

Desenvolvimentos Futuros

Um dos caminhos possíveis de investigação que este trabalho pode sugerir é a confirmação de princípios orientadores da disciplina do desenho, encontrados em exemplos de manipulações artísticas do desenho Universal.

Poderia ser feita uma investigação mais profunda sobre a relação entre a matéria e o espaço, numa confrontação entre o passado e presente no desenho, elaborando um trabalho prático que permitisse a análise operativa de um processo experimental, partindo de exemplos originais, tentando encontrar tensões e dissonâncias coabitando no mesmo espaço.

Para isso seria feito um enquadramento, cultural e estético, posteriormente seriam escolhidos exemplares tipológicos de cada civilização e período histórico. Nomeados os exemplos seria feita uma análise dos desenhos sobre as matérias e sua relação espacial, para assim identificar orientações organizativas. A análise dessas superfícies passaria também pelo estudo de micro estruturas, desde a sua configuração aos elementos constituintes para perceber a relação entre as causas de manipulação e as suas relações com os efeitos realizados. Na sua constituição seria então abordada a tecnologia utilizada, a organização adoptada e a matéria escolhida.

Talvez se pudesse assim obter um espectro das relações entre a matéria e a organização do espaço.

Notas

¹ Gombrich, *Apud* Molina, (2005 p. 530) Los Nombres Del Dibujo

²Os fornos eram muito evoluídos, com uma câmara de combustão na qual se introduzia a lenha e uma câmara de cozedura onde se colocavam as peças.

Estes fornos tinham um orifício com tampa para poder efectuar a extracção do fumo quando fosse necessário. Além disso, tinham uma abertura para controlar a evolução da cozedura.

É importante perceber que o verniz negro com o qual se decoravam os vasos não é um verniz como os actuais. Trata-se da própria argila com que se fazia os vasos, à qual se acrescentava grandes quantidades de água. É uma argila muito diluída na qual se realizavam os desenhos. O que faz com que a argila seja avermelhada ou negra não tem a ver com a própria argila, mas sim com o ambiente onde se realizada a cozedura. Se o forno está mais aberto, o fumo escapa-se e há uma cozedura oxidante. Se se tapa enche-se de fumo, elimina-se o oxigénio e a cozedura é chamada redutora.

Com a cozedura redutora, as cerâmicas adquirem uma cor cinzenta ou negra, e com a cozedura oxidante as figuras ficam avermelhadas.

Os vasos de figuras vermelhas com fundo negro necessitavam de três fases de cozedura: a primeira oxidante (800°C), uma segunda redutora (950-1000°C) e uma terceira re-oxidante (800°C). O ceramista ia vigiando o estado das peças e, quando via que estavam preparadas, passava da primeira para a segunda, fechando a tampa do forno. Se se faz o vaso negro, o processo acaba na segunda fase, mas se se quer a re-oxidação de uma parte do vaso, passa-se para a terceira fase. As partes que têm verniz ficam negras devido à fusão das partículas de quartzo que eliminam a porosidade destas zonas. Ao produzir-se a re-oxidação estas zonas ficam impermeabilizadas.

As cores acrescentadas eram aplicadas antes da cozedura.

³Os mosaicos construídos sobre composições com base em quadrados formam a maior família de pavimentos. Para além disso, é comum observarem-se nas argamassas de assentamento sinais de linhas preparatórias, sendo provável que em muitos tipos de construção a área a tratar fosse dividida numa série de linhas directrizes conhecidas por redes.

Nos mosaicos de Conímbriga, as composições mais significativas, cuja base é uma quadricula, de elementos isotrópicos, ou sejam, aquelas que comportam uma estrutura indefinidamente repetitiva, reproduzindo, portanto, o mesmo elemento contíguo em todas as direcções. Embora existam outras composições de carácter mais figurativo, de todos os vestígios do império romano.

No âmbito mais geral o mosaico, era o tipo de decoração de superfícies arquitectónicas (pavimentos, paredes e coberturas), utilizavam-se pequenas pedras no seu formato natural ou, mais comumente, talhas em pequenos cubos (em média com 1cm de lado), podendo também usar-se outros materiais, como a terracota ou o vidro, foi largamente usado em todo império romano. Conservado muito melhor que a pintura mural.

⁴ Os lápis de grafite comuns são feitos de grafite misturada com quantidades variáveis de argila, dependendo do grau de dureza desejado; as variedades mais macias contêm pouca ou nenhuma argila.

A grafite é um tipo de carbono que se apresenta em placas planas ou flocos de toque escorregadio ou gorduroso.

⁵Os antigos desenhavam com varetas finas metálicas (chumbo, prata), e apesar de a grafite ser conhecida e utilizada em lápis rudimentares desde o século XVII, o lápis de grafite moderno, na sua presente forma com revestimento de madeira, data aproximadamente do começo do século XIX.

Lista iconográfica

Fig. 1 Glexis Novoa, "Tempo real 2007". Grafite sobre mármore 30,48X 30,48 cm. Origem da imagem - www.berniscesteinbaumgallery.com

Fig. 2 Antonio Lopez, "Membrillos y calabazas", Lápis sobre papel. Origem da Imagem - MOLINA, Juan José Gómez, (2002) *Estratégias del Dibujo, en el Arte Contemporáneo*, Ediciones Cátedra, Madrid ISBN: 84-376-1694-8

Fig. 3 Cy Twombly, "Anabasis", 1983. Óleo, cera e lápis sobre papel. 100X70 cm. Galeria Karsten Greve. Colónia Alemanha. Origem da Imagem - SMAGULA, H., J. (1993) *Creative Drawing*. Laurence King Publishing (2002) ISBN 1-85669-310-4

Fig. 4 Glexis Novoa, "Safe and Quiet", 2002, (pormenor) grafite sobre parede e tela, dimensões variáveis. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN 07148 - 4545 - 0

Fig. 5 Glexis Novoa, "Dia de la Victoria" 2002, grafite sobre mármore rosa, 3.7x2.4m. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0

Fig. 6 Sandra Cinto, sem título, 2001, caneta sobre madeira pintada 2.8x4.1 mx38.8cm. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0

Fig. 7 Gereth James. Department of Everyone Getting Along, 1997, tinta sobre papel, dimensões variáveis. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0

Fig. 8 Dominic McGill. Project for a New American Century, 2004, grafite sobre papel 2 x 19,8 m. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0

Fig. 9 Girafas e helefante, Fezzan, Líbia, c. 8 000 a.C . Gravuras em pedra. Fabrianus Institute. Origem da Imagem - SMAGULA, H., J. (1993) *Creative Drawing*. Laurence King Publishing (2002) ISBN 1-85669-310-4

Fig. 10 Pintura Rupestre, c. 15 000 – 10 000 a.C Lascaux, França. Origem da imagem - GOMBRICH. E. H. (1950) *The Story of Art*, Phaidon, 16ª edição, London, 1995. ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 11 Origem da imagem - www.uc.pt/fozcoa/gravuras.html

Fig. 12 "Marido censurando a sua mulher", c. 400 d. C. Detalhe de um rolo de seda. Museu de Inglaterra. Londres. Origem da imagem - GOMBRICH. E. H. (1950) *The Story of Art*, Phaidon, 16ª edição, London, 1995. ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 13. "Akhmaten e Nefertiti com a sua criança" c. 1345 a.C.. Calcário, 32.5X39 cm. Ägyptisches Museum, Staatliche Museum, Berlim. Origem da imagem - GOMBRICH. E. H. (1950) *The Story of Art*, Phaidon, 16ª edição, London, 1995. ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 14 "Cena para um egípcio". Tinta sobre rolo de papiro, 39,5 cm alt. Museu Inglês Londres. Origem da imagem - GOMBRICH. E. H. (1950) *The Story of Art*, Phaidon, 16ª edição, London, 1995. ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 15 Punhal. Bronze embutido com ouro e prata, 23.8cm. Museu Nacional de Arqueologia Atenas. Origem da imagem - GOMBRICH. E. H. (1950) *The Story of Art*, Phaidon, 16ª edição, London, 1995. ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 16 Vaso de Dipylon. Séc VIII a.C. Alt. 1,08m. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 17 *Naufração*. Desenho tirado de um vaso de estilo geométrico. Séc. VIII a. C. Museu de Ischia. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 18 O Cegamento de *Polifemo e Górgonas* (ânfora próto-ática) c. 675-650 a.C. Alt. 1,42m. Museu de Elêusis. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 19 Vaso de perfume protocoríntio, c. 650 a.C. Alt. 6 cm. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 20 Psiax. *Heracles Matando o leão de Nemeia* (ânfora de figuras negras) Vulci. C. 525 a.C. Alt. 50cm Museu Cívico, Brescia. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 21 Psiax. *Heracles Matando o leão de Nemeia* (pormenor de uma ânfora de figuras negras de Vulci) c.525 a.C. Museu Cívico, Brescia. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 22 Exéquias. *Dionísio num Barco* (lado interno de um *Kylix* ático, de figuras negras), c. 540 a. C. Diâm. 30,5 cm. Saatlische Antikensammlungen, Munique. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 23 "O Pintor da Fundação". *Lapita e Centauro* (interior de um *Kylix* de figura vermelhas). De c. 490-480. Saatlische Antikensammlungen, Munique. Saatlische Antikensammlungen, Munique. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 24 Douris. *Eos e Memnon* (lado interno de um *Kylix* ático, de figuras vermelhas) c. 490-480 a. C. Louvre, Paris. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 25 "O Pintor de Aquiles". Lekythos de fundo esbranquiçado, com senhora e criada. Cerâmica ática, de c. 440-430 a.C. Altura, 41cm. Saatlische Antikensammlungen, Munique. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 26 Cenas de um culto dionisiaco de mistérios. Pintura mural. c. 50 a.C. "Villa dos Mistérios", Pompeia. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 27 Arte Romana. A batalha de Issus ou Batalha de Alexandre contra as Persas. Cópia em mosaico de uma pintura helenística. Séc. I a.C., Pompeia. 2,72 X 5,12 m Museu Nacional, Nápoles. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 28 Ateliê de Einsiedeln. Pena e tinta castanha, aguada castanha sobre pergaminho, 26X18,3 cm. Einsiedeln, Stiftsbibliothek. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-

- Fig. 29 Michelangelo, "Pieta". Pena, pedra preta e sanguinea sobre papel acastanhado, 40,4X23,3 cm. Viena, Albertiana. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605-00052-4
- Fig. 30 Ma Yüan, "Paisagem numa noite de luar", c. 1200, Rolo de seda suspenso, tinta sobre seda, 141,7X78,2cm. Palácio Nacional Museu, Taipei. Origem da imagem - GOMBRICH. E. H. (1950) *The Story of Art, Phaidon*, 16ªedição, London, 1995. ISBN: 0 7148 3355 X
- Fig. 31 Atribuído a Kao kò-Kung, "Paisagem depois da chuva", c 1300. Rolo suspenso, tinta sobre papel, 122, 1X 81.1 cm Palácio Nacional Museu, Taipei. Origem da imagem - GOMBRICH. E. H. (1950) *The Story of Art, Phaidon*, 16ªedição, London, 1995. ISBN: 0 7148 3355 X
- Fig. 32 André Masson, "Os cavalos mortos", 1927. Paris. Origem da imagem - FERRIER, J.L. (dirert.). *L' Aventure Au XXe Siecle de Art*, Édition du Chêne 1988
- Fig. 33 Jean Dubuffet, "Arquetipos", 1945. Origem da imagem - FERRIER, J.L. (dirert.). *L' Aventure Au XXe Siecle de Art*, Édition du Chêne 1988
- Fig. 34 Jackson Pollock "Sonho e Retrato", 1953 Dallas Museum of Art. Origem da imagem - FERRIER, J.L. (dirert.). *L' Aventure Au XXe Siecle de Art*, Édition du Chêne 1988
- Fig. 35 Twombly, C. Sem título 1971, óleo em barra e guache sobre cartão, 69X87 cm. Genèveve, Musée d'Art et de Histoire. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605-00052-4
- Fig. 36 Picasso, P. "Violão" 1913, Papel colado, 66X50,8. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605-00052-4
- Fig. 37 Marcel Duchamp, "With my Tongue in my Cheek", 1959. Resina e grafite sobre papel, 25x15x5,1cm Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou. Origem da imagem - *Identity and Alterity. Figures of the body 1895 /1995* (catálogo exposição La Biennale di Venezia. 46ª esposizione internazionale d'arte). Veneza, Edizioni La Biennale, 1995
- Fig. 38 Haring, K.(1998) Fotografias de diversos trabalhos. Origem da imagem - GMBH, Benedikt *K. Haring*. Evergreen ISBN: 3-8228-7704-2
- Fig. 39 Marlene Dumas, "Figment- Homage to Andy Warhol", 2002, aguarela sobre papel, 230 x 90 cm. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0
- Fig. 40 Elizabeth Peyton, "Julian", 2003, pastel sobre papel, 42.5X27.9 cm. Origem da imagem Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0
- Fig. 41 Andrea Bowers, "Spectacular Appearances" (Suede, Reggae, Tour de France, LA Club Kids) 1998. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0
- Fig. 42 Baselitz, G. Sachsiche Motive, 1974-75, aguarela, 23X16cm Michael Werner Gallery. Origem da imagem - BETTI, C.; SALE, T.,(1980), *Drawing A Contemporary Approach*. 4ª Edição, North Texas University, CBS College Publ. (1997) ISBN: 0-15-501580-X

- Fig. 43 Camille Corot, "Sous-bois à Civita Castellana, 1826. Aparo e tinta sobre papel, 31,0x42 cm. Gabinete de desenhos do Louvre. Paris Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4
- Fig. 44 Wan-go-Weng. 47x257 cm, tinta sobre papel pendente. Origem da imagem - *China – Painting and Calligraphy* Dover Publications, Newyork 1978
- Fig. 45 Gong Xian. 27x726 cm. Rolo de mão, tinta sobre papel. *China – The Three Emperones*. 1662 – 1795 Origem da imagem - Royal Academy of Arts, London, 2006
- Fig. 46 Josef Albers, "Estudo Homenagem ao quadrado", c. 1954. Origem da imagem - www.artcyclopedia.com
- Fig. 47 Piet Mondrian "Composição A", 1920. Origem da imagem - www.educ.fc.ul.pt
- Fig. 48 Toba Khedoori, sem título (blocos), óleo e cera, sobre papel 3.7X3,7m
Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0
- Fig. 49 Tacita Dean, "Hypnos Thanatos II-V (Mario Merz)", um de uma série de quatro. 2004. 55X55cm ponta seca sobre alabastro. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0
- Fig. 50 Lorenzo di Credi (Florença, 1459-1537)"cabeça de mulher". Ponta de prata sobre papel creme, diâm. 230mm. Dublin, National Gallery of Ireland. Origem da imagem - PIGNATTI, Terisio, *El dibujo de Altamira a Picasso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981
- Fig. 51 Russell Crotty, "Hercules over Knollto" (Previously Chapparall) 2002, tinta sobre papel de aquarela, 121.9x121.9 cm. Origem da imagem -Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0
- Fig. 52 Mandala. Origem da imagem - www.dharmanet.com.br
- Fig. 53 Sparks, A.B.The red and the black. Origem da imagem - *Studies in Grek Pottery*. Routledge. London Newyork
- Fig. 54 Sparks, A.B.The red and the black. Origem da imagem - *Studies in Grek Pottery*. Routledge. London Newyork
- Fig. 55 Leque redondo, tinta preta e cor sobre seda25X25 cm. Origem da imagem - *Chine Painting and Calligraphy*. Dover Publications New York 1978
- Fig. 56 Hiroshi Mizuo. (Leque pequeno) século XVII . Edo Painting Sotatsu and Korin. Origem da imagem - Heironsha/Weatherhin/Newyork/Tóquio, 1972
- Fig. 57 Hiroshi Mizuo. (Leque pequeno) século XVII.Edo Painting Sotatsu and Korin. Origem da imagem - Heironsha/Weatherhin/Newyork/Tóquio, 1972
- Fig. 58 Hiroshi Mizuo. (Leque pequeno) século XVII.Edo Painting Sotatsu and Korin. Origem da imagem - Heironsha/Weatherhin/Newyork/Tóquio, 1972
- Fig. 59 Leque de Luís XV. Origem da imagem - BARÓ. C. M.; ESCODA, J.(1957) *Éventails Anciens*. Payot Lausanne.
- Fig. 60 Alexandre Cozens, "A Mancha, baseada num novo método". Tinta sobre papel, 48X 38.2 cm. Origem da imagem.- Coleção Oppé. (2003), *The Stage of Drawing: Gesture and Act - Selected fro the Tate Collection* . Tate
- Fig. 61 Giorgio Vasari "As três artes do desenho" 1550. Xilogravura. Origem da Imagem - Silva, V. M. O. (2004), *Ética e Política do Desenho – Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVI*, FAUP - Faculdade de Arquitectura do Porto. ISBN 972-9483-64-7

Fig. 62 Giovanni Batista Gaulli, 1670 -83. Fresco, tecto da capela jesuíta "Name of Jesus". Roma. Origem da imagem - GOMBRICH, E.H., (1950) *The Story of Art*, 16ª edição 2005 ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 63 Lêkyttthos, "Deusa a subir para uma quadriga e mais três figuras", Ática de fundo branco e figuras negras, "tipo chaminé", da oficina do pintor de Beldam, c. 470 – 450 a.C Origem da imagem - *Vasos Gregos em Portugal*. Instituto Português de Museus. Museu Nacional da Arqueologia

Fig. 64 Carlsruhe "cena dionisiaca com Sátiras e Ménades". Attic c. 420-440 a.C , alt. 50cm. Paris Origem da imagem - SPARKES, B.A. *The Red And The Black. Studies in Greek Pottery*. Routledge. London. Newyork

Fig. 65 Oficina de escultores gregos. c 480 a.C (pormenor de desenho no exterior de uma taça), "figuras-vermelhas", diâm. 30.5 cm, Antikensammlung, Staatligh Museen, Berlin. Origem da imagem - GOMBRICH,E.H., (1950) *The Story of Art*, 16ª edição 2005 ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 66 Michelangel, 1508-02, estudos pormenor Capela *Sistine*. Origem da imagem - BAMBACH, C. C. (1999) *Drawing and Painting in Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1330-1600*. Cambridge University Press. ISBN :0-521-40218-2

Fig. 67 Michelangelo, 1508-02, pormenor de tecto Capela *Sistine* Fresco. Origem da imagem - GOMBRICH,E.H., (1950) *The Story of Art*, 16ª edição 2005 ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 68 Michelangelo, 1508-02, Fresco, 13,7X39m Capela *Sistine*. Origem da imagem - GOMBRICH,E.H., (1950) *The Story of Art*, 16ª edição 2005 ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 69 Desenho de Rui Chafes sobre Vera Montero. Origem da imagem - Catálogo da Exposição 2005, *Comer o coração*, Centro Cultural de Belém Ministério da Cultura e Instituto das Artes

Fig. 70 Sandra Cinto, Mesa, 2001, caneta sobre madeira pintada. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, 1º edição, 2005 ISBN 07148 - 4545 – 0

Fig. 71 K. Haring a pintar uma imagem no Centro Lésbico e Gay de Serviços Comunitários, Nova Iorque, 1989. Origem da imagem - GMBH, B. T. V. I *K. Haring*. Evergreen (1998) ISBN: 3-8228-7704-2

Fig. 72 Palácio Episcopal de Wurtzburgo .1719 -44 Frescos de Giovanni Battista Tiepolo, 1751. Origem da imagem - JANSON, H. W., *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989)

Fig. 73 Francis Alÿs, Study for "The Prophet", 1999. Lápis de grafite sobre Papel semitransparente 26X18cm. Origem da imagem - Vitamina D *New Perspectiva In Drawing*, Phaidon, 1ª edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 - 0

Fig. 74 Joana Rosa, "Doodles", 1990 (fragmento). Grafite sobre papel vegetal, 126x72cm. Coleção de artista. Origem da imagem - WANDSCHENEIDER, M., FARIA, N. *A Indisciplina do Desenho*, (1999/2000), Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea. ISBN 972-8560-12-3

Fig. 75 Ambrogio Lorenzetti (1319-1348) " A Virgem e a Anunciação", (detalhe) 2,4X1,72 cm Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 76 Ricardo Lanzarani, "La colección JOB", um de uma série de cinco, esferográfica sobre pele de arroz, 7X7cm. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, 1º edição, 2005 ISBN 07148 - 4545 – 0

Fig. 77 Rebecca Horn, "Na Cruz". Grafite, lápis de cor, tinta da china e Carmigniano sobre papel, 181X150. Coleção particular. Origem da imagem - VILAR, C. T. (coord.) - *Rebecca Horn BodyLandscapes*(2005), Fundação C. Cultural de Belém, Ed. Portuguesa. ISBN 972-8176-95-3

Fig. 78 Gerardo di Giovanni, "A Anunciação e cenas de Dante da Divina comédia" c. 1476 Museu Nacional de Bargello. Origem da imagem - GOMBRICH, E.H., (1950) *The Story of Art*, 16ª edição 2005 ISBN: 0 7148 3355 X

Fig. 79 Primeiro estudo para a Guernica (1), 1º Maio 1937. Grafite sobre papel azul, 21x27 cm. Origem da imagem - Éditions *Cercle D'Art*, Paris 1992 ISBN: 2-7022-0331-0

Fig. 80 Willem de Kooning. "Duas Mulheres IV", 1950. Óleo e carvão sobre papel 560X444 mm. Coleção particular. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert, Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 81 Walter de Maria "longas milhas desenhadas", 1968, "Cal sobre leito de rio seco, no deserto de Mohave", Califórnia. (longvidade, 1, 600 Km, distância entre as linhas, 3,65 m, espessura da linha 7,5 cm). documento Heiner Friedrich Gallery, Nova Iorque. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 82 Sol LeWitte, "Todas as possibilidades de duas linhas crescentes no interior de quadrados modulares de 91,5X91,5cm", 1972. Lápis de Grafite sobre muro, 20X3,35m.

Spoletto, Bonomo Collection. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 83 Tacita Dean "Chère Petite Soeur", 2002, giz branco sobre ardósia 2,438x 4,876m. Origem da imagem - Vitamina D *New Perspectives In Drawing*, 1ª edição, 2005 ISBN 07148 - 4545 - 0

Fig. 84 Jean François Millet "Crepuscule", 1858-1959. Lápis negro e pastel sobre papel amarelado 51X39cm. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 85 Georges Seraut "Mulher bordando", 1883. Lápis *Conte* sobre papel, 32,7X 24 cm. Museu Metropolitan de Art, Nova Iorque. Origem da imagem - SMAGULA, H. J. (1993) *Creative Drawing*, Laurence King Publishing Ltd. 2ª edição (2002) ISBN 1-85669-310-4

Fig. 86 Adriana Molder. "Rosto" Tinta da china sobre papel de esquisso, 150X170 cm. Origem da imagem - Fotografia FAC 2006

Fig. 87 J. M. William Turnes "Veneza", 1819. Aguarela sobre papel, 22,2X28,8 cm. Museu Inglês, Londres. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 88 Domingos Pinto, "papel como tema", 1979, tema e suporte, 1978. Alteração da bidimensionalidade, 1974 . Origem da imagem - *Porto 60/70 os Artistas e Cidade*, Edições Asa Janeiro 2001 ISBN: 972-41-2494-0

Fig. 89 Giambattista Tiepolo "Apollon sobre a sua carruagem" c. 1740. Pedra negra, pena e aguada castanha, sobre papel, 24,3X24,1cm. Museu Metropolitan de Arte. Nova Iorque. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 90 Benedita Kendall, sem título. Acrílico sobre tela, 30X40cm. Galeria S.Mamede. Origem da Imagem - Fotografia FAC 2006

Fig. 91 Hans Baldung Grien (1484 -1545) "Cabeça de Velho". Pena de tinta preta e pincel com tinta branca sobre papel azul preparado, 17, 7X 123 cm. Copenhaga, Museu de Kunst. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 92 Jean Auguste Donique Ingres., "folha de estudo para cavaleiros", 1827. Pedra negra 54,5X41,3 cm. Cidade de Kansas, Nelson Gallery – Museu AtKins. Origem da imagem - LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève, ISBN 2-605- 00052-4

Fig. 93 Antoni Tàpies, "Sans Titre", 1986. Origem da Imagem - www. Artnet.com

Fig. 94 Francis Alÿs "Instruções for A,B e C; C for Tuning, A for Humming and B for Whistling", 2001. Lápis sobre papel dactilografado, 28X20,9 cm. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, 1º edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 – 0

Fig. 95 Anna Barriball, sem título VII, 2004. Tinta sobre película fotográfica, 1,4x8,9cm. Origem da imagem Vitamina - D *New PersPectiva In Drawing*, 1º edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 – 0

Fig. 96 Rui Sanches "A Marat – 2", 1989. Esmalte industrial sobre prova serigráfica em papel 75x55cm. Origem da imagem - Entre linhas, *Desenho na Colecção da Fundação Luso-Americana*

Fig. 97 Kaoru Arima, sem título, 2003. Lápis de cor preto e acrílico sobre papel de jornal, 54.9x34.5 cm. Origem da imagem - Vitamina D *New PersPectiva In Drawing*, 1º edição, 2005 ISBN: 07148 - 4545 – 0

Fig. 98 Ana Cardoso, "Estatua", 2005. Caneta preta sobre papel pautado, A5. Origem da imagem - arquivo da artista.

Fig. 99 Helena Almeida, "Ouve-me", 1970. Video 5mm. Colecção da artista. Origem da imagem - WANDSCHNEIDER, M., FARIA, N. *A Indisciplina do Desenho*, (1999/2000) Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea. ISBN 972-8560-12-3

Fig. 100 Lurdes de castro, "Branco e branco", 1966. Serigrafia sobre películas *plexiglas* (2 placas), 46x40cm. Colecção da artista. Origem da imagem - WANDSCHNEIDER, M., FARIA, N. *A Indisciplina do Desenho* (1999/2000), Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea. ISBN 972-8560-12-3

Fig. 101 Lurdes de castro, "Sombras de Lurdes de castro e René Bértholo projectadas parede, rue de St. Père's, Paris, 1964. Origem da imagem - WANDSCHNEIDER, M., FARIA, N. *A Indisciplina do Desenho*, (1999/2000), Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea. ISBN 972-8560-12-3

Fig. 102 "Curva - contracurva". Lápis de grafite 6B, papel de máquina A4, 80/m² dimensões indefinidas. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 103 "Cruz". Lápis de grafite 6B, papel de máquina, 80/m² dimensões indefinidas. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 104 Pormenor. Lápis de grafite 6B, papel de máquina A4, 80/m². Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 105 "Composição". Lápis de grafite 6B sobre papel de máquina A4, 80 g/m² dimensões do conjunto indefinidas. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 106 Desenho de representação. Lápis 2B sobre papel Canson A3, 90 g/m². Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 107 Desenho de (re)interpretação. Lápis 2B sobre papel *Canson* A3, 90 g/m². Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 108 Desenho automático. Lápis 6B, borracha e tinta da china vermelha sobre papel *Fabriano* 70X100, 200 g/m². Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 109 Desenho automático. Lápis 6B, sobre rolos de papel de arroz, 25X0,50 cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 110 Pormenor. Lápis 6B, sobre papel rolos de papel de arroz, 25X0,50 cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 111 Pormenor. Lápis 6B, sobre papel rolos de papel de arroz, 25X0,50 cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 112 Desenho automático. Lápis 6B sobre papel *Fabriano* 70X100, 200g/m². Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 113 Fotografia do Livro de Cronografias de Muybridge. Origem da Imagem - MUYBRIDGE. E. *The Human Figure in Motion*. DOVER Publications, inc., New York (1955).

Fig. 114 Sem título. Lápis de grafite e de cor sobre película *drafetex*, A4. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 115 Fotocópias. Papel 200X90,2 cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 116 Sem título. Grafite lápis litográfico sobre película *drafetex*, 200X90,2 cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 117 Sem título. Grafite 6B, esferográfica preta, lixa e fotografia sobre película *drafetex*, 200X90, 2 cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 118 Suportes pendurados Técnica mista sobre película *drafetex*, 200X90,2 cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 119 Montagem das cronografias. Fotografia. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 120 Fotografia água dentro de uma superfície de inox. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 121 Filme animado, # 15 s. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 122 Desenhos dentro de água. Lápis de grafite sobre película *drafetex* 10X10 cm cada, dentro de tabuleiro de inox com água. Origem da Imagem - arquivo da autora

Fig. 123. Sem título. Lápis de grafite sobre película *drafetex*, 10X10 cm cada. Origem da Imagem - arquivo da autora

Fig. 124. "Tubos". Lápis de grafite sobre película *drafetex*, 10X10cm dentro de tabuleiro de inox com água. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 125 Macro fotografia, pormenor. Carvão em pó, água e papel de aguarela. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 126 "Diluição" carvão papel película *drafetex*, A4, dentro de tabuleiro de inox. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 127 "Desenho oculto" carvão papel película *drafetex*, A4, dentro de tabuleiro de inox. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 128 "Congelar desenhos I". Esferográfica preta não solúvel em água sobre película *drafetex*, (4,5x3 cm) água e depósitos próprios para "cubos" de gelo (5,5x3,5x3cm). Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig. 129 "Congelar desenhos II". Esferográfica preta não solúvel em água sobre película *drafetex*, (4,5x3 cm) água e depósitos próprios para "cubos" de gelo (5,5x3,5x3cm). Origem da Imagem - arquivo da autora.

Fig.130 "Congelar desenhos". Esferográfica preta não solúvel em água sobre película *drafetex* 10x 10 cm, dentro de tabuleiro de inox redondo diâm. 60cm. Origem da Imagem - arquivo da autora.

Bibliografia

Livros

- ARIKHA, A., *Peinture et Regard. écrits sur l'art*. Hermann Editeurs, Paris. (1994). ISBN: 2-7056-6164-9
- ARNHEIM, R.(1954) *Arte e Percepção Visual Uma Psicologia da Visão* Criadora. Livraria Pioneira Editora, (1992), 7ª Edição, São Paulo
- (1966), *Para uma psicologia da arte & Arte e entropia*. 1ª Edição, DinaLivro Lisboa, (1997). ISBN: 972-576-119-7
- (1982), *O Poder do Centro*. Lisboa Edições 70 (1988). ISBN: 972-44-0806-X
- BAMBACH, C. C. (1999) *Drawing and Painting in Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1330-1600*. Cambridge University Press. ISBN :0-521-40218-2
- BARÓ. C. M.; ESCODA, J. (1957) *Éventails Anciens*. Payot Lausanne.
- BETTI, C.; SALE, T.,(1980), *Drawing A Contemporary Approach*. 4ª Edição, North Texas University, CBS College Publ. (1997). ISBN: 0-15-501580-X
- CENNINO, C., (1398) *El libro del arte*. Madrid, Akal, (c. 13 ROMANO, R., 60. Roma, 1821) (1988). ISBN: 84-7600-284-X
- FIZ, S. M (1986), *Del Arte Objectual al Arte de Concept*. Akal/Arte y Estética. ISBN: 84-7600-105-3
- FURTADO, J., A. (1995), *O Livro*. Lisboa, Difusão Cultural. ISBN: 972-709-253-5
- GIL, J. (2001), *Movimento Total, O corpo e a Dança*. Relógio d'Água, Lisboa
- GOMBRICH, E. H., (1950) *The Story of Art*, 16ªedição 2005. ISBN: 0 7148 3355 X
- JANSON, H. W, (Tradução da 2ª edição, 1977) *História de Arte*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa (1989) 2ªedição
- KANDINSKY, W. (1926), *Ponto Linha Plano*. Edições 70, Lisboa (1970)
- LEYMARIE, J.; MONNIER, G.; ROSE, B. (1979), *Histoire d'Un Arte Le Dessin*. By Editions d'Albert Skira S. A. Genève. ISBN 2-605- 00052-4
- MACIEL, J. M. (Tradução do Latim, introdução e notas) (2006) *Vitrúvio Tratado de Arquitectura*. FCT Ministério da Ciência e do Ensino Superior. ISBN: 972-8469-43-6
- MAYER, R. (1940), *Manual do Artista*. Martins Fontes, (Atualizado por Steven Sheehan, da 2ª edição da actualização Setembro 2002), São Paulo. ISBN: 85-336- 1114 -5

- MOLINA, J. J. G. (Coord.) (1999), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Catedra, ISBN: 84-376-1694-8
- MOLINA, J. J. G. ; CABEZAS, L.; COPÓN, M. (2005), *Los Nombres Del Dibujo*. Edições Cátedra Madrid ISBN: 84-376-2271-9
- NAVARRO, F. (Dir.) (2005), *História Universal* Vol. I, Editorial Salvat, Promoway Portugal ISBN: 84-9789-648-X (coleção) ISBN: 84-9819-066-3
_ Vol. II, ISBN: 84-9819-067-3
_ Vol. IV, ISBN: 84-9819-069-3
- RODRIGUES, Ana Leonor (2000), *O Desenho Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 1ª Edição, ISBN 972-33-1608-0
- ROMANO, R. (Director) *Memória – História*, Enciclopédia Einaudi, Vol. I, Imprensa Nacional casa da Moeda. ISBN
- SAUSMAREZ, M. (1986), *Desenho Básico as Dinâmicas da Forma Visual*. Coleção Dimensões, 2ª edição, Editorial Presença, Lisboa
- TOLNAY ,C. (1983), *História and Tecniqe of Olld Master Drawings*, Hacker Art Books, (1º ed. 1943) New York
- TURSEN, S.A.; LAMBERT, S. y el Victoria & Albert Museu *Mazarredo, Drawing Technique & Purpose*, 4 Entreplanta.285005 Madrid. ISBN: 84-87756-81-6
- TURNER, J.,(Coord.) *The Dicionary of Art*, Vol 30,(1996), ISBN: 1 -884446-00-0
(VÁRIOS) *Vitamina D, New PersPectiva In Drawing*, (2005) 1º edição Phaidon. ISBN: 07148 - 4545 – 0
- VIEIRA, J.P (1995), *Desenho e Projecto São o Mesmo?* Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, ISBN: 972-9483-13-2,

Catálogos

WANDSCHEIDER, M., FARIA, N. *A Indisciplina do Desenho*, (1999/2000), Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea. ISBN 972-8560-12-3

CARNEIRO, A., MORENO, J., *Desenho Projecto de Desenho* (2002), Ministério da cultura / Instituto de Arte contemporânea, Porto

VILAR, C. T. (coord.) *Rebecca Horn BodyLandscapes* (2005), Fundação Centro Cultural de Belém, Edição Portuguesa. ISBN 972-8176-95-3

Revistas

Flash Art Italiana (1984), n.118, pp15, 16

Psíax Nº2 (2003) VIEIRA, J. P. - *A necessidade da representação - Representação. Abstracção. Apresentação.* pp 15 a 17

Psíax Nº3 (2004) VIEIRA, J. P. - *Desenho e Pintura não são o mesmo.* pp 5 a 14

Teses e relatórios

HERNÁNDEZ, J. L., (1996), *Lo Propcesual en La Creacion Artística*, Universidade de Santiago de Compostela.

AMANDI, C., *A ideia de gesto: o gesto no desenho* - Trabalho de Síntese e Relatórios de Aulas integrados na Prova de Aptidão Pedagógica e Científica apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.