

desenho e palavra

notas sobre a sua relação

Emilio Augusto Figueiredo **Remelhe**

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto

Porto, Março de 2007

desenho e palavra

notas sobre a sua relação

Emílio Augusto Figueiredo **Remelhe**

Dissertação de Mestrado em Teoria e Prática do Desenho
realizada sob a orientação do Professor Associado Mário Bismarck
e co-orientada pelo Professor Doutor José António Gomes

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Porto, Março de 2007

resumo

Desenho e palavra são partilhados, de uma ou de outra forma, pela actividade humana em geral. Separáveis pelo que neles é irreduzível, o dizível e o inefável, partilham um desígnio e um património. São depositários de recursos operativos e valores simbólicos que se traduzem, por um lado, num serviço que nos parece inesgotável e, por outro, numa condição irrevogável: a do próprio homem sujeito à e da linguagem. Desenho e palavra ligam-nos ao que mais nos separa, a subjectividade, e ao que mais nos aproxima, a ideia de objectividade. É nesta condição e privilégio que o jogo humano encontra meios e matérias para se repetir, para se actualizar.

A relação entre o desenho e a palavra na perspectiva do desenhador oferece contornos que, postos sob observação, revêem pela positiva as potencialidades operativas, reflexivas, expressivas e comunicativas no contexto da produção artística, a do desenho entendido na sua prática experimental.

Nesse sentido, e num primeiro nível, o presente trabalho observa a relação em causa em função de três ideias essenciais: a emergência do alfabeto, onde o desenho assiste as escritas que o antecederam; o Desenho Moderno, face ao qual a alfabetização e a nomeação desempenharam um papel relevante; a prática artística, focada no jogo das práticas intersemióticas e na intrincada relação contemporânea com a linguagem. Num segundo nível, informado pelo primeiro, desenvolve-se um exercício onde se evidenciam potencialidades da relação entre o desenho e a palavra, no ensaio de um processo que os toma enquanto meio e matéria de trabalho.

abstract

Drawing and Word are constituents, in a way or another, of the general human activity. Drawing and Word are detachable by which is irreducible in them: what can be spoken; what can not be touched. Both are depositaries of operative resources and symbolic values that imply a translation, on one hand, in a service that we judge exhaustible; on the other hand, in an irrevocable condition: the one of man as subject of language. Drawing and Word connect us with which most keeps us apart, the subjectivity; and also with which most bring us closer, the idea of objectivity. It is under this condition and under this privilege that the human game find means and matter to repeat itself, to update itself.

The relationship that drawing and word establish with each other outlines, in the drawer perspective and when submitted to observation, the operative, reflexive, expressive and communicative possibilities allowed in the artistic production context, those of drawing understood as an experimental practice.

In this sense and at a first level, the work here presented observes the mentioned relation by obeying essentially to three critical ideas: the emergence of alphabet, where drawing assists the writings that preceded it; the Modern Drawing, in which both alphabetization and nomination assumed a relevant role; and the artistic practice, focused on inter-semiotic practices and on the intricate contemporary relationship with language. At a second level, informed by the first one, an exercise takes place, an exercise where potentialities of the relationship between drawing and word are revealed by the means of a process that takes them as both mean and matter of work.

Índice

13	I. INTRODUÇÃO
13	1. CONTEXTO
15	2. MOTIVAÇÕES
15	3. OBJECTIVOS
17	4. ESTRUTURA
21	II. CONCEITOS
21	1. DOS SINTOMAS
23	2. DA LINGUAGEM
27	3. DO DESENHO
29	4. DO VERBAL E DO NÃO VERBAL
37	III. DO DESENHO À PALAVRA
37	1. DAS ORIGENS
39	2. DAS ESCRITAS EMBRIONÁRIAS AO ALFABETO
43	3. DA REPRESENTAÇÃO
47	4. DA MATERIALIZAÇÃO
51	IV. DA PALAVRA AO DESENHO
51	1. DO VERBO E DO DESENHO
55	2. DO VERBO AO NOME
69	V. ENTRE A PALAVRA E O DESENHO
69	1. DO FIM DA REPRESENTAÇÃO
71	2. DAS VANGUARDAS
73	3. DA POESIA CONCRETA
75	4. DA POESIA VISUAL

85	VI. ÀS VOLTAS COM A LINGUAGEM
85	1. DA CONTEMPORANEIDADE
91	2. UM EXEMPLO: BRUCE NAUMAN
103	VII. UM EXERCÍCIO
103	1. NOTAS INTRODUTÓRIAS
111	2. NOTAS OPERATIVAS
143	3. NOTAS CONCLUSIVAS
147	VIII. CONCLUSÃO E SUGESTÕES
153	VIII. BIBLIOGRAFIA

I. introdução

De uma maneira abrangente, os cientistas são de certeza influenciados pelos artistas [...] E, de facto, eu passei muito tempo a trabalhar com um bom poeta discutindo como o processo criativo se desenrola em nós os dois.

JOHN HOLLAND 2004 (cit. por URBANO, 2004:13)

Os semióticos analisam as obras acabadas [...] nesta linha de investigação, trata-se de outra coisa, descobrir a linguagem fazendo-a.

JOSÉ LUIS TOLOSA (TOLOSA, 1998:67)

1. CONTEXTO

No plano curricular, os pressupostos do trabalho decorrem da actividade desenvolvida no curso de pós graduação realizado anteriormente em *Teoria e Prática do Desenho*. E, no plano do enunciado, relaciona-se com um alfofre de actos e desenhos levados a cabo naquele contexto e em regime de atelier: a partir do binómio “Polimento e Desgaste” e no uso de materiais abrasivos. O desenho e a palavra encontram-se e desencontram-se, colaboram em presença ou em ausência, como condição, como possibilidade estratégica. Num plano eminentemente pragmático, a linguagem, seja na motivação, na auto motivação ou no auto conhecimento, traduz-se como meio capaz de diagnosticar, mobilizar e ordenar o espaço de acção do desenhador.

No contexto universitário, a reforma curricular colocou em questão o desenho que se vinha acomodando nas suas práticas academicamente sobreviventes à academia. Por outro lado, a ideia de investigação em arte vem sendo colocada como dívida do ensino artístico para com o universitário, que o acolheu. O encontro entre os dois conceitos - o de investigação e o de arte - reveste-se de um carácter antinómico, na medida em que a natureza da produção artística é, pacificamente (ou não) tida como acientífica; embora, e no mínimo, influenciada, informada e esclarecida pela produção do saber científico.

Falar de desenho pode ser ouvido por quem desenha como desenhos que não se fazem enquanto se fala deles. Sabemos que falar, dizer, não é fazer, mas também sabemos que falar (como escrever) é reflectir e reflectir é rever, reconduzir o que se faz.

O contexto particular deste trabalho é o do desenho enquadrado numa prática experimental. E o exercício que nele se propõe, no ensaio de uma hipótese de trabalho, especula e observa a relação entre o desenho e a palavra na potenciação do processo.

2. MOTIVAÇÕES

Este trabalho é motivado pela actividade pessoal em três vertentes, a docência, as artes plásticas e a escrita.

No contexto da docência em desenho, o uso da palavra, diverso e multifacetado, prende-se com a comunicação inter subjectiva, com a gestão disciplinar de conteúdos, enunciados, terminologia, em suma, com o desempenho meta linguístico inerente ao desenvolvimento curricular. Particularmente, e para além do nível eminentemente propedêutico ou iniciático, também a prática do desenho enquanto projecto e o seu desenvolvimento em processo passam pelo uso da palavra enquanto meio privilegiado e matéria relevante nos aspectos sociais e culturais tornados comuns ao gráfico e ao verbal. Neste sentido, a motivação ganha particular fundamento, dada a dinâmica de comunicação, troca, discussão.

Numa outra vertente, o trabalho plástico particular (pessoal) tem tomado a palavra como matéria num conjunto de produções pictóricas, gráficas e objectuais. Finalmente, a escrita literária, que tem sido desenvolvida em estreita relação com a ilustração numa produção heterogénea e heteronímica.

3. OBJECTIVOS

O objectivo de um trabalho desta natureza é sempre plural. Em termos específicos, pretende-se abordar a relação entre a palavra e o desenho, anotando formas de colaboração; pretende-se realizar essa observação no subsídio ao exercício que se propõe, articulando desenho e palavra, quer no

plano conceptual quer no material; a este nível, pretende-se ensaiar a realização e produção nas duas e nas três dimensões, procurando evidenciar a necessidade ou pertinência de desenvolver o desenho em diferentes âmbitos, modos e materiais. Propõe-se o desenho enquanto processo, subsidiando, no entanto, o seu carácter instrumental, o seu entendimento como meio intimamente relacionado com o pensamento; e, a este nível, evidenciar a importância da palavra, da linguagem verbal, o seu contributo para a motivação e desempenho do trabalho experimental; onde desenho e palavra, assumidos como instrumento e como matéria de trabalho, possam evidenciar potencialidades na sua relação.

4. ESTRUTURA

A abordagem que fazemos toma a palavra e o desenho numa acepção não particularizada. Abordamos a relação entre ambos, anotando alguns dos seus principais pontos, como forma de os evidenciar (mais do que analisar). Partimos, num sentido cronológico, para uma anotação das relações essencialmente em três momentos: o da emergência do alfabeto, na assunção da consciência sobre a linguagem e sobre a representação; o da emergência do desenho moderno como poderoso instrumento do saber; o da prática eminentemente artística como retoma, uma vez liberta da função representativa, do papel e função de jogo. Tomamos a palavra num sentido genérico, transversal. Quanto ao desenho, considerámo-lo no âmbito pacificamente designado como artístico. A abordagem coloca-se do lado do desenho, sendo a palavra observada neste subsídio. Deixaremos, por isso, de lado, questões relacionadas com a estrutura da palavra em si, do domínio da morfologia e da lexicologia (questões de distinção, por exemplo, entre morfema e lexema respectivamente) ou com a análise da narrativa, por se não mostrarem tais questões relevantes para os objectivos do presente trabalho. Do mesmo modo e pelos mesmos motivos não analisaremos questões de relação entre as palavras na frase e no discurso (que seriam sobretudo do domínio da sintaxe).

Este trabalho é estruturado em oito capítulos:

No primeiro e presente capítulo introduzimos a dissertação considerando o contexto, motivações, objectivos e estrutura do trabalho.

No segundo capítulo anotamos questões conceptuais, respeitantes ao desenho e à linguagem, à relação entre o verbal e o gráfico, evidenciando sintomas, natureza e âmbito de estudo.

No terceiro capítulo apresentamos uma resenha sobre a escrita, da origem à escrita fonética, anotando o contexto particularmente significativo da abstracção, da subjectividade, da representação. Terminamos com uma anotação da prática romana em torno da materialização do alfabeto.

No quarto capítulo abordamos a passagem do verbo medieval ao nome, às palavras que designam o desenho, que o prescrevem, que sobre ele discursam. Anotamos a invenção da imprensa pela sua relevância na cultura visual.

No quinto capítulo fazemos uma aproximação à produção artística moderna e contemporânea emancipada da sua função representativa, à poética, ao jogo, à arte, privilegiando o elemento verbal, as práticas de carácter inter semiótico (texto visual); aqui, revisitamos aquele que foi o momento, por excelência, do jogo: o Barroco. Isto, no sentido de evidenciar o contínuum da relação entre o visual e o verbal. No sexto capítulo anotamos a produção contemporânea na revitalização do desenho, na intrincada relação com a linguagem; comentamos em Bruce Nauman alguns exemplos do uso da palavra e do desenho.

No sétimo capítulo desenvolvemos um exercício particular, com carácter experimental e especulativo; nele desenvolvemos o desenho como instrumento de pensamento e como processo num percurso rizomático. Dividimo-lo em três partes, a saber, *Notas Introdutórias*, *Notas Operativas* e *Notas Conclusivas*. As *Notas Introdutórias* colocam algumas ideias chave sobre a natureza do exercício. As *Notas Operativas* apresentam-se em quatro momentos, um primeiro, de antecâmara, e os seguintes, metaforicamente designados por *Mundos Possíveis*, *Mundos à Mão* e *Mundos e Fundos*. Em *Mundos Possíveis*, partimos de uma narrativa linguística para o desenvolvimento de anotações intituladas *Blocos de Notas*; em *Mundos à Mão*, estendendo a narrativa anterior desenvolvemos anotações e objectos; em *Mundos e Fundos*, produzimos dois ditados a aplicar na relação entre o sujeito desenhador e os objectos construídos, especulando sobre o estatuto do desenho, instrumental ou "autónomo". Por fim, as *Notas Conclusivas* registam algumas conclusões sobre o processo desenvolvido.

No oitavo capítulo encerramos a dissertação com algumas conclusões e sugestões de estudo.

II. conceitos

Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam.

WALTER BENJAMIN (BENJAMIN, 1992:177)

1. DOS SINTOMAS

Mischa Titiev (Titiev, 1991: 320) diz que: “não há necessariamente nada de verbal no facto de se tocar levemente no chapéu, posto que esse possa ser um importante acto cultural e possa ter um significado simbólico tão delicado como qualquer palavra”. Por empréstimo poderemos dizer que essa ocorrência também não é desenho, embora tenha desenho ou o evoque. Nesta evocação pode residir a sua passagem entre não ser desenho e sê-lo, na medida em que, se reflectimos, inauguramos a possibilidade de usar o desenho enquanto tal: com intencionalidade. Como nos lembra Tony Godfrey (Godfrey, 1997: 9), “os desenhos estão por todo o lado [...] o desenho é a mais democrática das formas de arte. Todos nós desenhamos: seja fazendo um plano para alterar qualquer coisa em nossa casa; fazendo *doodles* enquanto falamos ao telefone [...] desenhamos para explicar alguma coisa.”

A nossa experiência de desenhar é anterior à de escrever. Desenhamos mesmo antes de aprender a desenhar. E esses desenhos funcionam dentro de certos limites de *eficácia*. O mesmo acontece com a fala: quando aprendemos a ler e a escrever já sabemos falar. Podemos, aliás, falar a vida inteira sem nunca ter aprendido a ler e a escrever. Quanto à escrita e à leitura, elas ocorrem no pressuposto de uma aprendizagem. A própria ideia de uma aprendizagem é, no que toca ao desenho e à palavra, sinónimo de um tecido heterogêneo de investimentos. Entre a alfabetização e o uso pragmático do desenho e da palavra, há um sem fim de questões a relacionar. É complexa a trama que sustenta estes lugares comuns. O que sugere, para além dos moldes canonizados e normalizados da utilização da linguagem (seja a verbal, a escrita ou a gráfica), um dinamismo no uso do desenho e da palavra que desafia qualquer prescrição normativa. Do desenho é vulgar dizer-se que é

uma escrita, assim como a escrita pressupõe a presença do desenho que a materializa. Mas ambos apresentam traços distintivos que nos remetem para os diferentes sistemas a que pertencem. Referimos a palavra e evocamos o tempo. Referimos o desenho e evocamos o espaço.

Perguntar o que é o desenho ou o que é a palavra significa aceder a um sem fim de respostas. Será, pelo contrário, mais produtivo tentar verificar as condições de realização de um e de outro, de um com o outro.

2. DA LINGUAGEM

A linguagem verbal é pacificamente entendida como uma faculdade humana. Com base no modelo de Roman Jakobson (outros poderiam ser considerados), Georges Mounin (Mounin, 1997: 69) dá-nos conta de que a linguística terá estudado diferentes funções da linguagem, a saber, uma função comunicativa inter-humana, do domínio do imediato; uma função expressiva, através “da qual o locutor manifesta voluntariamente a sua afectividade”; uma função apelativa (o locutor procura provocar no seu ouvinte certas tonalidades afectivas), uma função estética ou poética, uma função metalinguística (a linguagem que serve para falar da própria linguagem), e uma função fática (a linguagem usada apenas para manter os interlocutores ligados). A faculdade da linguagem tem sobretudo que ver com a competência linguística humana: com um “número finito de unidades”, o homem pode produzir “um número infinito de enunciados”.

A reflexão sobre a linguagem acompanha a sua utilização, posto que usá-la terá que partir de escolhas mais ou menos conscientes de um determinado campo de possibilidades, de uma estrutura. Desde tempos remotos, gramáticas e reflexões diversas vinham configurando um processo cultural heterogéneo que viria a culminar na linguística; por isso diz dela Georges Mounin (Mounin, 1997: 25) que é “um saber muito antigo e uma ciência muito jovem” afirmando que “há mais de dois milénios e meio que os homens realizam uma reflexão contínua sobre a linguagem”. Esta reflexão terá sido conduzida por diversos interesses, ligados aos mais diversos campos do saber, muito para além do interesse de estudar a linguagem em si. Dizendo que “não há sociedade sem linguagem, tal como não há sociedade sem comunicação”, Júlia Kristeva (Kristeva, 1988: 17) dá-nos conta, por exemplo, de que a Antropologia encontrou na linguagem a possibilidade de abordar com cientificidade

o seu objecto de estudo, a cultura “primitiva”. Mas que o interesse da antropologia não satisfaz a necessidade de estudar a linguagem na perspectiva do fenómeno linguístico por si, isto é, sob o ponto de vista “formal, dedutivo e abstracto, dos factos linguísticos” (Kristeva, 1988: 61). Assim, a linguística ocupa, no tecido das ciências humanas, e voltando às palavras de Mounin (Mounin, 1997:7), o lugar de uma “ciência-piloto”. O saber organizado em torno da linguagem configurou-se desde as civilizações primitivas e só no início do século passado teve, com Ferdinand de Saussure, o investimento estrutural e sistematizador que iria disciplinar os estudos linguísticos. Nasceram assim a linguística e a semiologia saussurianas, sendo a primeira inscrita na segunda pelo entendimento de que, e segundo o autor, “a língua é um sistema de signos que exprimem ideias”; logo o estudo do signo (signo=semeion) transcende o campo restrito da linguística. Consequente da linguística de Saussure, o estruturalismo virá a constituir-se plataforma para disciplinas, estudos e práticas no domínio da linguagem, não apenas da verbal, mas também das artes plásticas.

Da língua

Ferdinand de Saussure define a língua (*langue*) enquanto código, enquanto correspondência entre “imagens auditivas” e “conceitos”; enquanto a fala (*parole*) se refere ao uso, à actualização do código pelos sujeitos falantes. A primeira surge como entidade passiva: a *langue* seria uma espécie de armazenamento de signos, “um todo em si e um princípio de classificação” (Saussure, 1916/1999: 35). A fala supõe o uso desses signos, “é sempre individual e o indivíduo é sempre o agente executivo” (Saussure, 1916/1999: 40). O autor caracteriza a língua como um “fenómeno social” e a fala como individual. Embora esta oposição entre *langue* e *parole* tenha sido criticada e posteriormente desenvolvida, a linguística de Saussure reivindica para a língua o “papel de instrumento de comunicação”.

Sobre a língua, Júlia Kristeva (Kristeva, 1988: 29) aponta dois planos, naquilo que chama “materialidade dupla”: num plano, o da “matéria concreta”, estaria o “aspecto fónico, gestual ou gráfico” posto que “não há linguagem sem som, sem gesto ou sem escrita”; noutra plano, as “leis que organizam os diferentes subconjuntos do conjunto linguístico”, entre outros, “a fonética, a estilística, a semântica”.

Da palavra

O que é a palavra? Originalmente, palavra significa parábola (gr. *parabolé* “comparação”, pelo lat. *parabola*-); ou seja, a palavra *compara*-se com aquilo

que nomeia e compara-se com outras palavras. O seu estudo prende-se com uma reflexão linguística remota, mas só seria sistematizado e estruturado no primeiro quartel do século xx, a partir do Curso de Linguística saussureano. A palavra pode ser tomada como uma unidade na formação frásica e discursiva ou tomada como um discurso, já que comporta, ela própria, unidades nas quais se pode decompor; tem na gramática o conjunto de princípios que a regulam, organizados em três níveis: o sintáctico, o fonológico e o semântico. Na horizontal ou na vertical, da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, a escrita desenvolve-se linearmente, numa homogeneidade de processo, independentemente dos meios ou modalidades de registo, caligráfico ou tipográfico. Sobre a questão, Derrick de Kerkhove (Kerkhove, 1997:62) diz que “não escrevemos para a direita só porque foi assim que nos ensinaram mas principalmente porque é a forma como o cérebro e o sistema visual quer que façamos. Poucos percebem que os dois olhos são feitos de quatro meios olhos: dois para cada lado do campo visual”. E o autor conclui dizendo que “ com efeito, o que fazemos com os olhos está tão dividido como o que fazemos com as mãos. As duas metades esquerdas apreendem o mundo, as duas direitas dividem-no nos seus componentes”.

3. DO DESENHO

O que é o desenho? Juan Molina (Molina, 1995: 17) diz-nos, sobre “os limites da palavra”, que “o desenho é uma dessas palavras que ultrapassam o âmbito do discurso artístico para instalar-se num lugar mais amplo de referências; outras palavras, como “escultura”, também penetram na linguagem quotidiana, enriquecendo-a com aqueles valores artísticos que a prática artística lhe proporciona, mas a palavra Desenho introduz-se nele como um valor que parece exceder o uso dessa disciplina, para nomear uma série de valores que pertencem ao fundamento de uma actividade essencial, no feito em si mesmo de compreender e nomear as coisas.”

O Desenho Moderno surgiu na dupla e simultânea posição de meio de representação e objecto sob reflexão. E assim permaneceu, queremos dizer, pensado e estudado no seio da sua própria utilização. Sobre este estudo, Massironi (Massironi, 1996: 15) refere que “na psicologia experimental, e em particular na da percepção, encontramos uma grande quantidade de estudos, de resultados sistemáticos, de teorizações interpretativas úteis para

nos orientarmos neste mundo [o do desenho], tão comum e contudo tão desconhecido”; e lamenta, constatando que o desenho continua vinculado ao campo artístico, que o discurso sobre ele seja uma retoma dos enunciados Renascentista e Maneirista, isto é, que pouco lhes acrescente. E nem a História da Arte, tendo assumido, por inerência disciplinar, a tutela do desenho, terá conseguido fazer pelo seu estudo mais do que fez pelos seus principais objectos: ela própria, como diz Pierre Francastel (Francastel, 1963: 47-48) “consistia, há um século [...] essencialmente numa descrição, estreitamente ligada à identificação das obras mais importantes, das obras chave do passado.” O estudo da palavra e o estudo do desenho aparecem assim desproporcionados.

Relativamente às características de um e de outro, enquanto o signo linguístico mantém com o referente uma relação convencional, o sinal gráfico mantém com ele uma relação de outra natureza; Manfred Massironi (Massironi, 1996:25) categoriza três tipos de relação: 1) o sinal pode “assumir as características do objecto” que representa (sinal aberto, isomorfo); 2) o sinal pode assumir “a função de contorno” (sinal fechado, assume a fronteira entre o espaço e o objecto); 3) o sinal pode assumir as características texturais do objecto, os atributos da sua superfície.

O desenho dispõe as suas marcas no plano sem o constrangimento da escrita. Mas também esta se permite, em certos contextos, não obstante a sua linearidade (naquilo que diríamos ser o seu desenho - glifos ou tipos dispostos numa superfície), a operações que não lhe diminuem a legibilidade, mas que, pelo contrário, a habilitam na sua pesquisa. O esboço (no desenho) e o rascunho (na escrita) poderão assemelhar-se pelo arrependimento, pela condução ao texto e à textura (texto ou tecido ou *tessitura* ou textura) mediante a teia pesquisante do que se quer ver e ler.

4. DO VERBAL E DO NÃO VERBAL

A linguagem verbal e a não verbal são frequentemente colocadas como níveis rivais e geralmente defendidas por juízos valorativos que em vão procuram a eficácia de uma na exclusão da outra. Embora surjam de imediato relações óbvias, os seus traços distintivos são, desde logo, também evidentes. No que respeita à relação entre representação e representado numa e noutra dimensão, Massironi (Massironi, 1996:110) dá-nos, prosaicamente, esta ilustração:

“o cartão de identidade é o caso emblemático de uma estreita relação entre um traço verbal que designa uma pessoa por convenção e uma imagem com alto grau de motivação que tem como referente o aspecto formal da própria pessoa. A possibilidade de falsificações de um cartão de identidade, para ser crível, só pode referir-se ao traço verbal, não à imagem.”

Uma questão recorrente na comparação entre os dois níveis é o da polissemia: o pressuposto de que a imagem é, contra a palavra, privilegiada na multiplicidade de sentidos é, em absoluto, insustentável (assim ou ao contrário, tratar-se-á, se afirmado em absoluto, de um cliché): talvez o hábito dessa perspectiva decorra, entre outros factores, da carga pragmática que nos liga às palavras. No sentido contrário, a despragmatização inerente à poesia é por si elucidativa. Pensemos nomeadamente no Haiku, onde somos deixados à deriva, suspensos na sua polifacetada solidez de sentido. Ou mesmo na prosa literária, lembrando a observação de Umberto Eco (Eco, 1991:10) sobre o romance como uma “máquina de criar interpretações”.

Outro aspecto que se nos coloca é o da implicação que no desenho se relaciona com a ideia de escolha. Massironi (Massironi, 1996: 69) propõe-nos a relação entre ênfase e exclusão como uma condição: é que uma representação só pode sê-lo se codificada e, como afirma este autor, “qualquer codificação exige uma escolha”. Uma escolha plural, aquela que se concentra no jogo entre, por exemplo, um ponto de vista, um meio, um modo, um tempo de execução, um jogo sensível onde as escolhas premeditadas (de ordem paragramatical) são obrigadas, por sua vez, a jogar com o acto do fazer e do ver. O autor diz-nos ainda que “sobre esta corda suspensa entre ênfase e exclusão, move-se o desenhador, mantido em equilíbrio por dois contrapesos, que dão maior segurança aos seus passos, por um lado, a atenção às várias passagens da actividade perceptiva, por outro, a finalidade para que tende a figuração” (Massironi, 1996: 73).

Molina dá o exemplo do escritor que só se entende através das suas próprias marcas, dos rastros deixados no papel, dizendo que: “a incapacidade de retomar o “fio” condutor da narração em “alguns escritores” pelo simples facto de terem o seu texto “passado a limpo” (isto porque no “passado a limpo” se perderam os “dados biográficos” da escrita caligráfica), perdeu-se, digamos por comparação, esse “estar ao espelho” que permite ao desenhador não perder o seu “fio” condutor (traço). Mas também o desenhador beneficia da linguagem como suporte ordenador das impressões imediatas, cujo estado caótico é clarificado e ordenado quando “nomeamos”— como nota Cassirer— e penetramos com a função do pensamento e da expressão linguística.

A natureza do desenho, porém, permite-lhe estar aquém ou além de qualquer discurso verbal que o instrua ou que possa tomá-lo ou fabricá-lo como uma sua ilustração; é justamente pela condensação de “uma vasta área de intenções comunicativas e expressivas” que Ana Leonor Rodrigues (Rodrigues, 2000: 228) sugere para o desenho um lugar “pós-pré-verbal”.

Da função cerebral

Desenhar, escrever, ler, são tarefas que o Homem desempenha em grande parte como meio para atingir o que está para além do desenhar, do escrever, do ler. Ocupando-se, entre nós, dos trâmites da leitura, José Morais (Morais, 1997: 112) diz que “o auto centrismo da nossa consciência leva-nos por vezes a subestimar a importância do nosso inconsciente cognitivo. Ora, não é por termos a impressão de estarmos directa e imediatamente conscientes do sentido daquilo que lemos, que esta compreensão não é o resultado duma actividade mental complexa”.

O cérebro é ainda visto como desconhecido mas do seu funcionamento já têm sido divulgadas certezas que encontram alguma dificuldade ou resistência em passar transversalmente ao terreno da actividade humana.

Betty Edwards (Edwards, 1979: 46) propôs-nos um conjunto de exercícios que têm sido, no contexto iniciático da aprendizagem do desenho, usados com evidente utilidade. A autora propõe uma actuação mediada pelo reconhecimento, consciência e “uso” dos principais traços distintivos dos hemisférios cerebrais (direito e esquerdo) visando desobstruir a relação viciada do observador/desenhador com o modo de observar/desenhar.

Vejamos as características e competências associadas a cada uma das modalidades, “Esquerda” (E) e “Direita” (D):

A modalidade “E”:

- Verbal: Usa palavras para nomear, descrever, definir;
- Analítica: Soluciona as coisas passo a passo;
- Simbólica: Utiliza símbolos para apresentar coisas;
- Abstracta: Toma um fragmento para representar o todo;
- Temporal: Tem em conta o tempo, ordena as coisas por sucessão;
- Racional: Tira conclusões com base em dados racionais e factuais;
- Digital: Usa números;
- Lógica: tira conclusões baseadas na lógica;
- Linear: organiza o pensamento de forma concatenada.”

(EDWARDS, 1979: 40)

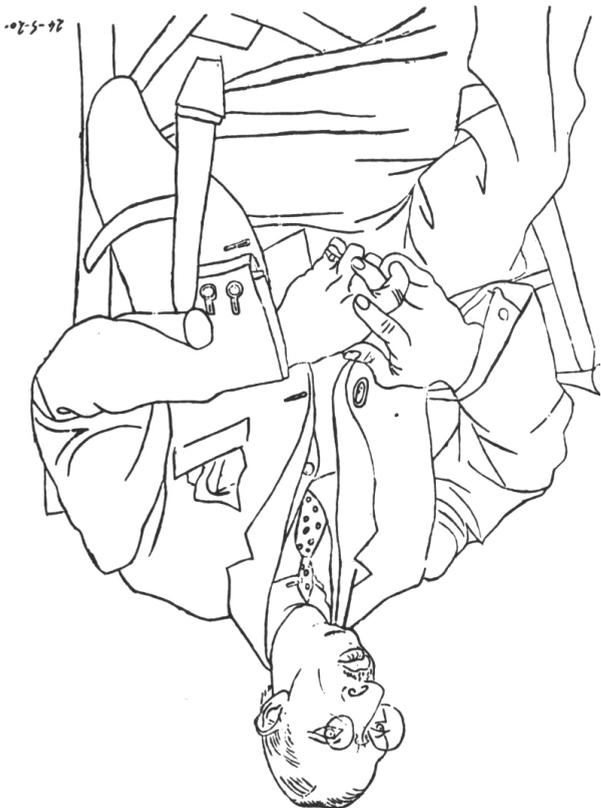


FIGURA 1 PABLO PICASSO
Retrato de Stavinsky, 1920.
Fonte: EDWARDS, Betty – Dessiner Grâce au Cerveau Droit. 9ª ed.
Liège: Pierre Mardaga Editeur, 1979. Pág 52.

Modalidade “D”

- Não Verbal: Tem consciência das coisas e mínima relação com as palavras;
- Sintética: Reúne as coisas para formar um todo;
- Concreta: Refere as coisas tal qual elas são, no presente;
- Analógica: Vê semelhanças entre as coisas; compreende as relações metafóricas;
- Atemporal: Não tem o sentido do tempo;
- Não racional: Não se baseia na razão nem em factos para formar juízos;
- Espacial: Percebe as relações entre as coisas e as relações entre as partes para formar o todo;
- Intuitiva: Apreende instantaneamente a realidade com base em dados incompletos, sensações ou imagens;
- Holista: Vê a globalidade, apreende as estruturas e esquemas gerais.”

(EDWARDS, 1979: 40)

Exercícios de cópia de desenhos em posição invertida, como ilustra a figura 1, proporcionam ao desenhador, mediante a conversão cognitiva da modalidade “E” em modalidade “D”, um estado inefável, no qual (sendo privilegiados os modos de apreensão que atrás associamos à modalidade “D”) a dificuldade de nomear, reconhecer, em benefício de uma observação atenta apenas ao que vê, facilita e rendibiliza a experiência gráfica.

Relativamente aos hemisférios cerebrais, Alexandre Castro Caldas (Caldas, 2000: 234), assumindo com persistência a linguagem como o aspecto distintivo do humano relativamente às restantes espécies, reconhece-lhe “a função de cúpula da actividade cognitiva”; e, desfazendo equívocos quanto à suposta incompetência do hemisfério direito face ao desempenho competente do esquerdo, diz que “podemos, porém, deixar a pergunta fundamental: mas e aquilo que não passa para o lado esquerdo do cérebro? Aquilo que não conseguimos codificar em linguagem verbal? Como podemos então compreendê-lo? O autor conclui que, “sem dúvida, muitas funções ficam inacessíveis ao sistema da linguagem verbal e são fundamentais para a vida de relação dos seres humanos”.

III. do desenho à palavra

“Ler o que nunca foi escrito.” Esta é a leitura mais antiga: a leitura antes das linguagens, a partir das vísceras, das estrelas ou das danças. Mais tarde, começaram a utilizar-se os elos de mediação para uma nova leitura, as runas e os hieróglifos. Supõe-se que estes foram estádios pelos quais aquele dom mimético, que fora anteriormente a base da praxis oculta, encontrou o acesso para a escrita e para a linguagem. Deste modo a linguagem seria o grau superior da faculdade mimética e o mais perfeito arquivo das semelhanças não físicas: um medium no qual as forças primitivas de produção e interpretação mimética penetraram de tal modo que conseguiram liquidar as da magia. ”

WALTER BENJAMIN (BENJAMIN, 1992: 68)

1. DAS ORIGENS

A ideia de que o desenho foi descoberto e a escrita inventada apaziguou um certo modo de olhar o problema das origens. Mas, quanto mais ele é estudado, mais se dilui qualquer forma simplista de encarar o assunto das origens. Recuando ao palco das indefinições, encontramos reconstituições que nos dão imagens do plausível, do possível. Por exemplo, Antonino Pagliaro (Pagliaro, 1952: 47) diz, referindo-se ao que chama a magia da palavra:

“A palavra irrompeu como um relâmpago dos lábios do primeiro homem. Mal acabara de articular um breve conjunto de sons, quando a imagem de um objecto lhe surgiu nítida e viva, como se o tivesse diante dos olhos. Deslumbrado, experimentou repetir a mesma série de sons e eis que de novo o mesmo objecto vem até ele e fica ao alcance da mão. Invade-o uma alegria imensa, como quando, percutindo o *sillex*, fez saltar a primeira chama dos ramos secos do bosque.”

Pagliaro dá-nos assim uma espécie de argumento para a reconstituição da ocorrência como um filme entre a paixão e a necessidade, em “que foram as necessidades [*besoins*] que ditaram os primeiros gestos e as paixões que arrancaram as primeiras palavras [*voix*]”. Este autor dá-nos conta de que Rousseau se terá demarcado da ideia da invenção da fala para suprir uma necessidade, argumentando que as “primeiras carências” dos homens tê-los-ão levado ao afastamento (sobrevivência, procura) e não à aproximação:

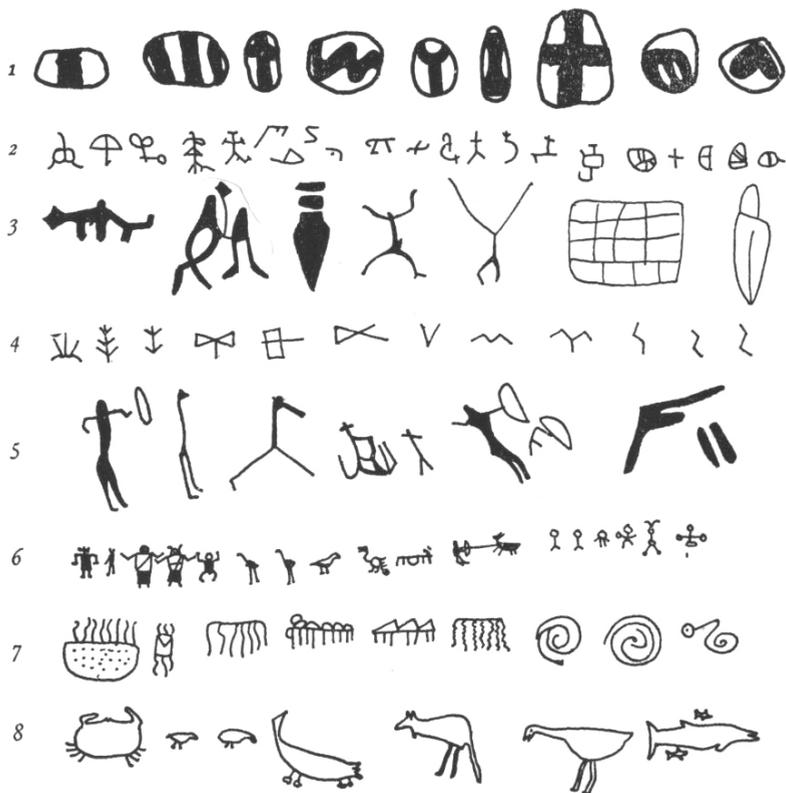


FIGURA 2 Pré História, figuras convencionais e símbolos geométricos: 1. seixos mesolíticos, 2. símbolos geométricos em Espanha, 3. figuras e símbolos em Itália, 4. símbolos gravados em paredes e terracota, de seda, 5. figuras convencionais e pinturas rupestres; 6 e 7: petróglifos na Califórnia; petróglifos na Austrália. Fonte: DIRINGER, David – A Escrita. Lisboa: Editorial Verbo, 1985. Pág. 28.

“as paixões reaproximam os homens que a sua necessidade de encontrar meios tinha dividido” (Pagliaro, 1952: 48). Por outro lado, e no privilégio do sujeito, Émile Benveniste (Benveniste, 1978 :50) afirma peremptoriamente que “nunca encontraremos o homem separado da linguagem e nunca o veremos inventando-a. Nunca atingiremos o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. O que encontramos no mundo é um homem falando, um homem falando a outro homem, e é a própria linguagem que ensina a definição do homem.”

Quanto às línguas, a importância da sua origem parece estar mais relacionada com a curiosidade, com o impulso que o homem tem para o conhecimento, do que com qualquer impedimento de as estudar no seu percurso; elucidativo disto mesmo é, na ausência de uma teoria satisfatoriamente explicativa para a questão da origem, o facto de a Sociedade Linguística de Paris ter proibido, na segunda metade do séc. XVIII, como nota Helena Mateus (Mateus, 2006:39), “qualquer referência à origem da linguagem nas suas reuniões”.

2. DA ESCRITA EMBRIONÁRIA AO ALFABETO

A categorização das escritas por parte da História resulta menos de certezas do que da vontade de rendibilizar o seu estudo. Antes da escrita no estado de “forma absoluta” (isto é, vigente e sistemática), as manifestações iniciadas no Paleolítico superior são tidas como manifestações da ordem do ritual mágico. O seu carácter expressivo, comunicativo, não podendo afirmar-se como intencional, não pode, no entanto, ser desligada da necessidade de comunicar que basicamente nos une.

No seu estágio embrionário, a escrita mais remota é oriunda do sudoeste francês, mediterrâneo oriental, norte europeu e norte de África e de há vinte milénios atrás: trata-se de petróglifos, assim designados pelo suporte em causa, as rochas.

A partir destas produções terão surgido, enquanto estruturas, as chamadas escritas figurativas, ou pictográficas, desenvolvendo sequências de planos ou ideias em esquemas narrativos, articulando pictogramas em série. A expressão oral desta escrita tem com ela uma relação de paralelismo, assente na nomeação das coisas representadas.

As escritas ideográficas emancipam-se da relação básica que a pictografia estabelece com as coisas que representa: agora elas são desenhadas sob a

forma de ideograma, o que faculta a multiplicidade de leituras que decorre das múltiplas associações entre representante e representado; o ideograma activa uma família de significados, que, se por um lado multiplica, pela positiva, as possibilidades na recepção, coloca, pela negativa, o problema da ambivalência. A necessidade de fixar leituras na multiplicidade de associações obrigou à introdução de sinais, contribuindo, para além da sua função intrínseca no sistema em que participam, para a evolução da escrita fonética.

Vejamos o exemplo da escrita egípcia: depois de diversas tentativas de decifração, Champollion consegue mostrar as primeiras correspondências entre os signos egípcios e os fonemas. Apesar da sua capacidade para fornecer uma distinção de sons, Kristeva (Kristeva, 1988 :76) diz que estes signos “estão longe de constituir um alfabeto” e apresentam-se numa utilização tripartida: primeiro, o logograma ou signo-palavra; segundo, o fonograma ou o signo como veículo de sons; terceiro, o determinativo ou a imagem que não é pronunciável (que serve para estabelecer a distinção e assim evitar a confusão entre palavras que têm as mesmas consoantes). Determinativos como *casa*, no exemplo de Kristeva, não se pronunciam mas juntam-se às palavras que designam edifícios.

Na Mesopotâmia, Sumérios e Acádios desenvolveram uma escrita a partir de sinais de cuja forma resulta o seu nome, *Cuneiforme*. Parte dos signos usados funciona como logograma, outra parte tem “um valor fonético”, representando neste último caso uma vogal, uma sílaba bilítera ou tríltera. Segundo Kristeva (Kristeva, 1988 :79), “este sistema sofreu uma profunda evolução que o fez passar da ideografia ao alfabetismo. Num primeiro estágio os signos eram puramente ideográficos; mais tarde, várias noções (ou palavras) eram representadas pelo mesmo signo-logograma: tinha começado a homofonia”. Os Acádios estudaram o sumério originando o bilinguismo sumério-acádio. Neste propósito, elaboraram “silabários e léxicos” que sistematizaram a linguagem numa operação hoje da competência da lexicografia. Ficaram conhecidos como “ciência das listas” e representavam diagramas que fixavam signos relacionados com actividades comerciais. Ainda segundo Julia Kristeva (Kristeva, 1988: 80), estas tabelas “são ao mesmo tempo enumerações e classificações dos signos polissemânticos”. Importa essencialmente fixar que estes investimentos significavam, por um lado, que a escrita se desenvolvia em simultâneo com a sua ciência e, sob o ponto de vista funcional, fornecia as primeiras bases taxonómicas, já que “catalogar a língua equivalia a catalogar o real”. No exercício da capacidade de sistematizar, temos aquele que foi o berço da nossa matriz linguística (a Índia), tida como a mais antiga base da abstracção linguística moderna,

dato o seu grau de complexidade analítica; como nos elucida Helena Mateus (Mateus, 2006: 31), dizendo que “a descrição dos sons, a representação das sílabas por diferentes caracteres conforme as consoantes e as vogais que as constituem, as regras ou definições com que o autor [o gramático Panini] explica a construção das frases ou dos nomes compostos mostram um conhecimento aprofundado.” Num sentido mais pragmático, o povo fenício, assente socialmente no comércio por via marítima, foi herdeiro da grafia egípcia; mas a necessidade de investir num grau de abstracção compatível com a sua actividade e diálogo inerente, levou ao estabelecimento do alfabeto no qual viriam a basear-se todos os procedentes. Escritas como a egípcia, que privilegiava a reflexão sobre os modos de significar em detrimento da sua vocalização, teriam sido condenadas, pela sua mudez, ao desaparecimento, dadas as exigências das novas situações de troca comercial. O alfabeto fenício foi adoptado pelos gregos, que lhe adicionaram as suas vogais.

3. DA REPRESENTAÇÃO

A abstracção inerente ao uso do sistema alfabético produz entre o sujeito que nomeia e o objecto nomeado uma maior distanciação, justamente a do nome e da representação. A passagem da escrita *que contabiliza* (contabilística) para a escrita *que propõe* (proposicional) reforça a emergência da subjectividade: o locutor não fixa apenas uma informação recebida, mas *propõe* uma outra, submetida ao juízo do interlocutor.

A necessidade de nomear as coisas com correcção coloca um problema, aquele sobre o qual Platão reflecte no *Crátilo*, nos moldes de uma *investigação dos nomes*, tendo em vista sua correcta atribuição. Vejamos como é colocada a questão (as perguntas e a conclusão são de Sócrates, as respostas são de Hermógenes):

“- Então, aquilo que tem de ser nomeado tem de ser nomeado com alguma coisa?

- Assim é.

- E o que é aquilo com que se tem que furar?

- Um furador.

- E aquilo com que se tem de tecer?

- Uma lançadeira.

- E aquilo com que se tem de nomear?

- Um nome.

- Dizes bem. De facto, o nome também é um certo instrumento.”

(PLATÃO, S.D./2001: 49)

Mas neste carácter instrumental do nome, e, por extensão, da linguagem, reside o problema principal: como chegar ao nome? Mediante, digamos, um acesso, uma sujeição a qualquer natureza de que a coisa nomeada é proprietária? Ou é imposto? Se assim é, por quem será? E com que critério? Sócrates volta a perguntar e a concluir depois do acordo de Hermógenes:

“- [...] Quem nos dá os nomes que nós usamos? [...] não te parece que é a lei quem no-los dá?

- Parece.

- E parece-te que qualquer homem é um legislador dos nomes ou só aquele que possui a respectiva arte?

- Aquele que possui a arte.”

(PLATÃO, S.D./2001: 50)

O nome é assim assumido como uma convenção. Mas vejamos por outro lado:

“- Muito bem, examina agora para onde olha o legislador dos nomes, ao dar os nomes; e procura, tendo em conta o que ficou dito anteriormente. Para onde olha o carpinteiro ao fazer a lançadeira? Não será para aquela coisa à qual pertence por natureza tecer?

- Completamente.

- E diz-me: se, ao fazer a lançadeira, ela se partisse, faria outra olhando para a que se partiu, ou para aquela forma para a qual olhava ao fazer a que se partiu?

- Para aquela forma, segundo me parece.

- Portanto, é essa que deve ser chamada com maior justiça a própria lançadeira em si?

- Assim me parece.”

(PLATÃO, S.D./2001: 51)

Neste caso, o legislador dos nomes atende à natureza daquilo que nomeia, investigando-o, o que contraria a natureza da convenção e acentua a hipótese naturalista, colocando a linguagem ao nível da imitação, isto é, tornando possível comunicar uma coisa imitando a sua própria natureza. Assim, nomear é imitar.

Mas será possível que nesta semelhança esteja a garantia de uma nomeação infalível? José Trindade dos Santos, no texto introdutório da tradução portuguesa de *Crátilo* (Platão, s.d./2001: 30), afirma que, face ao problema “de determinar em virtude de que poder conseguem os nomes representar, “exibir” as coisas, [se colocam] duas possibilidades: ou esse poder existe in-



FIGURA 3 Escrita monumental romana do séc. I

Fonte: DIRINGER, David – A Escrita. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.

Pág. 240.

teiramente nos falantes [...] ou existe nos próprios nomes”, concluindo que “o exame das duas teorias rivais - convencionalista e naturalista - mostra que nenhuma das possibilidades é por si bastante”. Terminamos, referindo que as palavras com as quais Platão procura a “origem motivada dos nomes” representam, segundo Umberto Eco (Eco, 2004: 309), “não uma coisa em si mesma, mas sim a origem ou o resultado de uma acção”.

4. DA MATERIALIZAÇÃO

O alfabeto jónico foi o padrão de referência grego, que passou para os etruscos e destes para os romanos, de quem resultou o abecedário latino, o alfabeto que hoje usamos. Marshall McLuhan (McLuhan, 1977: 47) dá-nos conta de que enquanto os gregos estavam mais ligados “à antiga cultura oral, como demonstra sua desconfiança pela acção e pelo conhecimento aplicado”, os romanos, como povo pragmático, “levaram a efeito a transformação alfabética da cultura para os novos termos visuais”. A acção didáctica dos romanos é prolífica; há notícias sobre alfabetos de brincar destinados à actividade lúdico-didáctica das crianças, bolinhos com forma de letras que recebiam como prémio. Se, por um lado, os romanos desenvolveram o nosso alfabeto, também cuidaram de forma abrangente de o materializar. Entre nós, Paulo Heitlinger dá-nos conta, numa publicação recente, da tipografia desenvolvida pelos romanos. Alguns exemplos e aplicações: a *capitalis quadrata* em aplicação lapidar e em documentos em papiro; a *rustica* e a *cursiva*, letra minúscula desenvolvida originariamente nos documentos vulgares; a *capitalis rustica* condensada e a *capitalis monumentalis*.

A materialização da escrita encontrou nos romanos um desenvolvimento significativo, associado a razões eminentemente práticas que motivavam variantes gráficas. Paulo Heitlinger justifica com a economia de espaço o aparecimento de ligaduras e abreviaturas. Elucidando-nos sobre outros aspectos, o autor diz, por exemplo, que “para acelerar a escrita destes documentos, os romanos alongaram e comprimiram as formas da QUADRATA. Para contrariar a perda de legibilidade resultante desta compressão, introduziram-se prolongamentos em várias letras. Apareceram hastes descendentes e ascendentes para marcar mais pronunciadamente as formas características das letras” (Heitlinger, 2006: 24).

O processo de realização da escrita passava pelo desenho das letras a pincel antes de serem inscritas a cinzel. O desenho assistia agora a escrita, já não na remota figuração, mas na assunção de estratégias gráficas capazes de assegurar a eficácia da leitura; numa procura e ajuste formal entre a linearidade e as possibilidades topológicas do suporte.

Em suma, o desenho e a escrita assumem-se como sistemas de interpretação da realidade; retenhamos no essencial a passagem dos “signos-coisa” aos “signos-palavra” (Cohen cit. por Kristeva, 1988: 81) como sinal da emancipação da palavra relativamente ao desenho. Como nos coloca Marisa Casado (cit. por Molina, 1995: 534), a pictografia usada inicialmente, de desenho realista, apresenta-nos uma imagem que mima os objectos ou acções precisas; a esquematização que se lhe segue produz imagens abstractas, que reduzem ou simplificam os elementos da mensagem; e, finalmente, as imagens arbitrárias, correspondentes a signos convencionais, isto é, inventados, formando o alfabeto fonético. Esta economia particular, a de um sistema relativamente reduzido de signos para uma infinidade potencial de enunciados, é a virtude e também o senão, como vimos na função de nomear as coisas. Por último, a difusão do alfabeto materializado pelo império romano, produz uma translação da sua tendência oral, entre os gregos, para a visual, latina.

IV. da palavra ao desenho

1. DO VERBO E DO DESENHO

Desfeita a impermeabilidade do Império Romano pela recorrente chegada dos bárbaros, o tecido heterogéneo que se foi materializando revelou-se de decisiva importância para o desenvolvimento cultural do ocidente europeu. Terizio Pignatti (Pignatti, 1981: 13) refere o cancelamento da imagem clássica, do seu equilíbrio e harmonia formal, pela força do princípio activo dos bárbaros revelado na sua arte industrial, objectos de pequena escala, arte decorativa e aplicada à arquitectura; a indústria e cultura medieval são heterogéneas e remetem-nos para a dimensão ofical que atravessa o longo intervalo civilizacional entre o mundo antigo e o moderno. Como nos diz Roland Barthes (Barthes, 1987: 25): “O *septenium* medieval, na classificação grandiosa do universo que instituía, impunha ao homem-aprendiz dois grandes lugares de exploração: por um lado, os segredos da natureza (*quadrivium*), por outro, os segredos da palavra (*trivium: grammatica, rethorica, dialéctica*); esta oposição perdeu-se desde o fim da Idade Média até aos nossos dias, não sendo então a linguagem considerada senão como um instrumento ao serviço da razão e do coração”.

A palavra é o verbo, o verbo divino, as imagens ilustram o verbo, remetem para ele, subjugam-se a ele, deixam-se atravessar pelo observador sem o desviar pelos sentidos, sem o reter no percurso para o divino.

Esta valorização didáctica do visual em detrimento do valor artístico decorre de uma concepção instrumentalista da linguagem. Como diz Gombrich (Gombrich, 1993:113), “as imagens são úteis para ensinar aos leigos a palavra sagrada”.

Estas são as circunstâncias em que o desenho e a palavra funcionam de forma intrincada, num todo harmonioso que conta com as capacidades narrativas do verbal e do visual num discurso unificado.



FIGURA 4 Cristo Lavando os Pés dos Apóstolos.

Do livro dos Evangelhos de Oto III, iluminado por volta do ano 1000.

Fonte: GOMBRICH, E. H. - A História da Arte. 15ª ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993. Pág. 121.

As iluminuras constituem a produção mais significativa, adornando os livros manuscritos numa relação tripartida com o suporte e com o texto: “miniaturas, imagens de tamanho reduzido, nem sempre ilustrativas, incorporadas no texto, ocupando toda a página ou situada na margem”. Letras iniciais configurando “cenar ou decoração elaborada”. Temos, num outro plano, a produção gráfica referente aos desenhos que circulavam em circulação, os *exempla*, servindo de modelo em trânsito pelas oficinas, onde os desenhadores os copiavam para as diversas aplicações. A construção arquitectónica, a escultura, a produção da sinópia na pintura a fresco, os esboços que traçavam previamente as miniaturas, requeriam o serviço do desenho; Pignatti (Pignatti, 1981:14) assinala ainda a presença do desenho em registos marginais feitos nos antigos códices, na “actividade ilustrativa” associada quer às miniaturas, quer aos manuscritos. Encarado como simples instrumento, o desenho não tinha qualquer valor que justificasse a sua conservação. Ademais, o dispêndio com o pergaminho, antes da chegada do papel, era um forte contributo para esta efemeridade do desenho.

Dos cadernos de artista, veio a ser famoso o de Villard de Honnecourt, que se conserva na Biblioteca Nacional de Paris, “metade caderno de esboços e metade livro de modelos ou tratado.” Em diferentes secções, o volume manuscrito refere “procedimentos técnicos e aparelhos mecânicos”, bem como desenhos sugestivos sobre a representação antropomórfica e zoomórfica com recurso à geometria.

Voltando à relação entre o desenho e o verbo, tomemos os seguintes exemplos, onde a imagem funciona como um meio para que o observador, despojado dos sentidos, aceda *directamente* ao seu significado. O primeiro é-nos dado por Gombrich. Na figura 4, a imagem relaciona-se com o seguinte texto: “Disse-lhe Pedro: “nunca me lavarás os pés”. Respondeu-lhe Jesus: “se eu não te lavar os pés não tens parte comigo”. Simão Pedro lhe pediu então: “Senhor, não somente os meus pés, mas também as mãos e a cabeça.” ; sobre a actuação do artista, Gombrich dá-nos conta de que “somente este diálogo [lhe] importou. Não viu razão nenhuma para representar a sala onde a cena ocorreu; isso poderia meramente desviar as atenções do significado interior do evento” (Gombrich, 1993: 121).

Um outro exemplo é-nos dado por Massironi: na figura 5, a imagem “está imersa nos esquemas de um simbolismo ritual com fundo didáctico, em que tudo o que está representado não são coisas do mundo reconhecível do fruidor [...] mas conceitos verbais religiosos e que encontram na figuração uma presença mais densa da realidade, mas que não alcançam, necessariamente



FIGURA 5 De "La vie de l'Antechrist", fins do séc XV.

Fonte: MASSIRONI, Manfredo - Ver pelo Desenho. Lisboa: Ed. 70,1996. Pág. 78.

te, para comunicar o sentido, indicações maiores ou ilusoriamente mais refinadas" (Massironi, 1996: 78).

A este uso prático (didático) comprometido pela sua função simbólica, seguir-se-á um novo contorno civilizacional para a relação entre o desenho e a palavra: por oposição à ideia de que "a cultura manuscrita é intensamente auditiva e táctil", como diz McLuhan (McLuhan, 1977: 53), a revolução mental e técnica que o Renascimento reserva à palavra e ao desenho retirará deles o fundamento de uma nova cultura: a visual. Aquela que assiste a uma nova relação entre o Homem e o mundo, numa retoma de consciência do primeiro sobre o segundo, num novo exercício da razão.

2. DO VERBO AO NOME

Com o Renascimento, o *Desenho Moderno* nascia não como um revivalismo da cultura greco-latina (que na produção gráfica foi parca) mas como uma concepção instrumental do desenho, sem antecedentes.

Através do relato de Plínio é atribuída ao desenho uma origem, que, ainda que lendária, se reveste dos sinais que validariam a essência do desenhar como desejo, impulso, necessidade.

Por oposição à dedicação medieval pelas línguas vulgares, o humanismo activa o estudo das línguas ditas modernas e a atenção particular à retórica enquanto prática de linguagem original. Isto não quer dizer, porém, que a linguagem tenha sofrido qualquer tipo de cristalização hermética. Como afirma Kristeva (Kristeva, 1988: 150): "A linguagem na tradição humanista não é considerada unicamente como um objecto de erudição, mas como tendo uma vida real, ruidosa e colorida, tornando-se assim a verdadeira carne na qual se pratica a liberdade corporal e intelectual do homem do Renascimento. Neste contexto, a autora dá-nos conta de que a mais importante marca da nova concepção de linguagem reside no uso generalizado desta como objecto de ensino.

Uma palavra sobre desenho assume o valor de um discurso: nomeia-o, vincula-o, explica-o, questiona-o, transmite-o, recenseia-o, etc. Pignatti (Pignatti, 1981: 15) dá-nos conta de que "a técnica e a teoria artística são tratadas em colecções especiais de preceitos e receituários" (prescrição, mandamento, clausula, dever, fórmula). Ao século XIV pertence a sua maior parte: no *Libro dell'Arte*, Cennino Cennini ocupava-se do desenho "que pela primeira vez aparece tanto no seu aspecto técnico (preparatório) como de



FIGURA 6 Pintor irlandés. Book of Kells: Inicial
Guache sobre pergaminho. 330x250 cm. cerca de 800-810.
Fonte: PIGNATTI, Terizio - El Dibujo de Altamira a Picasso. Madrid,
Ediciones Cátedra, 1981. Pág. 62.

ideias (estudo estrutural e, portanto, autônomo)”. Neste entendimento, as palavras ganham corpo como discurso dirigido ao intelecto, ao Homem que está no centro das coisas, que investiga, que se disciplina, que faz uso da razão no enaltecimento espiritual.

As palavras indicam, aconselham, prescrevem; como acontece na apologia de Francisco de Holanda, quando aconselha a “tirar polo natural”, ou se dirige ao espírito, afirmando que o desenho “pode servir em as coisas espirituais que devem sempre preceder a todas as outras”, ou ainda, como acontece nas palavras de Miguel Ângelo, dirigidas ao intelecto disciplinador: “é preciso ter o compasso nos olhos e não na mão, ou seja, o juízo pelo qual as mãos operam e o olho julga”. (cit. por Ribeiro, Araújo, 1995: 24). As palavras convocam pelo nome o desenho e ajudam-no a configurar o seu espaço reflexivo, a instituí-lo como uma ciência.

A palavra Desenho

Como conceito, a palavra desenho encontra a sua raiz moderna no entendimento vasariano da arquitetura, da escultura e da pintura como artes do desenho. Federico Zuccari fixa a origem conceptual do desenho no intelecto, enquanto “*idea e forma delle cose*”. Partindo do entendimento do desenho mediante uma dualidade que distingue ideia de forma, este autor propõe aquilo a que chamou “*disegno interno*” e “*disegno externo*”, dizendo que: “Por desenho interno entendo o conceito formado na nossa mente para poder conhecer qualquer coisa e obrar externamente conforme a coisa entendida”.

Zuccari (cit. por Molina, 1995: 574) generaliza este conceito explicando que o entende não apenas “formado na mente do pintor, mas também aquele conceito formado em qualquer intelecto” e caracteriza-o como imaterial nem “accidente de substancia alguma, mas forma, ideia, ordem, regra [...] onde se expressam as coisas entendidas”. Correlativamente, este autor designa como “desenho externo” “o que aparece circunscrito pela forma mas sem substância de corpo” ou seja “simples delinação, circunscrição, medida e figura de qualquer coisa imaginada e real.”

Dürer (cit. por Molina, 1995: 568) dizia que “são inumeráveis as ideias que vêm aos artistas, e a sua mente está cheia de figuras que teriam a possibilidade de realizar” (*Os quatro livros sobre as proporções humanas*, 1528).

Desenho é uma palavra que excede o seu âmbito disciplinar para, como diz Molina, “nomear uma série de valores” inerentes ao carácter essencial desta prática, aquele que nos remete para o cerne da compreensão das coisas, da sua nomeação.

A palavra desenho pertence a uma constelação lexical através da qual podemos encontrar a sua própria cultura.

Pelo desenho somos colocados perante a palavra Desejo como sumo conceito do jogo de nomeações do desenho a partir do vocábulo latino “designare”: “designar, portanto, indicar, ordenar (...) o desenho que deste “designare” nasce, é o desígnio, a intenção de quem o desenha e pensa, o seu desejo” (Ribeiro, Araújo, 1995: 15). O desejo do desenho parece clarificar a sua natureza, apesar de não libertar o conceito da sua opacidade, do paradoxo.

No seu tratado *De Architectura*, Vitruvius determinava para o arquitecto “apetições para o desenho (*graphidos*)”. No Álbum de Villard de Honnecourt (séc XIII) *portraiture* é o termo que refere a ideia de representação “mais do que ao projecto gráfico de uma obra [...] de algo existente”; Cenino Cenini no seu *Libro dell’Arte* (final séc. XIV) refere “*ritrare*” na acepção de “copiar”, cujo sentido, conforme notado por Lino Cabeças, seria na verdade o de “reproduzir”.

O termo *Disegno* surge como sinónimo de modernidade trazendo consigo uma taxonomia do novo fazer, do novo pensar. Como nos lembra Vítor Silva (Silva, 2004: 98): “o nome *disegno* designa a singularidade operativa da categoria na relação artista/academia/ideia: ao mesmo tempo nome, instrumento, objecto e ideia; síntese operativa de todos os nomes; nomes técnicos, nomes próprios, prática e teoria.”

A teoria moderna italiana usa o termo *disegno* no sentido mental e o *dibuciare* no sentido técnico da materialização, o traçado sobre o suporte.

As relações semânticas dos termos propiciam uma nomeação multifacetada do desenho, marcadas as suas práticas pelo carácter oscilante entre a multiplicidade de conceitos que o esclarecem e a inerente densidade de significados; Como pode ser disso exemplo a vasariana associação semântica: *disegno = di-segno (è il segno di Dio)* ou, mais recente, o recurso à metáfora referida por Philippe Michaud (Michaud, 2005: p.13) no diálogo entre Breton e Giacometti: “Qu’est-ce que la tête?”: “c’est la naissance des seins” [...] “la tête est la naissance des seins, elle n’est que la naissance du dessin”, conclui Michaud.

A palavra Visão

Na antiguidade que o humanismo *re habilitou*, Sócrates dissera a Hermógenes que “o nome “homem” significa que os outros animais são incapazes de investigar aquilo para onde olham, ou de o analisar ou de o examinar, mas que o homem olha e simultaneamente - e é isso que significa “ver”- examina e raciocina sobre aquilo que vê” (Platão s.d./ 2001: 65). Homem é então aque-

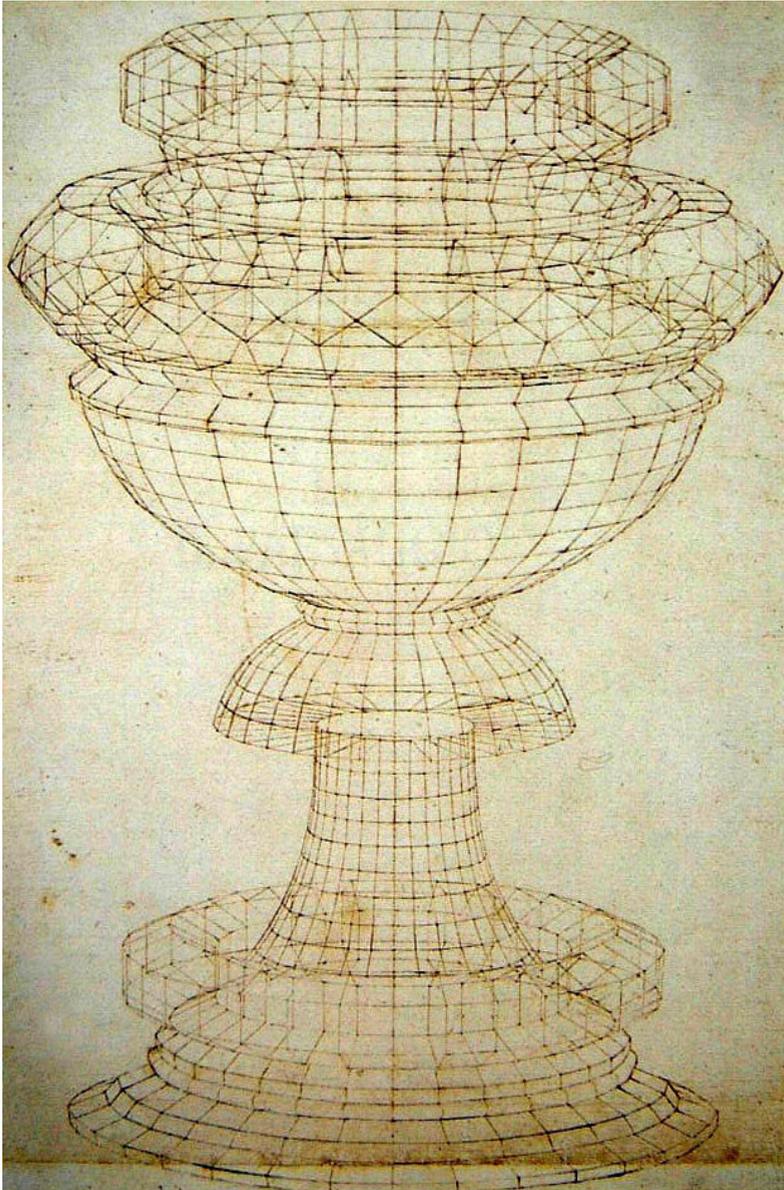


FIGURA 7 PAOLO UCCELLO. Calice (*Quattrocento*)
Fonte: O Desejo do Desenho, Almada: Centro de Arte Contemporânea/Casa da Cerca/ C. M. Almada, 1995. Pág 15.

le que investiga e que o faz através da visão. Facto para o qual não faltam confirmações, entre o que de factual se pode argumentar e o que de simbólico se torna indiscutível. “Luca Pacioli cita Aristóteles sustentando que o saber teve origem na visão e que a vista é a primeira porta pela qual o intelecto entende e gosta” (cit. por Ribeiro, Araújo, 1995: 27). Piero Della Francesca diz que “o olho é a parte principal, porque nele se apresentam todas as coisas vistas”. O homem da Renascença distancia-se assim das coisas para poder reaproximar-se delas, conhecê-las, representá-las, produzir através delas o seu saber *científico*.

A palavra Perspectiva

A raiz latina da palavra perspectiva, *perspicere* (que significa “ver claramente”) a sua origem grega, *optiké*, ou *ciência da visão* fornecem argumento suficiente para entender as suas competências na representação. Num duplo sentido: o de apresentar um resultado de uma operação e a transparência sobre esse mesmo processo. Inventada por Brunelleschi, descrita por Alberti e majestosamente posta em prática por Masaccio, a perspectiva sistemática é inaugurada como instrumento incontornável. O que está em causa é o poder de ver e de ver a coisa vista, ou dito de outra maneira, ver a coisa e o modo de a ver.

Tal instrumentação (como toda e qualquer uma) marca o desenho como produto, marca o desenhar enquanto meio e, numa disposição circular de causa e efeito, marca o desenhador. Panofsky (Panofsky, 1993: 63) afirma que:

“A perspectiva é por natureza uma faca de dois gumes: se cria o espaço que permite que os corpos dêem a impressão de aumentar plasticamente e de possuir movimento, possibilita também a expansão da luz no espaço e a dissolução pictórica desses mesmos corpos. A perspectiva gera a distância entre os seres humanos e as coisas [...] mas a perspectiva elimina também essa distância, quando faz chegar até ao olhar este mundo de coisas, num mundo autónomo que se confronta com o indivíduo. Reduz a visão a um olho simbólico, inexistente e incomparável com a versatilidade e amplitude dos nossos dois olhos, e centraliza o “ponto de vista”.

Assim, o conhecimento do mundo pelo desenho resultava também no conhecimento do desenho como possibilidade de representar o mundo.

A palavra Imprensa

A revolução renascentista teve outro pólo: Gutenberg. Este nome tornou-se sinónimo de explosão (o aparecimento da imprensa foi comparado à invenção da pólvora). Pelo impacto exercido, a imprensa ultrapassa o seu âmbito

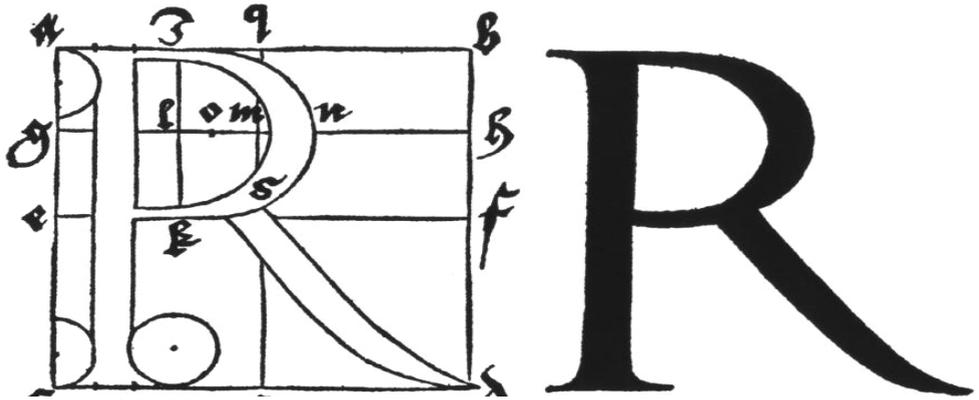


FIGURA 8 ALBRECHT DURER. Desenho do seu livro de "Instruções para tirar medida". A construção do outline (contorno) da maiúscula R, descrita por Albrecht Durer [...] é um método claro e exacto para modelar as maiúsculas romanas com formas geométricas, usando apenas a régua e o compasso.

Fonte: HEITLINGER, Paulo – Tipografia – Origens, formas e uso das letras. Lisboa: Dinalivro, 2006. Págs. 38-39.

de ferramenta tecnológica para se colocar no cerne da cultura. A cultura que sob o ponto de vista psico-social, mais ainda do que emancipar, catapultou o Homem do universo fechado, táctil, da Idade Média para o novo universo de cariz essencialmente visual e aberto; onde o alargamento da informação e o próprio mecanismo de leitura têm por inerência uma nova concepção do saber. Como nos diz MacLuhan, “o livro impresso tenderá naturalmente a tornar-se mais uma obra para consulta do que uma voz da sabedoria” (MacLuhan, 1977: 151)

O desenho da palavra

A retoma dos valores greco-romanos motivava a atenção à escrita praticada pelos Romanos e particularmente a procura do desenho das letras. Vários autores, entre eles Dürer, desenharam grelhas no sentido de encontrar a ordem estrutural da tipografia. Paulo Heitlinger (Heitlinger, 2006:20-21) diz que:

“Os humanistas supunham um sistema de construção racional por detrás da beleza destas letras. Mas no império Romano não existiam nem padrões absolutos nem cânones obrigatórios - ou seja para a forma das letras (...) a letra romana segue sim a ortodoxia dum padrão praticado em todo o Império, mas também mostra expressão individual, variando segundo o ordinator encarregado de desenhar as letras sobre a lápide, para serem gravadas a escopro”.

As palavras em torno do desenho

De um outro nível do uso da palavra, o da dialéctica com suporte na conversação, na troca de opiniões, nos dá conta Gombrich (Gombrich, 1993: 304) que, reportando-se ao século XVI, afirma: “Em Roma, sobretudo, havia cavalheiros cultos que se compraziam em discussões sobre os vários movimentos entre os artistas do seu tempo. Gostavam de compará-los com os mestres mais antigos, e tomavam partido em suas controvérsias e intrigas.” Sendo que estas discussões, como nota o autor, abarcam diversos interesses, eventualmente de somenos importância mas sintomáticos dos problemas emergentes, como o de opor o valor da pintura ao da escultura ou, no caso particular do desenho, especular sobre se este “era mais ou menos importante do que a cor”; registre-se que “tais discussões, iniciadas no século XVI, eram uma novidade no mundo da arte”, sintomáticas do advento de novos contornos na cultura e valor do desenho. Neste contexto, afigura-se nos pertinente e obrigatório referir o estudo, entre nós, sobre Ética e Política, desenvolvido por Vítor Silva: debruçando-se sobre o século XVII, o autor (Silva, 2004:27) diz que “como hábito de dizer e pensar o desenho, também

as opiniões sobre o desenho tecem a ordem da cultura e da regra na arte de Seiscentos, o senso comum designando a aceitação e a confirmação dos lugares comuns do desenho. Um tal estado de coisas e de discursos impõe ao vocabulário e à “teoria” da arte no séc XVII um imperativo de preservação e de continuidade, um imperativo de fidelidade e de prescrição, isto é, uma ética e uma política.” Partindo da constatação da sua inexistência no *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno de Filippo Baldinucci*, Vítor Silva (Silva, 2004:28) defende a tese de que apesar desta ausência, “ética e política [...] são nomes da filosofia que compreendem um mesmo espaço antropológico de investigação que procura verificar e elucidar duas categorias antropológicas existentes no desenho do século XVII. A primeira que nos diz: o desenho é pensamento. A segunda que nos recorda: o desenhador é aquele que pensa o pensamento do desenho.”

Esta é a condição e ao mesmo tempo o privilégio que tem, até à actualidade, oferecido palavras, parábolas, metáforas: prescrevendo, indicando, comunicando e prolongando os valores do desenho: atingindo com o suporte linguístico possibilidades reflexivas sobre o desenho que os próprios desenhos, só por si, não facultam. Fiquemos com estes exemplos: na voz de Le Corbusier (cit. por Molina, 1995: 609): “Desenhar é, em primeiro lugar, olhar com os olhos, observar, descobrir. Desenhar é aprender a ver, a ver nascer, crescer, expandir-se, morrer, as coisas e as pessoas. É preciso desenhar para interiorizar aquilo que se viu e que assim ficará escrito na nossa memória para o resto da vida. Desenhar é também inventar e criar. O fenómeno da invenção só pode surgir posteriormente à observação.” Ou então no dizer de José Gil (Gil, 2005:19): “Desenhar supõe a aprendizagem de uma articulação subtil entre a mão e o olho: a mão tem que ver e o olho traçar, para que a mão trace o que o olho vê.” Ou neste imperativo de Maritere Martinez Fernandez (cit. em Molina, 2005: 69) relativamente aos seus alunos: “que têm que fazer para fazer desenhos? Converterem-se vocês próprios em desenho. Não pensem que estão a desenhar, deixem-se apenas ir. Obedeçam à forma, quer dizer, vejam!”.

Em suma, numa articulação complexa entre magia e consciência, tanto a palavra como o desenho parecem ter tido a faculdade de assistir ao seu próprio nascimento; queremos dizer com a metáfora que tanto ela como emergiram e evoluíram numa relação intrínseca com as suas estruturas, segundo o que elas próprias permitiam constatar e aplicar em benefício próprio, afirmando-os como meio e também objecto de reflexão e operação. Se a palavra tinha adquirido, com o alfabeto, o seu estatuto matricial, o desenho vinha, tal

como colocado por Vasari, a ser o “Pai das três artes”, assumir a relevância já conquistada pela palavra no centro do saber e actividade humanos.

Registe-se a importância que a abstracção associada ao alfabeto e a literacia associada à imprensa tiveram na assunção dos valores modernos. Vale a pena ainda citar Kerkhove (Kerkhove, 1997: 64), dizendo que “o efeito mais visível e, na minha opinião, mais importante da revolução alfabética, foi a perspectiva. A perspectiva ou a arte da representação proporcional do espaço a três dimensões é uma projecção directa da consciência letrada.”

A palavra moderno associou-se à palavra desenho para designar, na prática, o seu valor científico e o poder comunicativo de uma instrumentação jamais dispensada. As palavras associaram-se ao desenho para o nomear, para o prescrever, para reflectir sobre ele, esclarecendo-o, motivando-o, impregnando-o com o seu poder nominal e verbal.

V. entre a palavra e o desenho

“A poesia [...] é a linguagem própria das transgressões da linguagem.”

BARTHES CIT. POR ALBERTO PIMENTA (2003:144)

1. DO FIM DA REPRESENTAÇÃO

O desenho terá, desde o Renascimento, prosseguido no seu papel subsidiário das artes. Um subsídio estável na medida em que o desenho dito moderno ditara as regras do seu apoio construtivo à pintura e à escultura. Por outro lado, as actividades de carácter científico confiaram no desenho enquanto instrumento de representação do mundo.

As academias de arte, que tiveram a sua primeira versão na *Accademia del Disegno* e que proliferaram no século XVII, perpetuaram uma cultura de desenho durante mais dois séculos (e cujo sedimento a prolongou até nós). Instrumento da pintura e da escultura, atravessou com elas os movimentos culturais registados pela história, assessorando estas *nuances* que nunca lhe alteraram a função.

A fotografia veio alterar este estado de situação, que assentava, basicamente, no exercício da maior competência atribuída às artes visuais ou plásticas: a de representar. Liberta dos constrangimentos que a representação lhe colocava, a arte voltou-se para si própria; a liberdade conquistada abria caminhos cruciais, “em que as artes visuais já não são, unicamente “artes do espaço” mas também “artes do devir”” (Dorfles, 199:108).

Atingida pelo estado de ruptura, de euforia generalizada face aos novos paradigmas, a utilização do desenho levantava também a questão da sua redefinição. Por um lado, prolongava-se o serviço que o desenho vinha prestando às artes, como podemos ver no exemplo dado por Pignatti (Pignatti, 1981: 36) sobre os cubistas, quando afirma que “desenhavam, é certo, mas de forma subordinada aos objectivos básicos da sua estética, que procurava a decomposição da imagem nos seus aspectos plásticos”; por outro lado,



FIGURA 9 René Magritte. A Perfidia das Imagens. Óleo sobre tela.
62,2 x 81 cm. 1928/29
Fonte: RUHRBERG, Karl] – Arte do Século XX. Vols. I,II. Colónia:
Taschen, 2005.Pág.147.

abriam-se novas formas de entendimento, como sugere Molina, quando diz que a vanguarda normativa, racionalista, que serviu de contrapeso a todo o pensamento surrealista e dadaísta” pretendia conquistar um “desenho neutro”, queremos dizer, pautado pela forma e não pela função.

2. DAS VANGUARDAS

O carácter plural e multifacetado da ruptura com o passado faz emergir aspectos do fazer artístico que, uma vez posto em questão, procura novas sustentações. O regresso ao básico e simultaneamente à complexidade social que motiva os artistas à crítica, à desilusão, ao fechamento e ao mesmo tempo ao manifesto, activa discursos, programas, intenções, etc., e recarrega a produção (com maior ou menor vínculo social e político) do prazer e do jogo, conceitos basilares da produção artística.

E não sendo o desenho a protagonizar o essencial das mudanças, a palavra, por seu turno, prestou-se à remodelação discursiva da arte.

Entre as novas vias do fazer artístico, encontravam-se as que, pela palavra, investiam particularmente no paradigma (transversal e, na verdade, o mais relevante dos propósitos) da abolição das fronteiras entre as artes.

Poetas como Lautréamont, Mallarmé, Apollinaire foram cruciais na abertura de condições para as movimentações vanguardistas.

Futurismo

O movimento milanês liderado por Filippo Marinetti (1876–1944) faz uso da palavra, antes de mais, sob forma de manifesto, enunciando a sua adesão ao mundo moderno. Palavras-chave como Máquina, Movimento, Velocidade, Violência... propulsionam a vertente plástica e literária da produção. Privilegiando a palavra na vertente fonética, a produção futurista oscila entre a criação e a perda de sentido, já que a “prioridade dada ao som abre caminho para o assemantismo, isto é, para a ausência de sentido”

Na vertente gráfica, pictórica e escultórica, a substancial procura da representação do movimento, o desenho procura cumprir o principal objectivo, o de representar o movimento. Como diz Pignatti: (Pignatti, 1981:37)

”Boccioni, Severini, Balla aparecem, pois, como óptimos desenhadores, e expressam com certa constância de linguagem o sentido, às vezes retórico, do dinamismo veloz, concentrado no movimento da linha.”

De referir ainda a relevância, noutros campos, do futurismo russo (cujo mais reconhecido representante foi o poeta Vladimir Maiakóvski). A sua vertente ideológica (marxista) situava-o, contudo, nos antípodas da dos seguidores de Marinetti, de clara inspiração fascista. Acrescente-se que Maiakóvski, além de poeta, foi também artista plástico, autor de célebres cartazes de agitação e intervenção e um cultor da poesia visual.

Dadaísmo

Movimento fundado em Zurique em 1915, DADA associava artistas plásticos e escritores no propósito comum de produzir arte enquanto anti-arte, ou seja, desafiando os mecanismos supostamente tradicionalmente basilares da produção artística, mediante atitudes que radicavam no absurdo, no irracional, ilógico, explorando, com este intuito, o acaso.

Surrealismo

Na definição de Breton, o surrealismo seria “um automatismo puramente psíquico através do qual nos propomos expressar, por meio de palavras, escrita ou qualquer outra actividade, o funcionamento real do pensamento, pensamentos formulados sem qualquer controle da razão ou de considerações estéticas ou morais. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior das formas específicas de associação, antes negligenciadas, na onipotência dos sonhos e no jogo desinteressado do pensamento”. (cit. por autores do *Dicionário Oxford de Arte*, 2001: 513).

A escrita automática funciona à margem das regras gramaticais e de contracção discursiva. O popularizado *cadavre exquis* (que pode ter a forma de texto ou de desenho), por exemplo, funciona em total ruptura com a relação sintagmática.

3. DA POESIA CONCRETA

Da poesia concreta, que irá colher contributos dos movimentos vanguardistas referidos, dizia Augusto de Campos: “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”. (Campos cit. por E. M. Melo e Castro, 1973:14).

Surgida na década de 50, a poesia concreta tinha um “programa simples”: “pôr fim na poesia ao discurso, ao encadeamento de abstrações auto-suficientes, isolar e expor lexemas e signos minimais da língua, criando tensões

entre funções semânticas, fonológicas e referenciais, questionar a língua na sua própria base, enfim, alargar e cumprir o sonho de Mallarmé” (Pimenta, 2003:102).

Aqui, produção e recepção partilham activamente o jogo poético. São questionados os hábitos, as expectativas, relativamente à linguagem: aspectos como o desrespeito pela sequencialidade da leitura, pela sintaxe, o desprezo quer pelo sentido literal quer pela metáfora, associações de tipos cuja leitura é redireccionada pelo suporte/objecto, o aglomerar de palavras, as síncopes, etc., remetem-nos para o uso da palavra como matéria, para a sua materialização em objecto.

Ler, Escutar, Olhar

A poesia concreta convoca os sentidos explorando formas de chegar ao público, de o provocar, de o envolver. Na exposição “Ler, Escutar, Olhar” (Goethe Institut, 1989) podemos constatar os traços paradigmáticos do programa poético em causa. No texto de introdução pode ler-se: “Franz Mon, Ferdinand Kriwet, Jochen Gerz [os três autores expostos] fizeram saltar e ampliaram a noção tradicional da literatura [...] o objectivo dos seus esforços é adaptar os meios de expressão literária e artística a uma nova experiência da realidade em contínua evolução [...] a obra de cada um dos artistas mencionados é ao mesmo tempo averiguação, experimentação e resultado [...] cada visitante ver-se-á confrontado com a necessidade de deixar de lado todas as opiniões pré estabelecidas sobre a literatura e a arte.” (Schmitthenner, 1989: 4). Ouvindo um dos autores, Jochen Gerz afirma que “face à realidade da sociedade em que vivemos, da qual fazemos parte, é razoável trabalhar contra os mecanismos. Os mecanismos tendem sempre para a ORDENAÇÃO, os mecanismos dizem: imagens, fotografias, etc., devem estar em galerias e museus; textos escritos devem estar em livros; e os livros devem estar na livraria. Cheguei de um modo bastante intuitivo a mostrar escritos a visitantes de galerias, a fazer livros que não se adaptam aos armários das livrarias” (cit. por Schmitthenner, 1989: 54).

4. DA POESIA VISUAL

A poesia visual assume um campo alargado de realização. Ao descobrir a “afinidade técnica” entre o trabalho experimental da década de sessenta e produções análogas do passado, Ana Hatherly parte para a investigação do

AO GLORIOSO APOSTOLO
S. PEDRO.

¶ OVTRRO ASSVMPTO. ¶

O Grande Apostolo São Pedro, Porteiro dignissimo das Chaues do Ceo: Basa Firmissima: & mui Insigne, & Valerosa Espada: Sacra Columna, & Principe Soberano da Igreja Catholica.

† Anagramma. 26. †

EM METAFORA DE HVA QVEDA

O Pastor benigno! Perola, & Rica Pedra!
Picais de Valente, & no primor humano
sois fraco? Cais? Dais de cabeça? Achai pois
Galo. O indigno erro! justas são as Lagrimas,
& Mimos de Deus.

* Proua das letras. *

142. *	20. 2. 7. 7. 14. 1. 4. 2. 15. 4. 5. 7. 16. 6. 10. 14. 3. 4. 1.
	A. B. C. D. E. F. G. H. I. L. M. N. O. P. R. S. T. V. til.

FIGURA 11 ALONSO DE ALCALÁ Y HERRERA

Anagrama do Jardim anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Hespénholas y Latinas. Século XVII.

Fonte: HATHERLY, Ana – A Casa das Musas. Lisboa: Ed. Estampa, 1995. Pág. 18.

texto visual recuando no tempo, até à antiguidade. Diz a autora que a poesia visual europeia remonta à antiguidade, que “desde os gregos alexandrinos se prolonga por toda a Idade Média, refloresce no Renascimento, explode no Barroco, mergulha no século XIX, renasce transfigurada no século XX” (Hatherly, 1995:9).

Uma questão de fundo se colocava na sua abordagem, relativamente à produção do texto visual, e que se relaciona com os limites da leitura, cuja “dificuldade que haveria em decidir onde começa ou acaba” - diz-nos Hatherly - “seria idêntica à dificuldade de decidir onde começa e acaba historicamente o texto poético”. E, mais a fundo, a “dificuldade [...] em decidir o que é ou não é escrita, o que é ou não é representação, e finalmente, o que é leitura.”

E o que a autora terá descoberto na relação entre a produção contemporânea não residia “na intencionalidade da mensagem textual mas na intencionalidade poética [no] *contínuum* que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era confrontação mas antes uma espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família. [...] o *contínuum* do acto criador como processo, de que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente.” (Hatherly, 1995: 12).

Vejamos agora alguns exemplos em que a palavra, a letra, a linha, a forma geométrica, o movimento, o espelho, são tidos como matéria da laboração prodigiosa “que a arte deste período se sente na obrigação de produzir.”

Exemplos remotos

Na relação entre a palavra, (o desenho) e o jogo, vamos encontrar, recuando no tempo, até aos séculos XVII e XVIII, exemplos estudados por Ana Hatherly.

O Anagrama (termo de origem grega: proposição ANA + GRAMMA = letra) baseia-se na transposição de letras ou troca de sílabas para obter novas palavras. Na figura 11 “verificamos que nos é dado em primeiro lugar um texto (o Grande Apóstolo S. Pedro, etc) que contém um certo número de fonemas, os quais são contados — 142; esses fonemas, além de serem contados na sua totalidade, são também contados em função da sua repetição, e o número das repetições é-nos dado na tábua intitulada Prova das Letras. Aí podemos ver que no texto dado há 20 A, 4 L, 14 S, etc. Ora, no segundo texto, que é o anagrama do primeiro, tem de haver exactamente o mesmo número total de fonemas e o mesmo número de repetições por cada fonema. Esta chave serve para todos os textos que se apresentem com a respectiva Tábua e é, como se vê, um processo de escrita e de leitura que tem por base uma investigação das possibilidades combinatórias da língua.” (HATHERLY, 1995: 20).

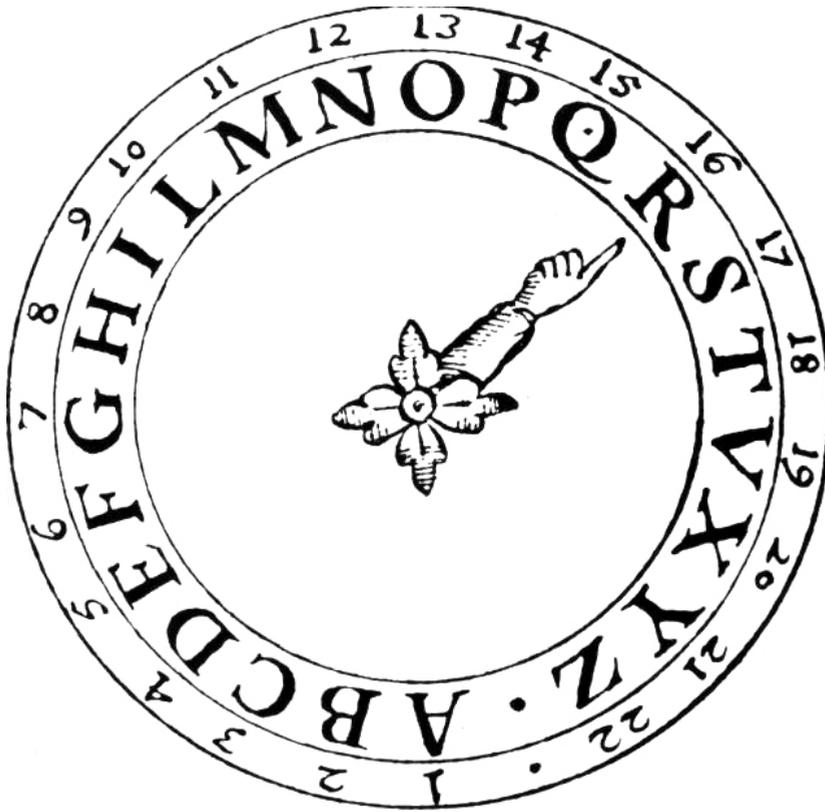


FIGURA 12 ALONSO DE ALCALÁ Y HERRERA

Anagrama do Jardim anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Hespanholas y Latinas. Século XVII.

Fonte: HATHERLY, Ana – A Casa das Musas. Lisboa: Ed. Estampa, 1995. Pág. 33.

Um outro exemplo, o Anagrama Ortográfico:

"O alfabeto que se vê no círculo conta com 22 letras, número completo dos anos da Rainha [Maria Sofia Isabel] e começando a buscar-lhe o título de Rainha e de Reino é o que acharemos com a diligência seguinte: contaremos do primeiro número que está sobre A os 16 (número dos nomes da Sra Rainha) e paramos defronte do R (letra em que ficou parado o discurso) e dele se há-de prosseguir de 16 a 16 até se juntarem as mesmas letras que declarem donde é a rainha.

Obrando desta sorte:

Do A até 16 é.....R
Do R para trás outros 16 dá.....A
Do R contando para diante faz 16 emI
Deixando o R, contar do S até Z para trás dá.....N
Dobrar no R e contar para diante cai 16 em.....H
Do R para trás faz 16 em.....A
Temos o título de Rainha até aqui. Mostraremos agora donde é Rainha:
Deixando o R contar do S até ao Z são 6 que dobrados fazem 12 e contando para diante 16 apontará em.....D
Do R até Z dobrando esta letra e para trásP
Do R até Z e para trás chegam 16 a.....O
Do mesmo R se toma outro.....R
Do R até Z dobrada esta letra e para trás (e até R outra vez) dá.....T
Do R até Z e deste para trás até ao mesmo R e dele continuar para diante se acha..U
Do R dobrando até Z que também se dobra e para diante faz 16 no.....G
Do R para trás faz 16 em.....A
Do R sem o contar para diante fecham 16 emL
E com todas estas Letras que achámos escreve a Ortografia Rainha de Portugal

(HATHERLY, 1995:34).

Para além dos anagramas, outros jogos de palavras e de letras como os labirintos, os enigmas, etc, são desenvolvidos no sentido do prazer de jogar (*jogo de conceitos, jogo de formas*) que oferece duas dimensões ao homem-jogador: a de actor e a de espectador.

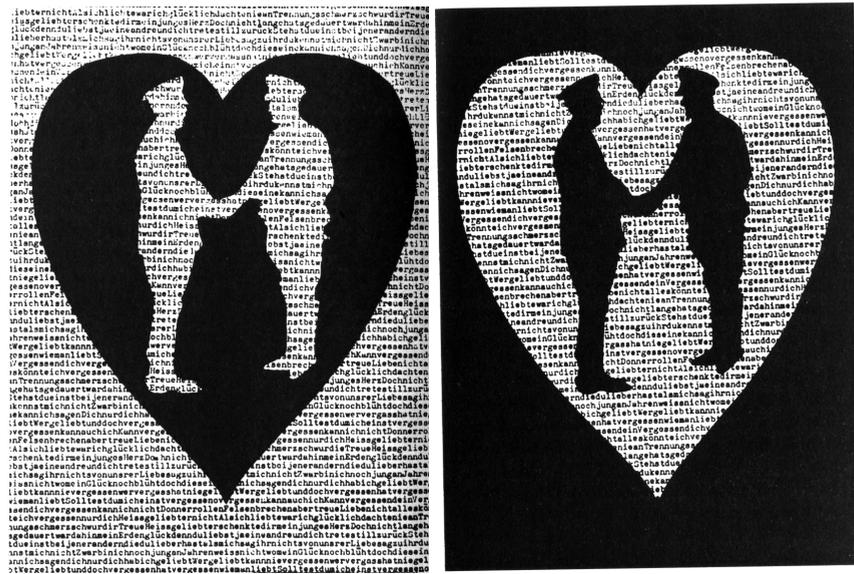


FIGURA 13 Josef Hirsal e Bohumila Grögerová. Poetograma
Fonte: PIMENTA, Alberto – O Silêncio dos Poetas. Lisboa: Livros Cotovia, 2003. Págs. 246 e 247.

Exemplos contemporâneos

Vejam agora dois exemplos contemporâneos dados por Alberto Pimenta: O primeiro é um *Poetograma* de Josef Hirsal e Bohumila Grogerová: “Ribombam trovões, estalam penedos, mas não o amor fiel”:

“Neste poetograma avulta a repetição obsessiva de um refrão kitsch; porém, a ideia de leitura e de texto é levada ao absurdo por meio da duplicidade das imagens com base no tipo fotográfico positivo-negativo. O que numa é texto, na outra é falta de texto, de modo que o próprio texto se torna mero elemento visual e já não significante na sua própria estrutura.

Não é através do comentário linguístico que a expressão estética se realiza, mas na própria demonstração de que o elemento linguístico é supérfluo e, no seu repetitivismo, absurdo. A apreensão não pode portanto fazer-se mediante a análise da semântica referencial do texto, mas apenas através da verificação concreta de que o texto, neste contexto, deixa de ser um texto. Neste sentido, o texto tem naturalmente a sua importância: a do elemento que se presta à destruição, à função negativa, enquanto as imagens têm a função positiva na apreensão visual. Importante, tratando-se de autores checos, é o facto de o texto ser alemão. De certo modo, isso neutraliza-o; por outro lado, permite justamente estabelecer a ponte para a figura que em ambas as imagens se encontra à esquerda: língua alemã, chefe alemão (Hitler)” (Pimenta, 2003: 248).

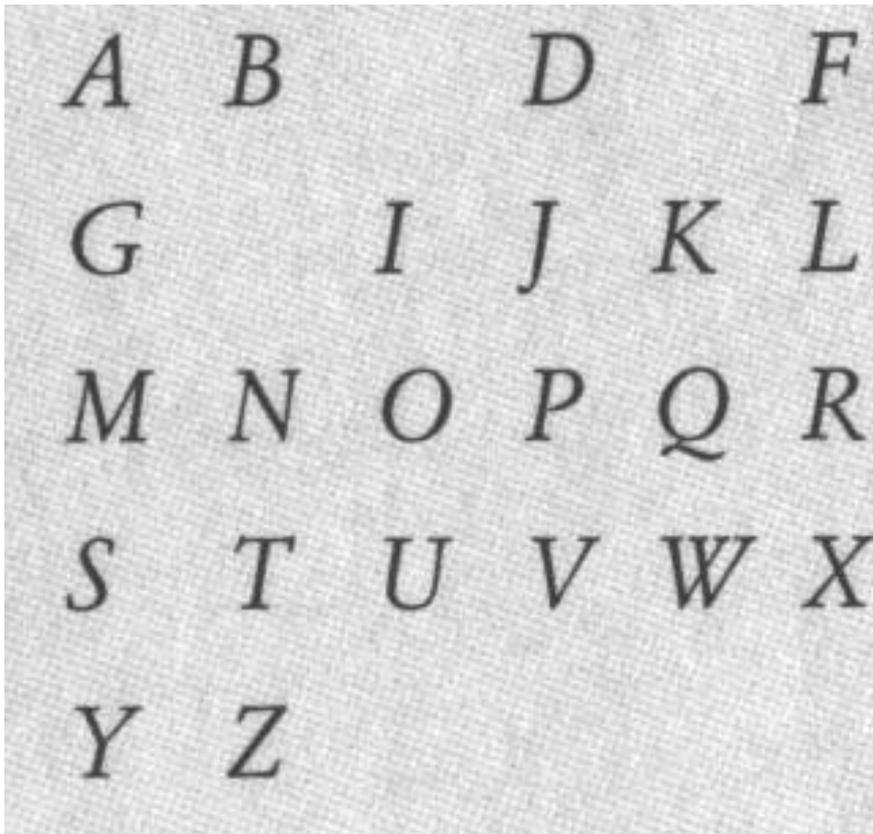


FIGURA 14 JOAN BROSSA. Elegia para CHE. S/d.
Fonte: PIMENTA, Alberto – O Silêncio dos Poetas. Lisboa:
Livros Cotovia, 2003. Pág. 253.

Outro exemplo, posicionado num plano diferente do poema anterior, na medida em que se inscreve numa “textualização compreensível”, da autoria de João Brossa, *Elegia para Che*:

Refere Pimenta (Pimenta, 2003:252) que “em cinco linhas incompletas, apresenta-se o alfabeto, de A a Z. Faltam porém três letras; o C, o H e o E”.

Em suma, e postos estes exemplos, assistimos, primeiro, com as vanguardas, a uma reabilitação da linguagem motivada pela necessidade de romper com o passado, reclamando a abolição de fronteiras entre as artes; por outro lado, as práticas informadas pelo estruturalismo terão funcionado como subsídio a novas formas de ver a linguagem. Privilegiando “o contorno, a forma da palavra em detrimento do sentido” a poesia gráfica faz “surgir um novo sentido a partir da forma” como diz Marina Yaguello (1997: 110); podemos também concluir que, paralelamente (senão independentemente) aos pressupostos como o programa, encontramos um denominador comum, o prazer do jogo.

VI. às voltas com a linguagem

1. DA CONTEMPORANEIDADE

Se vimos, anteriormente, uma produção que privilegiava os elementos linguísticos, tendo o desenho uma presença subtil, agora - sem prejuízo da sua relação com o campo linguístico, bem pelo contrário - ele é revitalizado enquanto prática que oscila entre a retoma do seu sentido instrumental e o novo paradigma da sua autonomia.

Esta valorização do desenho em si, por si, reveste-se de alguma contradição, na medida em que, como diz Molina, “o desenho, a necessidade de desenhar, atende sempre a uma intenção específica”; a valorização da prática do desenho nestes moldes será sinónima de uma “validade [que não depende] tanto do seu valor autónomo como obra de arte, mas da sua vinculação ao processo pelo qual o artista o transforma numa parte significativa de si mesmo.”

Joseph Beuys actua na íntima relação entre forma e pensamento, num acto comunicador inter subjectivo e intra subjectivo, adoptando, a estratégia expositiva do “quadro negro”; Beuys sincroniza os seus diagramas com o discurso verbal não como tradução deste mas numa coincidência entre ambos; assume, num estímulo recíproco, uma relação intrincada de ocorrências (pensar, falar, desenhar) sintetizada no enunciado “o pensamento é forma” (Bezzola, 1994: 281). Concluindo sobre a sua relação com a linguagem, o artista afirma que “por estranho que pareça, o meu caminho passava pela linguagem, não partiu do denominado talento artístico” (Bezzola, 1994: 274).

A segunda metade do século passado enfatizou em crescendo relações intrincadas entre desenho, linguagem verbal, pensamento, forma; o espaço físico e psicológico do artista, o atelier, seria o lugar do traçado e exercício de práticas agregadas a um novo conceito — o de estratégia - enquanto reduto activo do artista contemporâneo, na teia de enunciações, de acções, de desafio de limites.

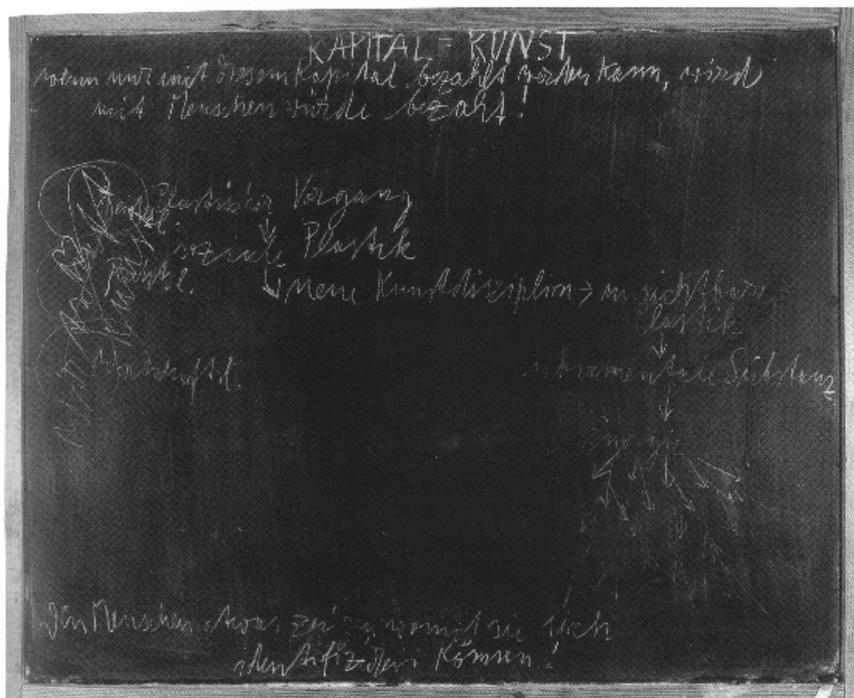


FIGURA 15 JOSEPH BEUYS. Quadro, 1978.

Fonte: AA.VV - Joseph Beuys. Madrid: MNCARS, 1994. Pág. 97.

No final dos anos sessenta, a produção artística assume franca permeabilização às questões da linguagem em virtude dos problemas postos pela linguística moderna de Saussure, pelo estruturalismo, pela literatura, pela Filosofia da Linguagem; falamos, neste caso, e recorrendo ao esclarecimento de Ducrot e Todorov (Todorov, Ducrot, 1997: 119), não “duma filosofia sobre a linguagem, isto é, de um estudo externo”, mas de “uma outra atitude possível para o filósofo que se interessa pela linguagem [a de a submeter] a um estudo 'interno'”. Esta questão remete-nos para a atitude platônica da investigação das palavras; e, recentemente, para a atitude sistemática dos auto intitulados “filósofos da linguagem” da primeira metade do século xx sob inspiração de, entre outros, Ludwig Wittgenstein.

Wittgenstein, com o seu *Tratado Lógico-Filosófico* e as suas *Investigações Filosóficas* envolveu o pensamento filosófico numa teia linguística da qual emergiu a ideia, que o popularizou (pela positiva e pela negativa), de “jogo de linguagem”. Considerando que “o mundo é tudo o que acontece” e que é pela linguagem que acontece, diz o filósofo que “a linguagem é uma parte característica de um grande grupo de actividades – falar, escrever, andar de autocarro, encontrar uma pessoa, etc. Debruçamo-nos não sobre as palavras “bom” ou “belo”, que são absolutamente incaracterísticas, normalmente apenas sujeito e predicado (“Isto é belo”), mas sobre as ocasiões em que são proferidas” (Wittgenstein, 1993:17).

A linguagem é, para Wittgenstein, uma espécie de *escada*, ele próprio o referiu, que usamos para chegar a algum lugar, como usamos quaisquer outros instrumentos, dos quais ele dá outros exemplos (Wittgenstein, 1993: 16):

“Comparei muitas vezes a linguagem a uma caixa de ferramentas, contendo um martelo, um formão, fósforos, pregos, parafusos e cola. Não foi por acaso que todas estas coisas foram postas juntas – mas existem diferenças importantes entre as diferentes ferramentas – são usadas de modos afins – apesar de nada ser mais diferente do que cola e um formão. Há uma surpresa constante em cada nova partida que a linguagem nos prega ao entrarmos num novo domínio.”

No entendimento aqui subjacente, reconhecendo que “não há linguagem mas linguagens. E [que] estas são por sua vez os frutos de determinados jogos”, António Cerveira Pinto (Pinto, 1993: 14-15) vê o contributo de Wittgenstein como uma “nova paisagem para o conhecimento” e refere o interesse crescente que os artistas mostram pelo filósofo, pelas suas investigações em torno das possibilidades de enunciação. Gary Garrels (Garrels, 2005: 43) afirma que “a Linguagem está certamente no coração da arte conceptual, com os artistas testando e jogando com a elasticidade da palavra enquanto

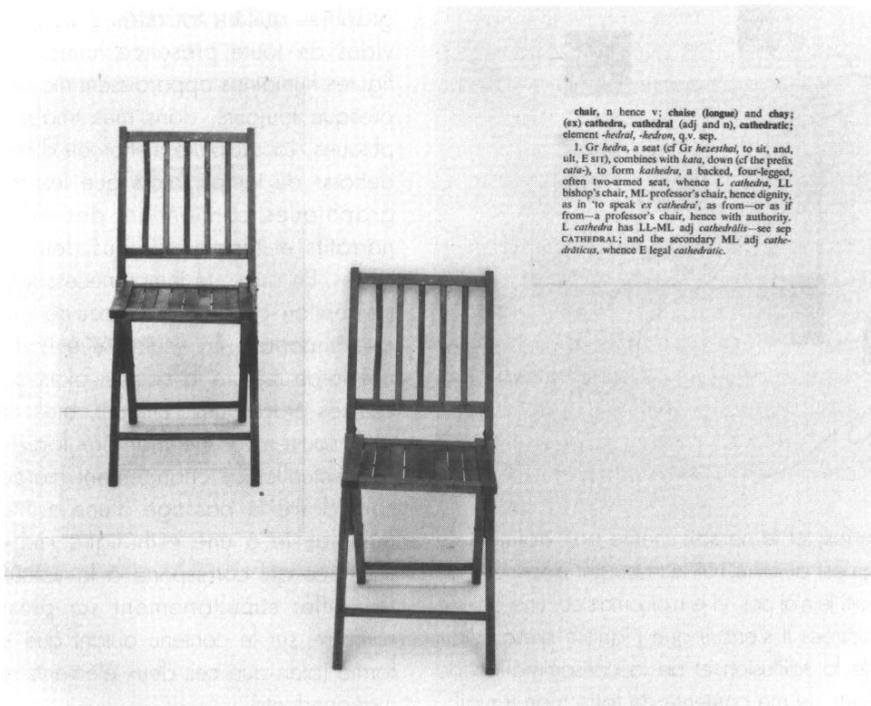


FIGURA 16 JOSEPH KOSUTH. *One and Three Chairs* (etymological)

1965. Técnica mista.

Fonte: KOSUTH, Joseph – Joseph Kosuth. Art Press. Nº 17 (1996).

Pág. 76.

signo, índice, notação, autografia e caligrafia, e mesmo como um material e como imagem”.

Joseph Kosuth serve-se das possibilidades da linguagem para assumir que o objecto artístico é tautológico; justificando que “cada [obra de arte] descreve-se a si própria” e que “cada afirmação corresponde a um facto” o artista acrescenta (cit. por Ruhrberg, 2005: 535) que “as obras de arte são propostas analíticas, isto é, se forem vistas dentro do contexto – como arte – não fornecem qualquer informação seja sobre que factos for. Uma obra de arte é uma tautologia na qual está uma apresentação da intenção do artista”.

Luís Pérez-Oramas (cit. por Garrels, 2005:42) diz que “através do conceito de tautologia [...] os artistas conceptuais fizeram da linguagem um tema fundamental do seu trabalho”. A este propósito, Jessica Prinz (cit. por Bochner, 1995: 192) refere a importância das exposições na Galeria Dwan dedicadas à linguagem, onde se terá produzido, sob este denominador comum, o encontro entre autores, práticas e usos diferentes da linguagem. A autora dá-nos conta do carácter “eclectico” destas exposições, onde se reuniram autores de diferentes gerações que tinham em comum o interesse pela linguagem, como Sol Lewitt, Carl André, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Joseph Kosuth, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Dan Graham. No contexto da sua participação na exposição “Language IV”, por exemplo, Mel Bochner apresenta “Language Is Not Transparent” (“a Linguagem Não é Transparente”): Bochner coloca- (se)-nos face ao paradoxo, à contradição.

Nestas abordagens, entre outras, a tautologia, a repetição, a circularidade, o absurdo, tornam-se marcas transversais da produção artística. O conceito de linguagem assume o carácter de uma palavra-chave com uma amplitude significativa, principalmente pela sua aplicação interdisciplinar. E que tem no desenho um veículo experimental significativo.

Ao organizar entre nós a exposição “Desenhos: a década pluralista”, Janet Kardon (Citação a partir do texto usado no cartaz da mostra) refere que “a linguagem é uma categoria ampla, à qual se pediu para nela incluir a arte narrativa (imagem e captação), as derivações do conceptualismo mais intransigente do fim dos anos 60 e início dos 70, e as notas de performance e de outro tipo. Dado que as notas musicais e da dança transmitem dados complexos capazes de reproduzirem movimentos e sons, são aqui consideradas como linguagem. Incluindo-as, reconhece-se a sobreposição deste campo e o das artes visuais. A categoria da «linguagem» compreende também as obras que a usam como fenómeno visual e é discutível se a linguagem é ou não um componente sempre mais importante de muita arte dos anos 70.”

A linguagem desafia e instala-se nos seus limites, no sentido sem sentido,



FIGURA 17 MEL BOCHNER. *Language Is Not Transparent*.
Giz sobre tinta sobre parede. 72x48 cm. 1970.
Fonte: BOCHNER, Mel – Mel Bochner: Thought Made Visible 1966
– 1973. Yale University; Lesley K. Baier, 1995.

no absurdo. Sobre esta ligação entre linguagem e absurdo, Molina (Molina, 1999: 302) diz que “falamos ou actuamos, desenhamos ou fabricamos, sem nenhum sentido que nos ampare [e] este cepticismo [que] se constrói é o do nihilista que duvida sobre a sua própria dúvida, que distancia a pergunta sobre as própria condições em que esta se produz. O mundo é um absurdo radical, sem sentido [onde] o quotidiano se adelgaça até uma transparência subtil e inútil. “. Vejamos, neste contexto, o trabalho de Bruce Nauman.

2. UM EXEMPLO: BRUCE NAUMAN

Bruce Nauman é um caso peculiar no uso da palavra. Primeiro, pela prosaica razão de falar tão pouco, ao contrário dos seus contemporâneos. Isto, apesar de ser, se nos é permitido dizê-lo coloquialmente, um dos autores mais “falados”. Janet Kraynak (Kraynak, 2003: ix) dá-nos conta da devoção do autor pelo silêncio, dizendo que “as palavras – de facto, a linguagem – estão por todo o lado na arte de Nauman”, mas que “ele não escreve crítica” ou que “nunca discursou em público”

Ademais, Nauman aconselha-nos a falar alto, a falar bem alto, para que nos ouçam, para que assim nos possamos ouvir; para que nos possamos avaliar através do que os outros nos dizem sobre o que ouvem de nós (ou duvidar deles). Sobre Nauman têm sido escritos e publicados numerosos artigos, resenhas, textos críticos e entrevistas¹.

Para Bruce Nauman, desenho e pensamento são equivalentes. Nesta acepção do desenho, reconhece-se nele o seu valor instrumental; Nauman utiliza-o como suporte de uma actividade artística prolífica e multifacetada. No centro desta actividade, o desenho funciona como uma escrita que a organiza. O artista desenha antes de construir as suas peças e volta a desenhá-las depois de as fazer: *a priori* ou *a posteriori*, o desenho é um meio assessor do pensamento: desde o momento eminentemente projectual, do pensar e

1. No sentido de averiguar sobre eventuais estudos académicos dos desenhos de Bruce Nauman, contactámos Ingrid Shaffner, autora de alguns textos e particularmente de um *paper* sobre os seus filmes “Slo-mo” dos anos 70; Shaffner disse-nos desconhecer trabalhos com essas características.

antever a peça, à retoma do fazer gráfico depois dela construída, (re)vendo-a através de novos ângulos, (re)pensando as formas num exercício persistente, tendente ao absurdo. Muitos dos desenhos, de pequena dimensão, são feitos pelo artista como se fossem notas, são como escrever; outros, de grande dimensão, servem para ajudar a resolver ou imaginar as esculturas. Diz Nauman (cit. por Kraynak, 2003: 347): “Quando desenho no atelier, faço-o principalmente com um lápis; as coisas funcionam em termos lineares. Num estado avançado de trabalho sobre uma determinada ideia, posso visualizá-la e então posso usar pincéis ou o lado achatado do carvão para indicar os volumes. Mas o meu primeiro impulso é o lápis.” Afirmarões como esta dão-nos bem a noção do papel basilar do desenho, pela economia que o mantém em íntima relação com o pensamento.

A produção artística de Bruce Nauman abarca diversos suportes, materiais e registos: som e imagem sintetizam realizações afectas à linguagem plástica, fotográfica, videográfica, coreográfica. Mas a aparente carga tecnológica decorre de processos simples. Desenho e palavra ocupam o centro da produção, na medida de uma omnipresença: ambos se ligam na configuração do discurso, despoletando a condição e o jogo da subjectividade.

Fortemente influenciado pelos problemas filosóficos e linguísticos levantados por Ludwig Wittgenstein, e pela dramaturgia de Samuel Beckett (o chamado *Teatro do Absurdo*), Bruce Nauman desenvolve o seu trabalho num jogo de circularidade, de ausência de princípio e de fim, num *continuum* elíptico. Para além de influenciado pelos “jogos de linguagem”, o trabalho é marcado pela “linguagem em acção” ou discurso, ligado ao conceito de dialogismo de Bakhtin e de subjectividade em Emile Benveniste; este autor (Benveniste, 1978: 50) afirma ser “na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem funda, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de 'ego'”.

Na compilação dos seus escritos e entrevistas editada por Janet Kraynak sob o título “Please Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words”, uma das interrogações que a autora (Kraynak, 2003: ix) se coloca é a de como pode “uma prática artística de tantas palavras ser levada a cabo por um artista de tão poucas?”. A variedade de usos e funções da palavra abrange “desde diálogos transcritos de trabalhos vídeo/áudio, prosa escrita como componente de instalações, instruções ou propostas para objectos ou performances, a textos que constituem obra de arte por si próprios [numa dimensão] didáctica, informativa, e até poética”.

Uma das dimensões do uso da palavra relaciona-se com a ideia e função de instrução, como podemos ver nos exemplos que se seguem.

“Leave the Land Alone”

"HIRE A DANCER AND HAVE HIM PHONE ME FROM THE MUSEUM. (FEMALE DANCE IS SATISFACTORY).

THE DANCER IS TO CARRY OUT OR PERFORM THE FOLLOWING INSTRUCTIONS: THE DANCER SHOULD STAND WITH HIS ARMS HELD STRAIGHT LIKE A T, WITH HIS LEGS CROSSED. HE SHOULD HOLD THE TELEPHONE BETWEEN HIS LEGS. HE SHOULD THEN JUMP UP AND DOWN FOLLOWING THE CADENCE I GIVE HIM, FOR AS LONG AS HE CAN UNTIL BECOMING TOO TIRED.

FOR THE EXHIBITION, THE TAPE IS TO BE PLAYED BACK ON A FAIRLY LARGE SCREEN MONITOR PLACED IN ABOUT THE SAME LOCATION AS THE CONVERSATION TAKES PLACE.

(PROBABLY AN OFFICE OR A PHONE BOOTH.)"

FIGURA 18 BRUCE NAUMAN. Untitled, 1969.

Fonte: NAUMAN, Bruce – Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Cambridge: The MIT Press, 2003. Pág. 52.

FIGURA 19 BRUCE NAUMAN. Untitled, 1969.

Fonte: NAUMAN, Bruce – Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Cambridge: The MIT Press, 2003. Pág. 51.

Em 1969, Bruce Nauman enviou para uma exposição de “Hearth Art” a frase citada na figura 18.

Tratava-se de uma instrução para os organizadores da exposição, uma proposição para ser reescrita usando a técnica “*skywriting*” (escrita com fumo por uma avioneta). Por falta de orçamento ou por não o terem *levado a sério*, o trabalho não terá chegado a ser realizado.

Também nesse mesmo ano, como contributo para a exposição “Art by Telephone”, Nauman produziu o enunciado que se apresenta na figura 19.

O artista "ditou esta instrução via telefone para o Instituto de Arte de Chicago, para os seus funcionários. O catálogo da exposição consiste num disco Long Play dos artistas participantes descrevendo ou performizando os seus trabalhos" (Kraynak, 2003: 51).

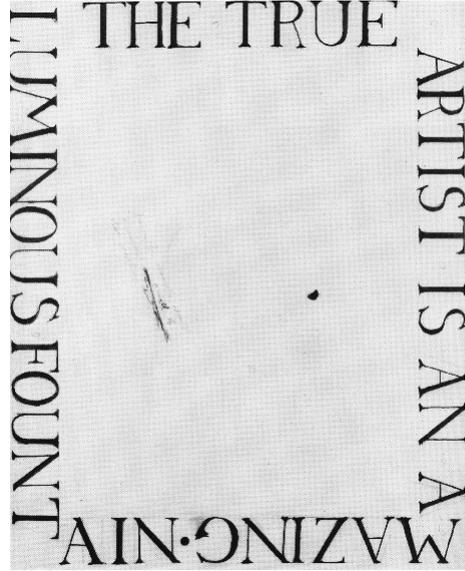
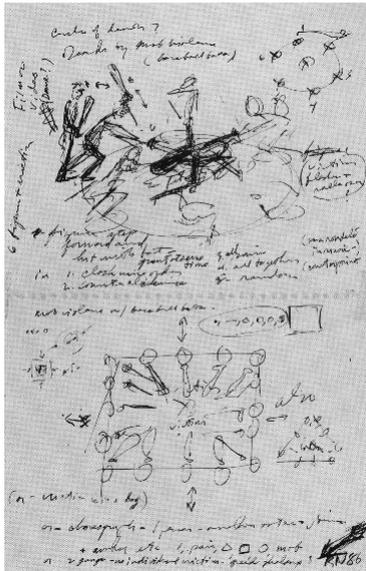


FIGURA 20 BRUCE NAUMAN

Circle of death?/Death by mob violence/(basebol bats/Film or vídeo/Dance?)/ 6 figures and victim/ victim/ flashes and/ rolls over?/ figures step/ forward and/ hit with bat/ grunt at some/ time/in 1. clockwise order 2. counterclockwise/3. all pairs/ 4. all together/ 5. random/ (as a rondole/in music)/counterpoint Mob violence with baseball bats/ also/ victim/ (or victim in a bag) or - choreograph - 1 person - another enters and joins/ and another etc. - 1, per, mob/ or- 2 gangs no individual victim - greek phalanx. 1986. Tinta e esferográfica. 28 x 21,6 cm

Fonte: NAUMAN, Bruce, - Drawings 1965-1986. Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel, 1986. Pág. 170.

FIGURA 21 BRUCE NAUMAN

THE TRUE ARTIST IS AN AMAZING LUMINOUS FOUNTING

Design for around the edge of/ a window or wall of/ these proportions. 1966. Grafite e tinta preta. 61x48,2 cm

Fonte: NAUMAN, Bruce, - Drawings 1965-1986. Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel, 1986. Pág. 64.

Vejamos agora alguns exemplos da relação em presença, entre desenho e palavra:

No contexto do uso do título enquanto descrição, podemos observar que o autor assume designações extensas de uma extensão considerável, como se pode ver na figura 20.

O título é composto pelo levantamento das notas verbais, seguindo a mesma ordem com que as lemos no plano do desenho. Assumindo este carácter descritivo, a sua extensão produz na leitura um efeito por um lado informativo, por outro lado de estranheza, na medida em que a linearidade da sua leitura acarreta ambiguidade.

Na figura 21, a frase tem o carácter de um aforismo (sinónimo de sentença, máxima, pensamento). A sua materialização lembra-nos a prática romana da escrita, não só pelas características da tipografia, da letra serifada, como pela gestão pragmática do suporte: a heterogeneidade do registo em desfavor da linearidade da escrita, ainda que sem prejuízo, em extremo, da legibilidade. Começamos por ler sem dificuldade a proposição “THE TRUE”, redigida e posicionada no plano sem problemas; a segmentação a seguir obriga a mudanças contínuas do eixo da leitura, na relação directa com os lados do suporte rectangular.

A esta variação axial associa-se uma outra, a da contracção (à esquerda, “LUMINOUS FOUNT”) ou distensão (à direita, ARTIST IS AN A) da escrita.

O conflito agudiza-se particularmente na área inferior do plano: pelo jogo de inversão da escrita e de partição que envolve as palavras (FOUNTAIN e AMAZING); o conflito é atenuado pelo ponto que as separa.

Estes aspectos, aos quais podemos juntar o uso da letra exclusivamente em caixa alta ou maiúscula, ou a relação com os lados do suporte, reforçam o carácter visual da escrita, do significante, numa topologia que sugere à leitura mais do que uma mera compreensão da frase.

A figura 22 mostra-nos o nome "Nauman" escrito de uma forma peculiar: cada letra, seja vogal ou consoante, é repetida dez vezes. Escrito desta forma, o nome investe na sua vocalização e na sua visualização; reforça-se a presença do significante em detrimento do significado; a repetição é uma das operações que diminui a ligação significante-significado, subtraindo o sentido até à sua anulação, até o significante redundar em mera vibração. Lembra-nos um resíduo futurista.

Na figura 23, a relação entre os lexemas EAT (comer) e DEATH (morte) explora a coincidência do alojamento gráfico da primeira na segunda. Não há sob o ponto de vista gramatical um procedimento normativo que permita esta operação, dado que as palavras não se relacionam senão por esta coincidência; esta, no entanto, permite uma realização eficaz no plano semântico, uma vez que ambos os termos implicam e partilham marcas de um jogo antitético de conceitos (como morrer, sobreviver, alimentar, etc.).

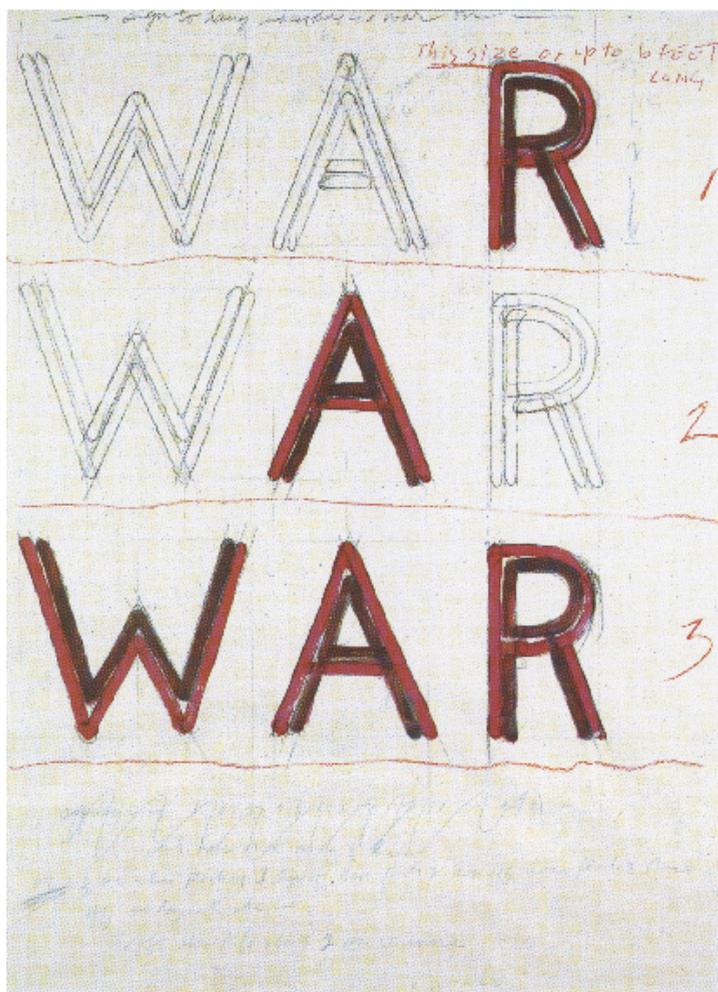


FIGURA 24 BRUCE NAUMAN. RAW / WAR

Lápis, crayon e aguarela, 75,5 x 55,8 cm, 1968.

Fonte: NAUMAN, Bruce, - Drawings 1965-1986. Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel, 1986. Pág. 81.

Na figura 24 podemos verificar que entre os lexemas WAR e RAW há uma relação anagramática, por permuta da primeira com a última letra. A relação morfológica que permite esta operação entre os termos só pode funcionar na língua inglesa. Sob o ponto de vista semântico, os sememas GUERRA e CRU mantêm uma relação de significado que apreendemos com facilidade mas também com ambiguidade. No trabalho do artista, uma ideia é com frequência retomada em diferentes suportes; é o caso deste desenho, cujo tema viria a ser tabalhado litograficamente três anos mais tarde. Nesta versão, a disposição das palavras em espelho acentua os jogos de linguagem pela inversão do sentido da leitura.



VII. um exercício

“O autor não deve interpretar, mas pode explicar porquê e como escreveu.”

UMBERTO ECO (ECO, 1991:14)

“São notas que se tomam”

BRUCE NAUMAN (CIT. POR MOLINA, 1995:33)

1. NOTAS INTRODUTÓRIAS

Este exercício desenvolve-se em três capítulos: no presente capítulo, *Notas Introdutórias*, anotamos algumas ideias estruturantes da natureza do seu percurso; no capítulo a seguir, *Notas Operativas*, desenvolvemos e expomos os resultados de um percurso em três momentos: i) *Mundos Possíveis* (ver Umberto Eco, sobre a ideia de interpretação), onde partimos de uma narrativa, *Hermenáutica*, para desenvolver uma série de "Blocos de Notas" sobre o *Hermenauta*, ii) *Mundos à Mão*, onde anotamos e construímos dois objectos, conduzidos por motes sobre o *Hermenauta* e iii) *Mundos e Fundos*, onde enunciámos uma relação performativa entre sujeito e objectos, sob a forma de ditado instrutivo. Finalmente, no último capítulo, *Notas Conclusivas*, reunimos algumas ideias finais sobre o percurso e os resultados.

Da ideia de processo

A palavra processo adquiriu um uso corrente no discurso sobre e com o desenho, sobretudo em instâncias que o resgatam do estatuto de meio subsergente para cuidarem de o observar em isolado, como prática dita autónoma. Trícia Paik (cit. por Garrels, 2005: 44) dá-nos conta do termo processo associado à produção artística dos finais da década de Sessenta e princípios da seguinte, correspondendo às “materializações físicas” e aos “métodos performativos” dos artistas. O desenho, “funcionando como o registo físico dos gestos mais íntimos de um artista”, facultá-nos, enquanto observadores, a possibilidade de recuperar o mapa da sua realização; pelo acesso que nos permite, na observação, à experiência física do autor: nomeadamente através do factor temporal, que assiste à sua construção e ao mesmo tempo permite rever essa construção. Assim, o tempo constitui-se factor determi-

nante do processo. A palavra *processo* traz uma outra: *projecto*. Como termos equivalentes do processo, temos: *modo de, norma, sistema, formação, acto, decurso*, e a origem latina do termo designa *avanço*. Oposto ao processo, surge o *projecto*, termo que significa *plano para a realização de um acto*, designando a sua origem latina, *lançado*.

Temos então, e basicamente, que o desenho funciona *por avanços*, e o *projecto*, *por antecipações*: enquanto o primeiro se sincroniza com o seu próprio andamento, o *projecto* antecipa-o. Ou, nas palavras de Joaquim Vieira, temos o “fazer já, por si” do desenho e o “fazer depois, por si ou por outros” do *projecto*.

Da ideia de atelier

Se a ideia de processo se compromete em grande parte com o factor tempo, o factor espaço coloca-se, enquanto espaço de acção, de movimentação do desenhador, em compromisso com a ideia de atelier, que Molina propõe metaforicamente como espaço de “batalha”; o autor (Molina, 1999: 46) afirma que “a estratégia do artista é sempre uma acção que ordena, que elege o lugar onde se vai produzir o conflito, ou, em termos militares: a batalha definitiva”. Temos então um enquadramento do desenho num espaço de ocorrências que implica o desenhador num delicado exercício de forças. A metáfora da “batalha” coloca-o no nível da sobrevivência de um resultado: a acção é ordenadora mas a sua natureza deixa um rasto, um conjunto de marcas (desenhos) que dão corpo ao processo, informam e determinam o resultado último do conjunto das acções desenvolvidas. Molina (Molina, 1999: 46) afirma que “apesar da aparência de arbitrariedade, o processo exige um olhar vigilante sobre a desordem da acção, aquele que reconhece nas figuras que define a razão da sua busca.” Pelos mecanismos estratégicos que se accionam e a vigília que se impõe, o desenhador implementa um processo motorizado pelo ciclo: acção-resultado-reflexão.

Da ideia de estratégia

A preferência de Molina por “estratégias” em vez de “métodos de trabalho” aproxima-nos das “disposições operatórias” de Roland Barthes (Barthes, 1987: 212) quando este autor diz preferir “esta expressão àquela, mais intimidante, de método” por, confessadamente, não estar certo de “possuir um método”. Também referindo-se às questões de método, Joaquim Vieira (Vieira, 1995: 69-70) entende o processo desenrolado pelo artista como um “não-método artístico”, dado o seu carácter não racional. O fazer artístico percorrerá um outro lado do acesso ao saber, ao conhecimento, à prática, estará

na outra face, com idênticas valências, importância, espaços, dimensões, no "outro lado do espelho". Vieira pergunta-se: "então como se estruturará? Quais serão os vectores de um "não-método artístico?", e responde que só pode ser cumprindo "a irracionalidade pagando-lhe da mesma moeda; isto é, dando ordem à irracionalidade, criando condições para que a intuição e a percepção como funções psicológicas irracionais estejam presentes e se expressem."

Assim surge o "não -método" artístico como ordenação das partes de uma actuação, da construção do seu discurso e dos seus objectos.

Da ideia de rizoma

Um outro conceito que entendemos convocar para o contexto deste trabalho é o de rizoma, termo importado das ciências da natureza, que na sua origem grega designa raiz (*rhizoma*). Gilles Deleuze e Felix Guattari (Deleuze/Guattari, 2004: 61) afirmam que "um rizoma não começa nem acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser intermezzo." Dando conta de que o "pensamento não é arborescente", os autores afirmam que "a árvore é filiação mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem por tecido a conjunção "e...e...e...".

E, relativamente à questão de saber "onde é que vão? de onde partem? aonde querem chegar?", os autores concluem que "são questões bem inúteis. (Deleuze/Guattari, 2004: 52). A pertinência da noção de rizoma no contexto do nosso trabalho prende-se com a ideia de um percurso heterogéneo, antigenealógico, que privilegia a passagem entre etapas, os "planaltos" de Bateson, que os autores supra citados referem como lugares de chegada e partida do rizoma.

Da ideia de entropia

A ideia de entropia é um conceito importado da área científica, que se tornou caro às práticas artísticas contemporâneas, pela delicada relação de tensão entre ordem e desordem. Rudolph Arnhem (Arnhem,1997:366) lembra-nos que a "tendência harmoniosa para a ordem em toda a natureza é perturbadoramente contrariada por uma das mais importantes afirmações sobre o comportamento das forças físicas, a saber, o Segundo Princípio da Termodinâmica", sendo que "o mundo material passa de estados ordenados a uma desordem sempre crescente e o estado final do universo será o da máxima desordem". Por outras palavras, e sob a forma de metadiálogo, Gregory Bateson (Bateson, 1996: 9) escreve:

"Filha: Papá, porque é que as coisa se desarrumam?"

Pai: O que é que queres dizer com isso? Coisas? Se desarrumam?"

Filha: Bem, as pessoas gastam muitíssimo tempo a arrumar coisas, mas nunca parece que gastem tempo a desarrumá-las. As coisas parece que se desarrumam a si próprias”.

A pertinência do conceito nesta abordagem relaciona-o principalmente com a ideia de polimento e desgaste.



Etiquetas autocolante removíveis.
3,8 cm x 5,1 cm.

Lápis de grafite HB.
Produto genérico.

2. NOTAS OPERATIVAS

Do enunciado

Como princípio de trabalho, estava enunciado o composto de conceitos: *Po-limento/Desgaste/Transparência/Opacidade*. Estes conceitos, entretanto, materializavam-se em esquemas mais próximos da escrita do que do desenho. As anotações conquistavam um espaço para a escrita que iria determinar um percurso polarizado entre escrita e desenho. Definimos num primeiro momento um espaço estratégico, neste contexto, uma mesa de trabalho onde se concentraria um mapa de anotações linguísticas e gráficas no uso de grande economia de materiais, reduzidos a um suporte e a um riscador.

Dos materiais

Como suporte, tomámos etiquetas autocolantes removíveis e como riscador, lápis de grafite HB. Os contextos de uso da etiqueta, vocacionada para ser suporte de lembretes, redundam na anotação, estando semanticamente marcadas por um infindável mapa de ideias, como: provisoriidade, economia de meios, poder comunicativo, ambiguidade, etc. Sob o ponto de vista funcional, as etiquetas respondem, já que portáteis, com facilidade a um tipo de uso que alarga consideravelmente o espaço físico do trabalho. Neste caso, a sua utilização confinou-se ao espaço da mesa de trabalho.

O lápis é talvez o instrumento mais popular de registo, cuja economia e versatilidade determinaram o seu uso alargado: por um lado basilar na prática do desenhador; por outro lado generalizado, enraizado nos mais diversos sectores de actividade humana. Registe-se, nomeadamente, a sua ligação à aprendizagem da escrita na instrução primária, associado ao treino ou ao registo prévio, antes da utilização de um instrumento indelével como a esferográfica.

Para reforçar o sentido básico da instrumentação, o lápis aqui usado foi adquirido como um produto “genérico”, “anónimo”, numa superfície comercial.

Do começo e do percurso

Configurando-se como um ponto de partida, esta disposição mínima de actores (mesa, etiquetas, lápis) vinha sendo motivada pelo processo de leitura selectiva de informação, de marcação, de anotação, apoiada nas etiquetas, e residindo aqui uma primeira ligação entre o verbal e o gráfico. Em termos práticos, correspondia-se à possibilidade de articular um primeiro momento, uma antecâmara, com a subsequente determinação de uma economia depurada de processo.

COMPAN
POST-IT
(IGUALS A ESTE
EXACTAMENTE IGUALS)

COMPAN
LAPIS
HB

COMEÇAR
or
MIÓPIA
MEGALOMANIA

A HESITAÇÃO É
A MEDIDA DE
CONFINAMENTO
Cit-
en

TRAS PATIÊNCIA /
OPACIDADE /
POZIMENTO /
DESGASTE +

D

INCIPIIT

INCIPIŌ
(DIL. 581)

HERMENEŪTA
TEXTO
HERMENEŪA
(NARRAÇÃO, DESCRIC-
ÇÃO...)

Umberto Eco (Eco, 1991: 14-15) afirma que “quem escreve (quem pinta, esculpe ou compõe música) sabe sempre o que faz e quanto lhe custa. Sabe que tem de resolver um problema. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, impulsivos obcecantes, nada mais que um desejo ou uma recordação. Mas depois o problema resolve-se à secretária, interrogando a matéria com que se trabalha – matéria essa que revela as suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo arrasta consigo a memória da cultura de que está imbuída (o eco da intertextualidade)”.

A ideia de *começar* corresponde a sair da megalomania, fixar um ponto, o ponto de partida e os meios para avançar desse, para outros pontos. No começo parece residir sempre uma grande dificuldade nisso mesmo: *começar*. Como se ao começo confluissem dúvidas que paradoxalmente ainda não o são, posto que as dúvidas são coisas construídas. Encaremos a certeza como uma potência de começo: estar certo será, prosaicamente, e segundo a origem latina do vocábulo, estar decidido (lat. *certu* = decidido).

Tínhamos inicialmente enunciado, como princípio de trabalho, o seguinte composto de palavras:

Polimento/Desgaste/Transparência/Opacidade.

Procuradas algumas relações lexicais, obtivemos:

Transparência: s. f. qualidade ou estado do que é transparente; fenómeno pelo qual os raios luminosos visíveis são observados através de certas substâncias. (Do lat. *transparentia*, de *trans*+*parere*, “aparecer”).

Opacidade: s. f. qualidade de opaco; sombra; lugar sombrio. Do lat. *opacitate*-, “sombra”).

Polimento: s. m. acto ou efeito de polir; lustre; verniz; brunidura; cabedal lustroso de que se faz calçado; (fig) polidez; delicadeza; civilidade; beleza de estilo. (de *polir*+ -mento). *Polir* : v. t. dar lustre a; alisar; brunir; envernizar; (fig) corrigir; aprimorar; educar; tornar civil, cortês; refl. (fig) civilizar-se; educar-se; aperfeiçoar-se. (Do lat. *Polire*, “id.”).

Desgaste: s. m. acto ou efeito de desgastar; consumição lenta. (deriv. regr. desgastar).

As variantes lexicais ofereciam-nos dados que permitiam estabelecer jogos de conceitos e re-enunciar a equação chave em torno do seu sentido literal: QUALIDADE OU ESTADO DO QUE É TRANSPARENTE + QUALIDADE DE OPACO + ACTO OU EFEITO DE POLIR + ACTO OU EFEITO DE DESGASTAR.

Ou então, precipitando-a numa polivalência de significados encontrar novas ligações, num interminável jogo de relações e de extensões semânticas:

“TRANSPARÊNCIA+SOMBRA+CIVILIDADE+CONSUMIÇÃO LENTA”.

Na dispersão de significados encontramos aspectos ligados a estados, acções, efeitos, matérias, condutas (humanas), etc. Sem opções ou decisões ainda tomadas, as primeiras tentativas de organizar um mapa conceptual a tomar como ponto de partida tinham já produzido as suas primeiras materializações, em apontamentos que tomavam a forma de notas; e que funcionavam como atractoras, por associação, de ideias que se colocavam entre a escrita e o desenho (pela variação das relações topológicas entre as palavras, por exemplo) e que começando a configurar um espaço de trabalho, levaram a configurá-lo com um valor estratégico. E aos conceitos sob observação começava a sobrepôr-se um outro, motivado pela procura assente na ideia de interpretar, a hermenêutica. Daqui recuperávamos uma personagem que tomara forma anteriormente, num outro momento da prática de atelier: o Hermenauta.

Em termos morfológicos, a palavra Hermenauta forma-se por amálgama (*mot valise*): HERMENEUTA + COSMONAUTA; ou simplesmente pela dislexia que substitui o “e” pelo “a” ou ainda por audição deficiente ou em condições deficientes. Em termos semânticos, HERMENAUTA transporta as marcas de: HERMENEUTA (do gr. *hermeneutés*, “id”/ hermenêutica ou *hermeneutiké*, “arte de interpretar”) e COSMONAUTA (do gr. *Kósmos*, “universo” + lat. *nauta-*, “nauta”). Hermenauta é um neologismo e, como tal, não é constrangido pela gramática; o que lhe determina a validade é o facto de ser ou não usado pela comunidade linguística. Tínhamos definido uma personagem e adquirido uma outra dimensão para o processo, a possibilidade de o motivar com uma narrativa linguística. Colocava-se de forma recorrente a ideia de re-enunciar. George Steiner (Steiner, 2002 :11) abre o seu livro *Gramáticas da Criação* afirmando que “já não temos começos. *Incipit*: a orgulhosa palavra latina que designa o início sobrevive no poeirento vocábulo inglês *inception*. O escriba da idade média assinala o início de uma linha, o novo capítulo, por meio de uma capital iluminada. No seu turbilhão dourado ou carmim, o iluminista de manuscritos dispõe animais heráldicos, dragões matinais, cantores e profetas. A inicial, significando a palavra o começo e o primado, é uma fanfarra. Proclama a máxima de Platão, que nada tem de evidente: a origem é a excelência maior de todas as coisas, naturais e humanas.”

Umberto Eco (Eco, 1991: 16) diz que escreveu *O Nome da Rosa* por lhe ter apetecido, o que, segundo o autor, “é uma razão suficiente para alguém se pôr a contar uma história”; é que “o homem é um animal fabulador por natureza”, acrescenta. Neste sentido, pensámos nos relatos sobre mundos des-

conhecidos, utópicos; relatos como o de Marco Pólo, capazes de desenhar com as palavras. Em *As Cidades Invisíveis*, Italo Calvino (Calvino, 1996:10) diz que “só nos relatos de Marco Pólo, Kublai Kan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a ruir, a filigrana de um desenho tão fino que escapasse ao roer das térmitas”.

Imaginávamos o hermenauta com uma história para contar, um relato.

MUNDOS POSSÍVEIS

Hermenáutica

Só escrevemos o que nos ditaram. Esperamos ter escrito tudo conforme nos foi dito, pois o ouvido nunca foi coisa ao nosso alcance. E também não podemos ler porque nos falta a vista.

Quem nos ditou, falou e nada mais. Porque não via nem ouvia, só podia falar: disse-nos que quem via apenas tinha vista e quem ouvia apenas tinha ouvido. Quem via, via não se sabe o quê nem como: talvez visse alguém a desenhar, alguém que desenhasse sem ouvir, sem ver nem qualquer outra coisa. Alguém a desenhar o quê? Podíamos nós perguntar a quem soubesse falar disso, se pudesse. Mas também nós não sabíamos falar, já o tínhamos dito, por escrito. Sem saber o que sentir, partimos desse lugar onde nada nem ninguém precisa de fazer sentido porque já todos têm, cada um o seu.

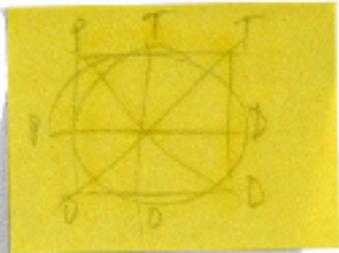
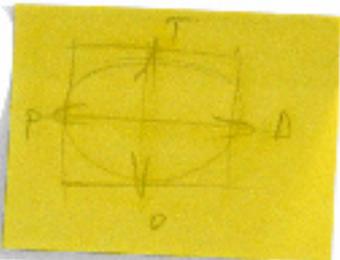
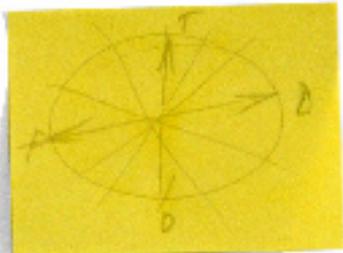
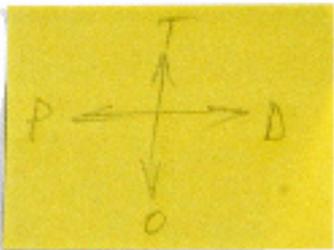
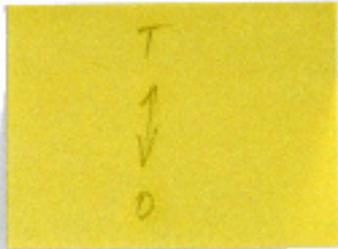
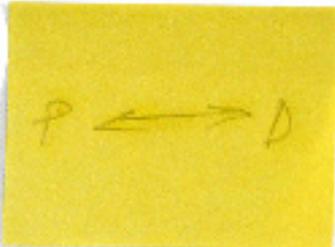
Imaginámos um desses hermenautas numa nova viagem, apenas munido da sua bússula. Para os seus pontos cardeais retomamos as palavras chave: *Polimento/Desgaste/Transparência/Opacidade*, inscritas as suas iniciais na bússula. Seguem-se os blocos de notas de viagem:

Blocos de notas

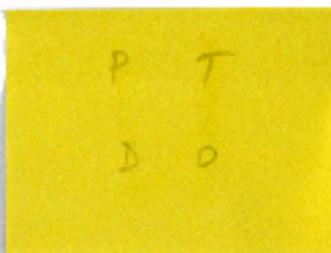
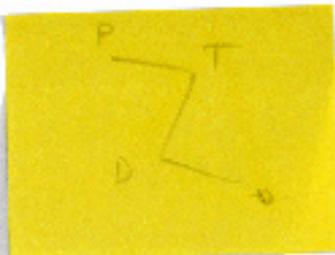
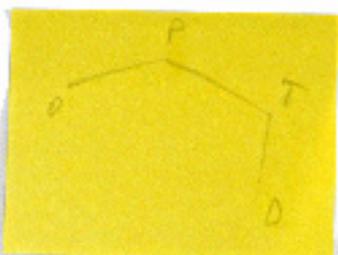
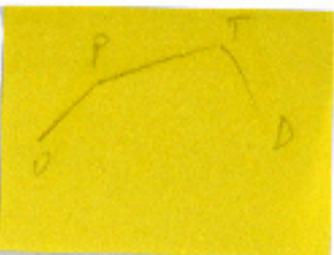
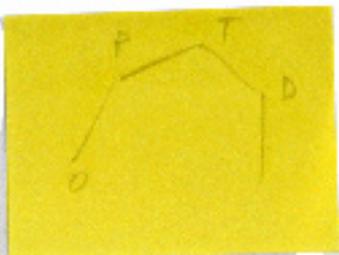
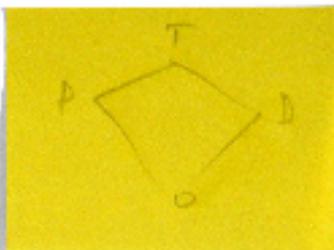
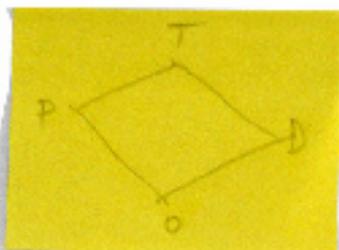
1. O Hermenauta deixava o seu vazio e encontrava outro.
2. O Hermenauta procurava encontrar um labirinto de onde pudesse sair.
3. O Hermenauta fazia novas tentativas onomatopaicas.
4. O Hermenauta chegava, sem querer, ao pó.
5. O Hermenauta julgava ter encontrado dois lugares, um deles com a mente.
6. O Hermenauta tinha a certeza de ter encontrado dois lugares, um deles com o corpo.

P, D, O, T

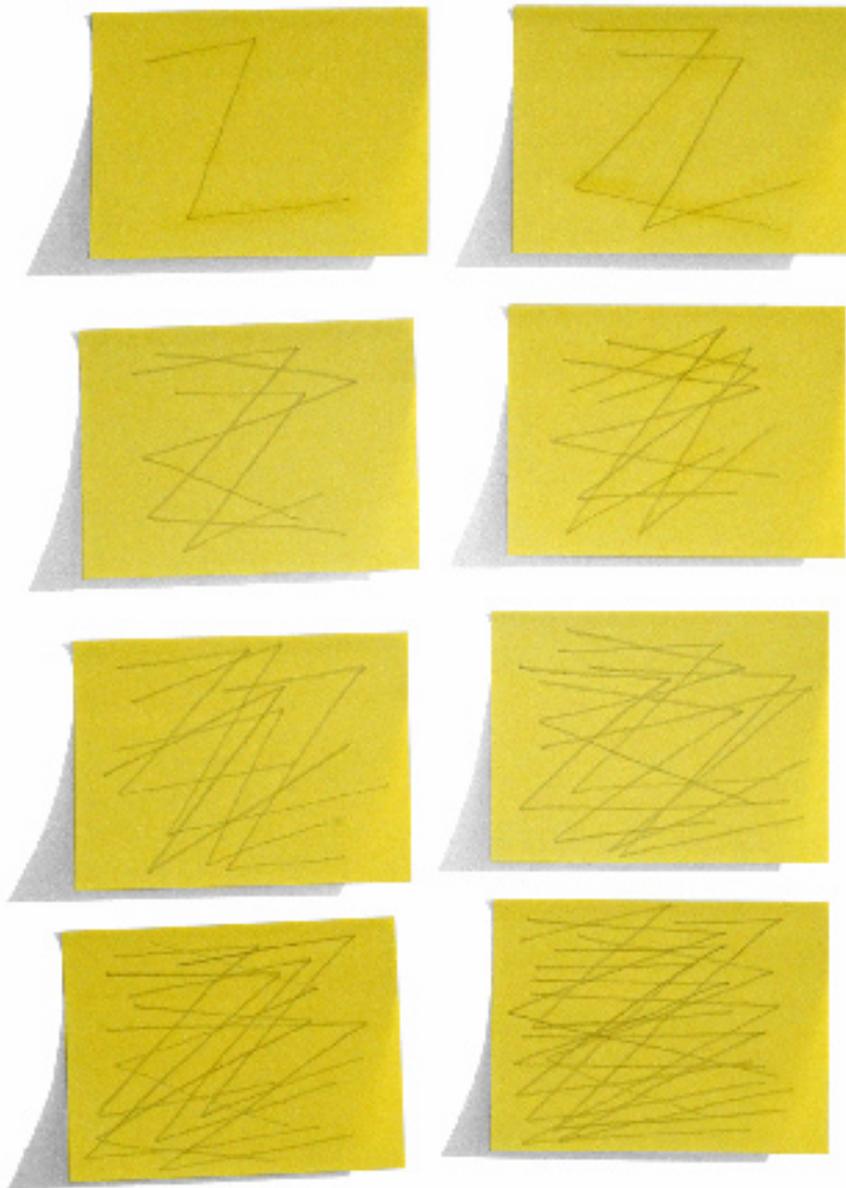
D, O, T, P



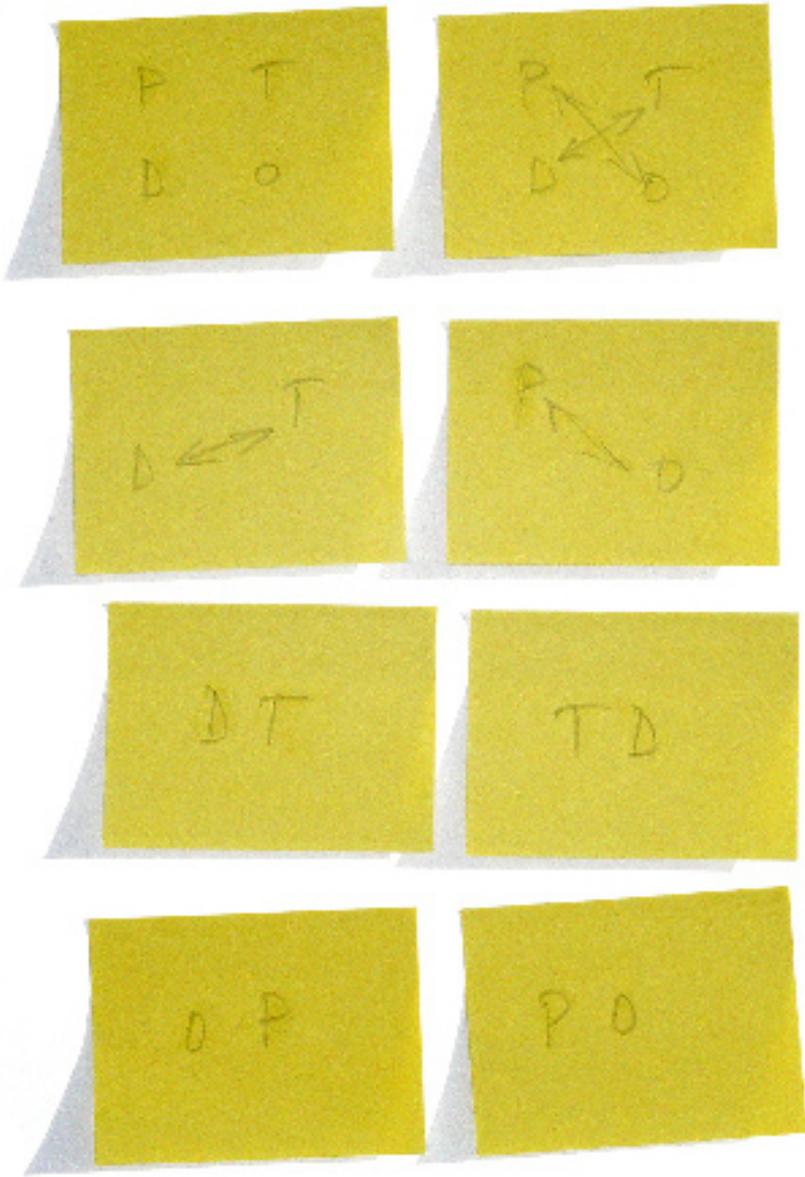
1. O Hermenauta deixava o seu vazio e encontrava outro.
(notas sobre a bússola).



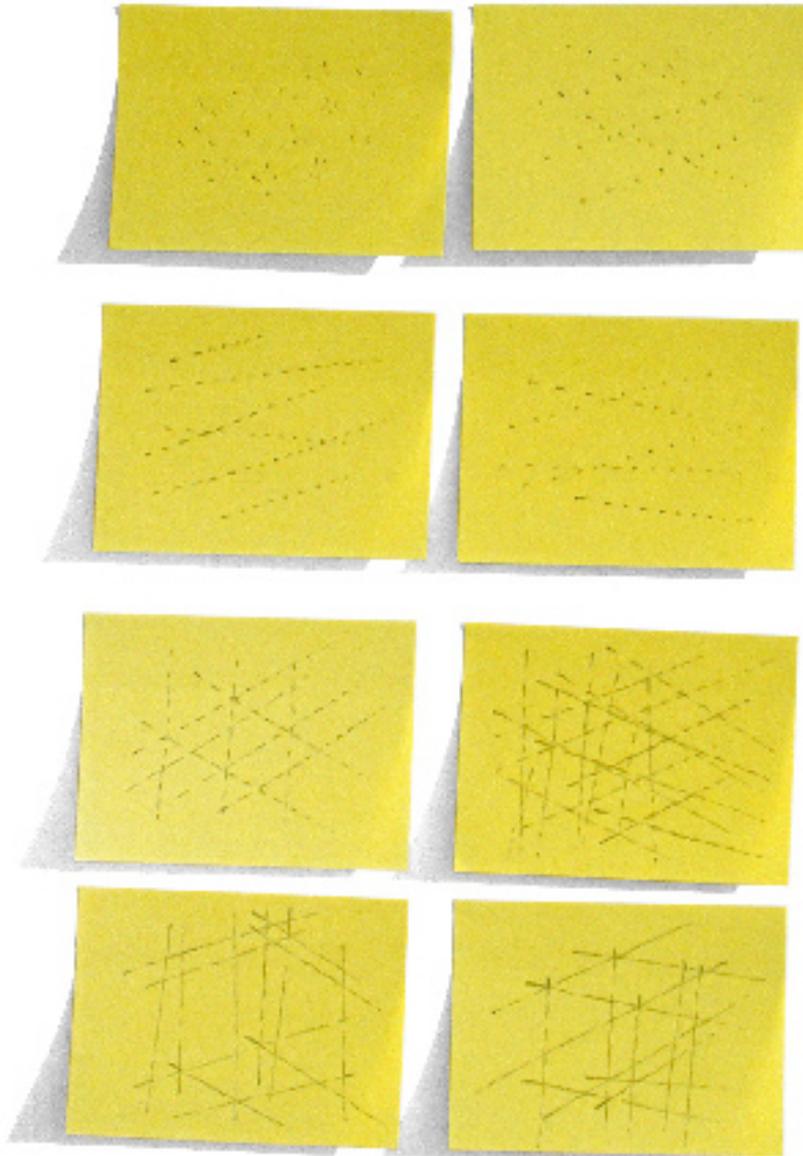
2. O Hermenauta procurava encontrar um labirinto de onde pudes-
se sair. (notas sobre a bússola, sobre um campo que se desfaz,
uma abertura).



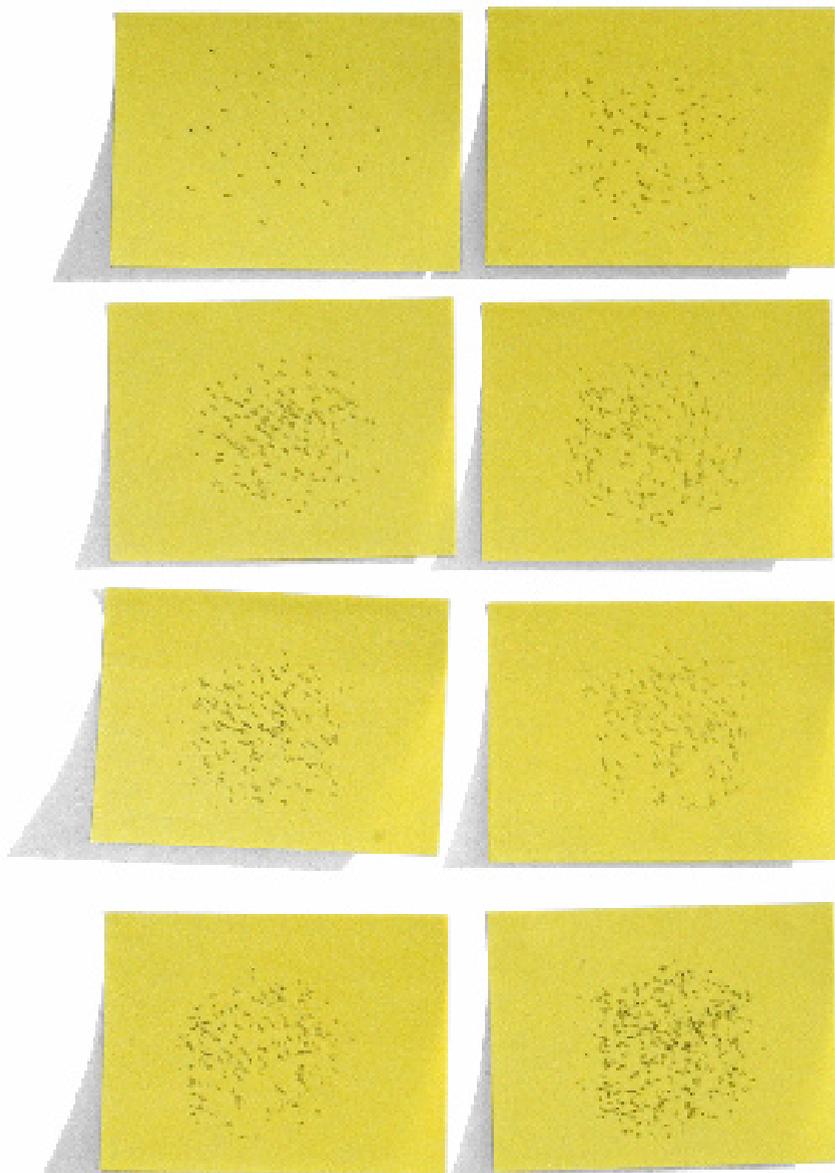
3. O Hermenauta fazia as primeiras tentativas onomatopaicas.
(notas sobre uma tentativa de articular a linguagem).



4. O Hermenauta chegava, sem querer, ao pó. (notas sobre uma tentativa de compreender a bússola).

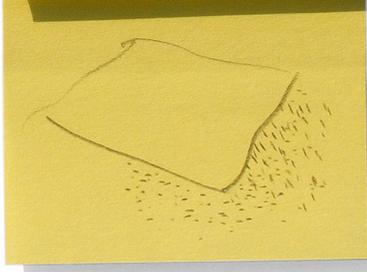
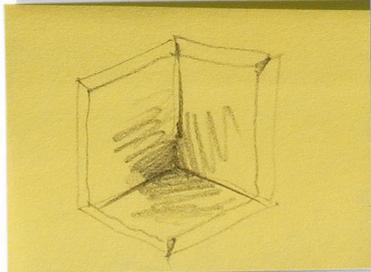
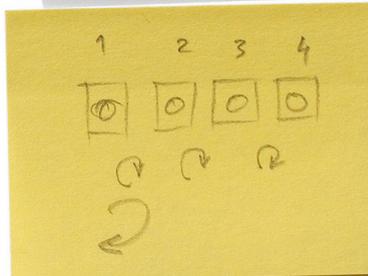
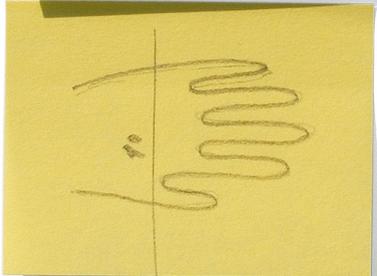
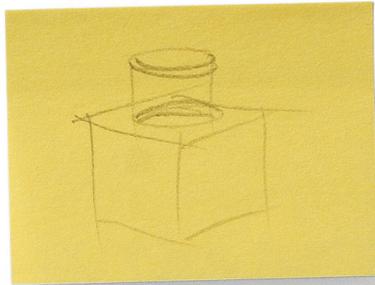
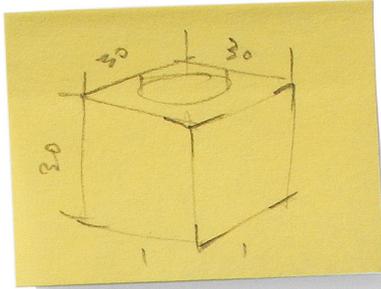


5. O Hermenauta julgava ter encontrado dois lugares, um deles, com a mente. (notas sobre um campo de forças).



6. O Hermenauta tinha a certeza de ter encontrado dois lugares, um deles, com o corpo. (notas sobre um campo de forças).

|||||
30 X 30 X 30
(28 X 23) L. ↑



Dois objectos para pensar, agir, desenhar, escrever.
Notas sobre a construção do Cubo Indizível

MUNDOS À MÃO

Determinámos que o Hermenauta teria chegado a um novo mundo, com o qual se confrontaria.

1. O Hermenauta terminava a sua viagem pelo limbo, com muito pó e sem palavras.

Do PÓ e do PO

PO significa “Provocação na Operação (que se segue)” anota Tânia Ganho, a tradutora de *Pensamento Lateral* (Ganho cit. por Bono, 2005: 197).

Associámos à palavra PÓ do Hermenauta o acrónimo (PO) do domínio do *Pensamento Lateral* em Edward de Bono. Segundo Bono (Bono, 2005:198): “podemos dizer que a lógica é a gestão do NÃO. O conceito de pensamento lateral equivale à reestruturação da percepção e esta é acarretada pela reordenação da informação. A reordenação é a base do pensamento lateral e reordenação significa fugir aos padrões rígidos estabelecidos pela experiência. O processo de reordenação está integrado no conceito de (re) laxativo. O laxativo é um instrumento de reordenação [...] o conceito de laxativo está cristalizado numa ferramenta linguística concreta. Esta ferramenta linguística é a palavra PO [...] Podemos dizer que todo o pensamento lateral é a gestão de PO, assim como o pensamento lógico é a gestão do NÃO.”

2. O Hermenauta *apalavrava* as mãos ao pensamento com as palavras que já não tinha. E via o corpo reduzir-se às mãos.

Das mãos

As mãos espelham, protagonizam a natureza humana. Henri Focillon (Focillon, 2001:111) afirma que “a fruição do mundo exige uma espécie de instinto táctil. A vista desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o objecto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está ligado ao fundo de céu ou de terra de que parece fazer parte [...] superfície, volume, densidade, peso, não são fenómenos ópticos. É com os dedos, é na concavidade das mãos, que o homem primeiro os conhece.” E o autor continua (Focillon, 2001:112) dizendo que “foram elas que delinearam a linguagem, inicialmente veiculada pela totalidade do corpo”.

Sobre o empenho e desempenho das mãos, Castro Caldas (Caldas, 2000: 195) refere que “estudos baseados em paradigmas experimentais que presunham o uso de uma ou de outra mão e a realização de um acto motor ex-



Cubo Indizível.
Cubo em OSB (Oriented Strand Board)
30x30x30 cm

ploratório, ou a execução de um acto apreendido previamente, revelaram ser melhor a execução do acto apreendido com a mão direita e a do acto exploratório com a mão esquerda”. Relacionámos a mão esquerda com a exploração e a mão direita com a (re)escrita.

3. O Hermenauta pensava, descobrindo que era pensado e que podia pensar pensar-se. Procurava encontrar-se com a matéria para se entender com a linguagem.

Pensávamos desenhar o mundo do Hermenauta. Pensar um mundo, desenhar uma amostra desse mundo. Pensar nas palavras de Gilles Deleuze: pensar “como se o pensamento só pudesse começar a pensar e recomeçar sempre” (Deleuze, 2000: 230). A necessidade de materializar conduziu-nos ao desenho tridimensional, à maquete, ao objecto.

Construímos dois *objectos para pensar, agir, desenhar, escrever* em forma de cubo. Esta forma resulta da ideia de contrariar, contradizer, contrapor ao mundo esférico a ortogonalidade, o hieratismo deste sólido geométrico; e à habitação de superfície esférica, a interioridade de um contentor, de um habitáculo, de um lugar matricial para o corpo e para a mente.

Trata-se da polarização de um lugar: uma versão, transparente, o *Cubo Dizível*, associado à ideia de uma matriz linguística, uma matriz para a mente; o outro, opaco, o *Cubo Indizível*, associado à ideia de um habitáculo, uma matriz para o corpo.

As dimensões de ambos os sólidos tiveram em conta: a) a mobilidade do braço e da mão relativamente ao acesso e pressão ao toque sobre as faces internas; b) a dimensão da folha de lixa a usar como agente e paciente (faces de 30x30 cm, abertura para a mão de 12 cm de diâmetro).

Do Cubo Indizível (matriz para o corpo)

Procurávamos um material marcado pela indústria e ao mesmo tempo próximo das suas origens orgânicas. O composto OSB (acrónimo de *Oriented Strand Board*) reunia condições e marcas semânticas contraditórias, polarizando ideias como: organicidade e sofisticação ou ancestralidade e actualidade.

Transcrevemos o texto promocional: conservamos a sua extensão no sentido de reforçar quer as suas características, quer o ênfase do seu discurso promocional:



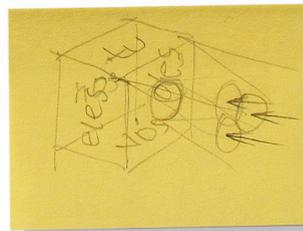
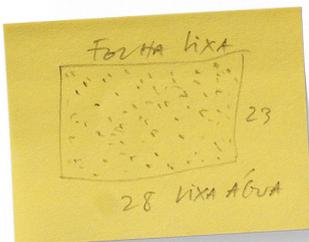
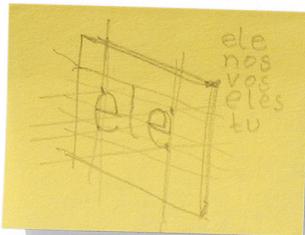
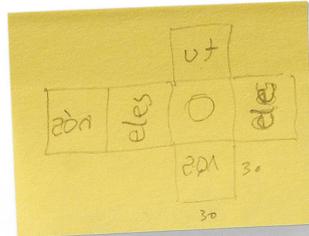
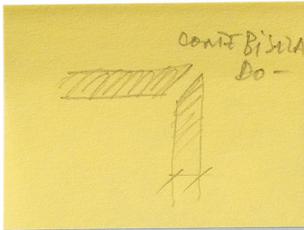
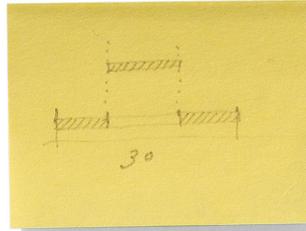
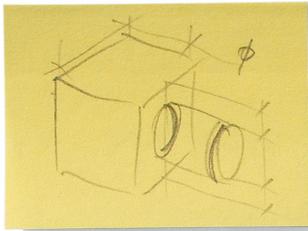
“As excelentes características do OSB resultam directamente da especificidade do seu processo de fabrico. Depois de encoladas, as partículas de madeira são dispostas em camadas e cada camada é orientada de forma diferente, de modo a maximizar a resistência e a estabilidade do painel. Este colchão é, então, submetido a condições de pressão e temperatura muito elevadas, obtendo-se um painel estruturalmente denso, muito resistente e muito durável. Resistência mecânica elevada - comparável aos valores do contraplacado e de outros painéis estruturais de classe equivalente. Grande rigidez. Resistência à deformação, ruptura e delaminação. Excelente relação entre resistência e peso. Grande durabilidade - Produto dimensionalmente estável, mantendo intactos os seus níveis de desempenho ao longo do ciclo de vida, desde que utilizado de acordo com as respectivas recomendações de uso. Desempenho preciso e bem definido - Painéis para fins estruturais com características físicas e mecânicas perfeitamente definidas, em conformidade absoluta com os requisitos de concepção e regras de construção, em ambiente seco ou húmido.

Fácil de utilizar - O OSB pode ser facilmente serrado, furado, aplainado, frezado ou lixado. Pode ser pregado, cravado ou aparafusado junto ao bordo sem rachar. É também facilmente colado, pintado ou tinturado.

Sem defeitos estruturais - Sem nós, poros ou descontinuidades.

Gama completa - Disponível em várias classes de resistência mecânica e numa vasta gama de dimensões, com superfície lixada ou não-lixada e bordos planos ou com sistema macho-fêmea. Impacto ambiental reduzido - Não são utilizadas árvores adultas no fabrico do OSB. A sua matéria-prima é constituída unicamente por madeira de pequena dimensão, proveniente de florestas geridas de forma sustentável. Além disso, o OSB é totalmente reciclável” (informações em *Strutural Board Association*, <http://www.osbguide.com>)

4. O Hermenauta procurava a linguagem para poder entender-se com a matéria.



Dois objectos para pensar, agir, desenhar, escrever.
Notas sobre a construção do Cubo Dizível.

Do *Cubo Dizível* (matriz para a mente)

Procurámos material para construir um cubo transparente, uma matriz para o encontro do Hermenauta com a linguagem. O material deveria proporcionar o desgaste de forma visível. Usámos vidro acrílico.

"O acrílico ou polimetil-metacrilato é um material termoplástico rígido e transparente; também pode ser considerado um dos polímeros (plásticos) mais modernos e com maior qualidade do mercado, por sua facilidade de adquirir formas, por sua leveza e alta resistência. É também chamado vidro acrílico" (informação disponível em <http://www.wikipedia.com>)

5. O Hermenauta encontrava-se com os encontros que não procurava. Era estranho, mas não se sentia estranho: como um escritor que escreve sem escrita propriamente dita, que procura apenas o alfabeto.

Procurávamos referências para o encontro do Hermenauta consigo mesmo. Relacionámos a sua condição com a ideia barthiana de *grau zero da escrita*. Roland Barthes (Barthes, 1997: 64) refere-se à escrita de Albert Camus, dizendo dela que se trata "de ultrapassar [...] a Literatura, entregando-nos a uma espécie de língua básica, tão afastada das linguagens vivas como da linguagem literária propriamente dita. Esta fala transparente, inaugurada pelo estrangeiro de Camus, realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência ideal de estilo". Chegávamos a *O Estrangeiro*. Introduzindo a obra, Jean Paul Sartre (cit. por Camus, 1976: 40) refere-se ao livro como uma obra "composta a propósito do absurdo e contra o absurdo. É isto o que de todo em todo pretendia o autor? Não sei; é a opinião do leitor que eu dou", diz Sartre. Lemos *O Estrangeiro*. A personagem central, o "eu", faz o seu percurso vital com a naturalidade que, aos poucos, *as circunstâncias* e *os outros* tratarão de fazer culminar na sua condenação:

"Perguntou-me depois se eu gostava de uma mudança de vida. Repondi que nunca se muda de vida, que, em todos os casos, todas as vidas se equivaliam e que a minha aqui não me desagradava" (Camus, 1976: 104).

6. O Hermenauta recolhia-se à sua transparência com o alfabeto esvaído em poucas palavras.

Os pronomes pessoais sujeito assumiam a pertinência de palavras chave na linguagem, na comunicação, na (in)comunicabilidade. Brevíssima caracterização dos pronomes pessoais sujeito:

Tu: como acontece com o emprego da primeira pessoa, o emprego da segunda pessoa "é quase sempre enfático" (Luz, 1971: 481).





Lixas

Folhas de papel abrasivo de 28x23 cm.

Marca: *Indasa*.

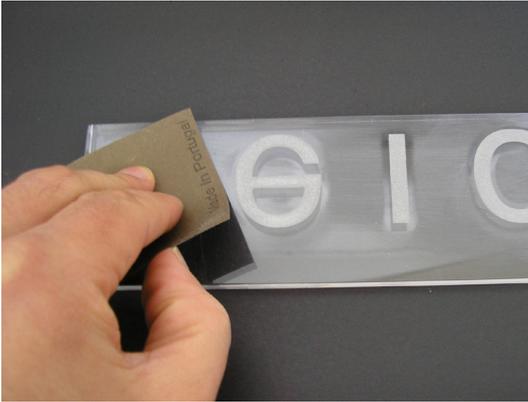
Lixa *Rhynowet plus*, p600.

Lixa *Rhynowood*, p320.

(Made in Portugal, informações disponíveis em www.indasa.pt).



Lixas
Resultado do uso da lixas



Teste de escrita por *frottage*.

Ele/Eles: ao contrário do emprego na primeira pessoa, a aplicação do pronome pessoal sujeito na terceira, é necessária para colmatar ambiguidade.

Nós: é designado “plural de modéstia” (Luz, 1971: 482) pois, quando empregue dilui o locutor num colectivo que assume a enunciação repartindo responsabilidade sobre ela.

Vós: o uso do pronome pessoal na segunda pessoa do plural é escasso. Em vez de vós é vulgar, no uso corrente, empregar vocês ou a forma verbal da terceira pessoa do plural. É, no entanto, recorrente em situações protocolares; no quadro da *Teoria dos Princípios e Parâmetros*, o Português é classificado como uma língua de sujeito nulo, ou seja, que marca positivamente (ao contrário do Francês e do Inglês, que marcam o parâmetro negativamente).

7. O Hermenauta procurava inscrever-se na matriz como quem armazena pensamentos para o futuro.

O absurdo, a circularidade da condição do Hermenauta levou-nos a procurar uma tipografia que pudesse, de alguma forma, relacionar-se com as ideias de ironia e de humor.

Nas palavras de Umberto Eco (Eco: 2000, 68) “Tudo o que Don Quixote faz é cómico. Mas Cervantes não se limita a rir de um louco que confunde um moinho de vento com um gigante. Cervantes dá a entender que ele próprio, Cervantes, poderia ser Don Quixote – e aliás o é mesmo [...] Don Quixote é um grande romance humorístico.”

Paulo Heitlinger (Heitlinger: 2006, 98) dá-nos conta de que “Don Quixote foi uma das mais famosas edições [em 1780] do [também famoso] tipógrafo aragonês Joaquin Ibarra y Marín (1725-1785), o melhor do reino de Espanha do século XVIII”. Usámos a Fonte Ibarra (informações disponíveis em www.felicianotypefoundry.com). Aplicámos a letra recortada em película autocolante de vinil *Frost*: com este material pretendíamos, no contexto da ironia envolvente, colocar em jogo a efemeridade e a perenidade: iludir a vista desarmada, sugerindo, através da textura da película, um processo de gravação na superfície.

8. O Hermenauta dizia “eu” e desaparecia.

Restavam-nos dois objectos matriciais para encetar um processo de desgaste.



MUNDOS E FUNDOS

Queres que te diga um desenho?

Ditados instrutivos

Ditado instrutivo A

- a) *Posiciona o Cubo Dizível tendo como face anterior a que possui abertura;*
- b) *Com a mão direita, segura uma folha de lixa (Rhynowet plus, p600);*
- c) *Introduz a mão no cubo segurando a lixa e pressiona-a contra uma ou mais paredes do cubo;*
- d) *Arrasta a lixa alternadamente para um lado e para o outro;*
- e) *Retira a mão e a lixa;*
- f) *Contempla o rasto: podes chamar-lhe palavra ou desenho.*





Ditado instrutivo B

- a) *Posiciona o Cubo Indizível, tendo como face superior a que possui abertura;*
- b) *Com a mão esquerda, segura uma folha de lixa (Rhynowood, p320);*
- c) *Introduz a mão no cubo segurando a lixa;*
- d) *Arrasta a lixa pelas paredes interiores;*
- e) *Retira a mão e a lixa;*
- f) *Contempla o rasto: podes chamar-lhe desenho, meio desenho, desenho meio de desenho ou desenho autónomo e fazer com ele o que quiseres, com toda a autonomia.*

Repetir estas operações diária e continuamente, até ao desgaste completo e total desaparecimento dos objectos. Observa os resultados e anota-os diariamente, respondendo às perguntas:

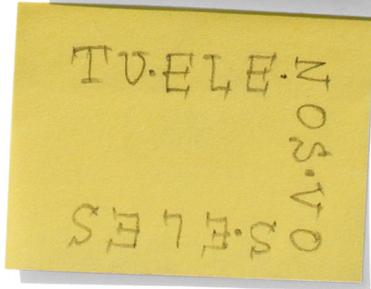
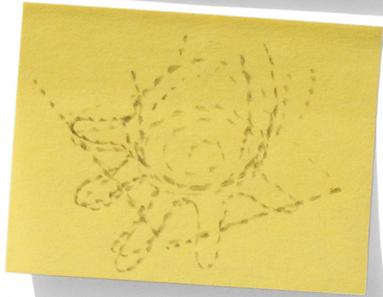
Desgaste?

Polimento?

Transparência?

Opacidade?





(notas a posteriori)

3. NOTAS CONCLUSIVAS

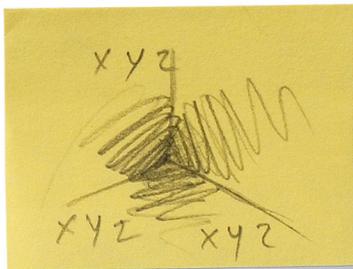
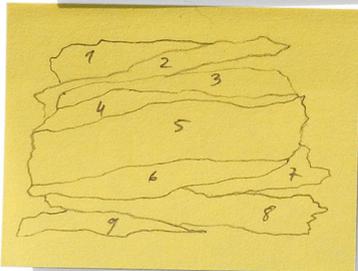
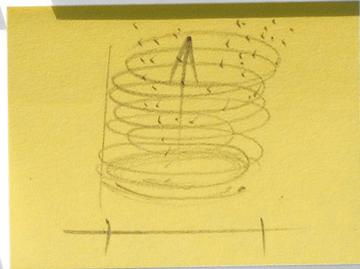
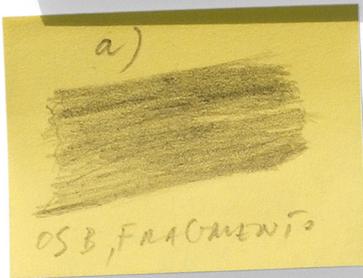
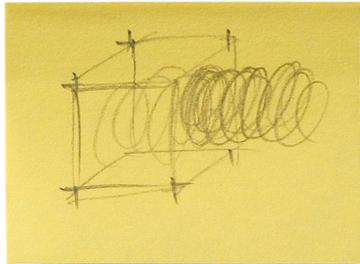
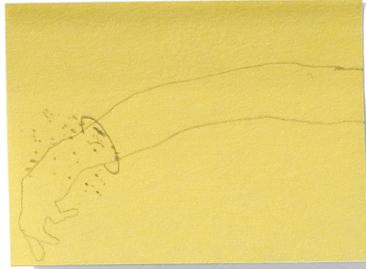
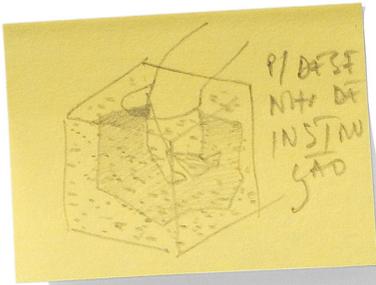
Ensaíamos um processo que acima de tudo evidenciou as suas potencialidades. As estratégias permitiram ler e entender as possibilidades de fechar, deixar em aberto ou estender o percurso, na retoma de posições, na revisão de enunciados. O carácter rizomático do percurso manteve o exercício em processo contínuo de reenunciação. O processo retomou as palavras chave inicialmente colocadas, mas não se resumiu a elas; colocou-as como uma extensão, um contraposto, um diálogo, um enunciado em suspensão, uma reserva, que até ao final do exercício conservou o seu valor potencial.

À partida, o suporte das notas permitia abrir mais ou menos a sua leitura, oferecendo, mediante diferentes disposições ou sequências, leituras diversas.

Excluídos os *Blocos de Notas*, as notas que se apresentam pretendem operar numa certa dispersão, ensaiam e ilustram a possibilidade de reservar informação, de supôr outras notas *que não aparecem*, tudo isto concorrendo para o reforço das características eminentemente pragmáticas desse suporte. Assim, a nota assume-se (tomada individualmente e/ou colectivamente) como precisa, atemporal, redundante, dispensável e indispensável, informativa, evocativa, ambígua, provisória, definitiva, etc., numa teia de antinomias. Nomeadamente pela possibilidade de encaixe e deriva num processo, activando, *a priori* ou *a posteriori*, dados dialogantes com outros elementos desse processo. Ou pela capacidade de se manter dentro e fora do processo, podendo funcionar como uma camada de acontecimento, poderíamos dizer, de carácter *metaprocessual*. A nota potencia assim uma presença abrangente do desenho.

Mesmo quando a sua função específica é denunciada, a nota activa uma leitura que não impede outras. Podemos procurar entender as notas como ilustração de pensamentos decorrentes dos textos que com eles se relacionaram ou libertar as anotações para redesenhar outras relações.

Por outro lado, o seu carácter modular permite isolar informação, hierarquizar, justapor, configurar e reconfigurar. As anotações sobre os objectos a construir evocam e informam sobre o essencial da sua construção. Ao mesmo tempo, oferecem a possibilidade de ilustrar a narrativa linguística e/ou aceder à ambiguidade que as isola em mapas autónomos, de narrativa visual. Esta ambivalência e polivalência da nota é sugestiva das suas potencialidades operativas e narrativas.



(notas a posteriori)

Entre procuras e repetições, os desenhos assumem um carácter diagramático e esquemático. Isto, ressaltando a distinção evidenciada por Paulo Freire de Almeida no seu estudo sobre o diagrama como instrumento operativo e metafórico do projecto artístico; Almeida (Almeida, 2002:207) conclui que “a diferença entre o esquema e o diagrama não é necessariamente aparente, mas relaciona-se com um contexto de utilização, onde se pode distinguir entre imagens operativas, produtivas e generativas [os diagramas] ou imagens repetitivas, isoladas e sem desenvolvimento [os esquemas].” Poderíamos, de acordo com este entendimento, referir as notas como diagramas, dado o seu carácter operativo, embora possamos encontrar anotações que, em isolado, se *sugerem* representativas de imagens mecânicas, repetitivas (ver por exemplo o Bloco de Notas 1).

Os objectos propostos pretendem-se, por um lado, desenhos tridimensionais, maquetas para agir, pensar, desenhar, escrever, que mantêm potencialmente a continuidade do processo: são matrizes que, para além de terem cumprido o seu papel intrínseco em determinado momento do percurso, marcam-no pelas extensões de sentido que sugerem. Por outro lado, no estatuto de objecto que desde logo (também) conquistaram, passam a funcionar como lugares de ressonância de sentidos com a sua autonomia. Como afirma Ana Hatherly (Haterly, 1995:201), “o poeta vê, ouve, sente, pensa, imagina e depois recria o que experimentou. Mas o objecto produzido, quando lido, cria a sua própria realidade.” Podemos concluir que, se por um lado, as notas poderiam sustentar por si um processo, a abordagem às três dimensões abre uma relação material completamente diferente da anterior. E esta abordagem pretende-se desejável (desde que pertinente, ou melhor, nesta pertinência) como estendimento do processo, beneficiando-o com uma dimensão performativa e potenciando as suas implicações retóricas.

VIII. conclusão e sugestões

A conclusão de um percurso é sempre plural e articula verificações, assimilações, novas motivações e projecções no futuro. Poderíamos dizer que o alcance de uma abordagem, qualquer que ela seja, transcende-a sempre, dada a possibilidade de tirar conclusões tanto pelo que se fechou como (se não mais ainda) pelo que se abriu. Tanto pelo que foi feito, como pelo que ficou por fazer.

Em concreto, no nosso percurso, começámos por verificar que a palavra escrita teve, comparando-a ao desenho, uma emergência e autonomia que só muito mais tarde este viria a conquistar: distancia-os, neste aspecto, o intervalo entra as duas primeiras modernidades, a Antiguidade Clássica, seio de desenvolvimento da palavra e o da Renascença, berço do desenho. Podemos concluir que, neste aspecto, o desenho sofreu pela positiva com a recuperação dos valores clássicos, vindo a palavra assisti-lo na configuração da sua rectaguarda, da sua consistência enquanto saber emancipado. Por um lado, porque o instrumentava com a sua capacidade designadora, e, por outro, (não menos importante) porque a revolução que também ela sofria, a da imprensa, a dotava do emudecimento que potenciava a nova cultura visual. Na focagem seguinte, a que partiu da ruptura novecentista entre arte e representação para evidenciar a função poética da nova relação entre a poesia, a literatura e as artes visuais, verificámos como o paradigma modernista da abolição de fronteiras mobilizou os autores para novos campos experimentais em torno da linguagem. Quer as vanguardas que considerámos, quer a poesia concreta e a poesia visual não tiveram com o desenho a relação íntima que noutras vertentes terá sido mais óbvia. No entanto, estas permitiram concluir sobre a importância do jogo, sobre a transversalidade do prazer do jogo como condição da produção poética, artística. E, por consequência, concluir da sua importância, a par dos estudos do foro linguístico

(e filosófico) para o eclodir, na segunda metade do século xx, de uma nova relação entre palavra e desenho: a que se permitiu envolver na perseguição dos limites, na condição tautológica do seu jogo, no paradoxo e incomunicabilidade dos seus utilizadores. Podemos concluir que esta condição abriu na prática do desenho campos de acção que transcendem a mera disponibilidade do signo linguístico, já que o cerne da relação é amplificado por um conceito que (embora tendo sido sempre a plataforma implícita) ganhava na pós modernidade o carácter, se nos é permitido trasladar a metáfora de Molina, de um campo de *batalha*, o da linguagem.

Com o exercício prático desenvolvido podemos concluir, por extensão, que a palavra, para além da condição básica que a liga ao desenho como a tantas outras actividades, tem um papel relevante na relação com ele: motiva-o, motoriza-o, organiza-o. Porque o pensamento, mediado por ambos, em ambos pode otimizar ou especificar determinada procura: para emitir mensagens que nenhum deles tem, em isolado, o poder de veicular.

E, num contexto em que o processo do desenho está particularmente em causa, a palavra tem um valor determinante se assumida como fio condutor de um percurso. Como narrativa ou como suporte reflexivo (que liga conceitos, que angaria matérias, que assegura condições de manutenção do processo, que proporciona uma teia comunicativa) ou como matéria implicada na própria emergência gráfica, seja ela bi ou tridimensional.

Nos argumentos que permitem concluir o exposto, podemos referir, quer no plano conceptual, quer no material, exemplos como: o encadeamento do percurso pela narrativa linguística e a ligação aos seus conteúdos, ficcionais e não ficcionais; a competência e o poder mediador da palavra ao serviço do carácter performativo do exercício gráfico, isto é, o seu papel no âmbito da acção discursiva que expõe e prolonga os resultados nos termos da sua enunciação e reenunciação; o subsídio do desenho, pelo trânsito de um suporte, o das notas, geralmente associado ao universo da palavra.

Estas conclusões são sugestivas da potencialidade do encontro entre o desenho e a palavra. Pensamos num contexto em que a reforma curricular, retomando o início do nosso texto, obrigou a colocar o desenho em novos termos, onde o *fazer* e o *reflectir* dos discentes já teve que ser alterado (ainda que sob reserva da monitorização; ainda que sob a dúvida, em construção, dos docentes que tutelam a enunciação dos problemas e das metodologias; ainda que na reconstrução de modelos e práticas que virão a ser aplicados). Pensamos nos objectivos, embora, mais modestamente, no miolo programático, nos exercícios que potenciam o entendimento, o auto reconhecimento,

a descoberta do desenhador e do desenho na motorização a dois tempos, o desenho e a palavra: na sempre urgente redefinição do papel e espaço do desenho. As sugestões de desenvolvimento ao nível da investigação recaem, antes de mais, sobre a retoma do que aqui se enunciou e desenvolveu na perspectiva de o aprofundar. Num âmbito ligado às práticas de atelier, parece-nos oportuno desenvolver estudos segmentados, entre desenho e palavra, que integrem o sujeito operador na consciência dos processos que pode encetar e conduzir num curto espaço temporal e material. Pensamos na relação entre desenho e palavra face à comunicação intra subjectiva (e intersubjectiva), na descoberta de modos de agir e de instrumentar a acção; como forma de viabilizar ou otimizar o entendimento do desenhador com o desenho e consigo próprio; como forma de descobrir na economia de meios a grande potência do desenho cujas baterias, se nos é permitida a metáfora, muitas vezes se descarregam em curto circuitos multi ou inter disciplinares (que mais não fazem, por vezes, senão contrariar o que se julga em avanço). Entre o tempo da palavra e o espaço do desenho, poderão ser encontradas unidades mínimas capazes de produzir auto conhecimento e *reproduzir* socialmente esse conhecimento.

IX. bibliografia

- ALMEIDA, Paulo O. F. Freire – **Imagem Conceptual e Processo Criativo**. Braga: UM, 2002. Trabalho de Síntese para as Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica.
- ARNHEIM, Rudolf – **Para uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.
- BARTHES, Roland – **O Rumor da Língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, Roland – **O Prazer do Texto**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BARTHES, Roland – **O Grau Zero da Escrita**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BATESON, Gregory – **Metadiálogos**. Lisboa: Gradiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BENVENISTE, Émile – **O Homem na Linguagem**. Lisboa: Vega, 1978.
- BEZZOLA, Tobia in **Joseph Beuys**. Madrid: MNCARS, 1994.
- BOCHNER, Mel – **Mel Bochner: Thought Made Visible 1966 – 1973**. Yale University: Lesley K. Baier, 1995.
- BONO, Edward de – **O Pensamento Lateral**. Lisboa: Pergaminho, 2005.
- CALDAS, Alexandre Castro – **A Herança de Franz Joseph Gall – O Cérebro ao serviço do comportamento Humano**. Lisboa: Mc Graw Hill, 2000.
- CALVINO, Ítalo – **As Cidades Invisíveis**. Lisboa: Editorial Teorema, 1996.
- CAMUS, Albert – **O Estrangeiro**. Lisboa: Livros do Brasil, 1976.
- CARNEIRO, Alberto, TÁVORA, Fernando, MORENO, Joaquim – **Desenho Projecto de Desenho**. Lisboa: IAC/ Ministério da Cultura, 2002.
- CASSIRER, Ernst – **The Philosophy of Symbolic Forms**. Vol 1: Language. New Haven & London, Yale University Press, 1966.
- CASTRO, E.M. de Melo e [dir] – **Antologia de Poesia Concreta em Portugal**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.
- CASTRO, E.M. de Melo e – **O Caminho do Leve**. Porto: Museu Serralves, 2006.
- DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix – **Rizoma**. Assírio & Alvim, 2004.
- DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 6ª ed. Porto: Porto Editora, 1992.
- DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. S. Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DIRINGER, David – **A Escrita**. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.
- DORFLES, Gillo – **O Devir das Artes**. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan – **Dicionário das Ciências da Linguagem**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.
- ECO, Umberto – **Porquê “O Nome da Rosa?”**. 2ª ed. Lisboa: Difel, 1991.
- ECO, Umberto – **Entre a Mentira e a Ironia**. Lisboa: Difel, 2000.
- ECO, Umberto – **Como se faz uma Tese em Ciências Humanas**. 11ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- ECO, Umberto – **Os Limites da Interpretação**. 2ª ed. Lisboa: Difel, 2004.
- EDWARDS, Betty – **Dessiner Grâce au Cerveau Droit**. 9ª ed. Liège: Pierre Mardaga Editeur, 1979.
- FIGUERES, José M., SEABRA, Manuel – **Antologia da Poesia Visual Europeia**. Lisboa: Editorial Futura, 1977.
- FOCILLON, Henri – **A Vida das Formas**. Lisboa: Ed 70, 1997.
- FOUCAULT, Michel – **As Palavras e as Coisas**. Lisboa: Ed. 70, 2005.
- FRANCASTEL, Pierre – **Arte e Técnica**. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.
- FRANCASTEL, Pierre – **A Imagem, a Visão e a Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- GARRELS, Gary – **Drawing from the Modern- 1945-1975**. New York: MOMA, 2005.
- GIL, José – **“Sem Título”** – Escritos sobre arte e artistas. Lisboa: Relógio D’Água, 2005.
- GODFREY, Tony – **Drawing Today – Draughtsmen in the Eighties**. Oxford: Phaidon, 1990.
- GOMBRICH, E. H. – **A História da Arte**. 15ª ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993.
- HATHERLY, Ana – **A Casa das Musas**. Lisboa: Ed. Estampa, 1995.
- HEITLINGER, Paulo – **Tipografia – Origens, formas e uso das letras**. Lisboa: Dinalivro, 2006.
- HOLLAND, John – **Algoritmos Genéticos. Nada**. Lisboa. ISSN 1645-8338. n.º 2 (2004), p.13.
- HUIZINGA, Johan – **Homo Ludens**. Lisboa: Edições 70, 2003.
- KERKHOVE, Derrick de – **A Pele da Cultura**. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.
- KOSUTH, Joseph – **Joseph Kosuth. Art Press**. N.º 17 (1996), p. 76.
- KRISTEVA, Júlia – **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LUZ, Maria Albertina Mendes, CUESTA, Pilar Vázquez – **Gramática da Língua Portuguesa**. Lisboa: Edições 70, 1971.
- MATEUS, Maria Helena Mira, VILLALVA, Alina – **O Essencial sobre Linguística**. Lisboa: Ed. Caminho, 2006.
- MCLUHAN, Marshall – **A Galáxia Gutenberg**. S. Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo Desenho**. Lisboa: Ed. 70, 1996.

- MICHAUD, Philippe-Alain [et al.] – **Comme le Rêve le Dessin**. Paris: Louvre/Centre Pompidou, 2005.
- MOLES, Abraham, COSTA, Joan – **Imagem Didáctica**. Barcelona: CEAC, 1992.
- MOLINA, Juan José Gomes [coord.] – **Las Lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- MOLINA, Juan José Gomes [coord.] – **Estratégias del Dibujo en el Arte Contemporáneo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- MOLINA, Juan, CABEZAS, Lino, COPÓN, Miguel – **Los Nombres del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- MON, Franz, KRIWET, Ferdinand, GERZ, JOCHEN – **Escuchar, Leer, Mirar**. Colónia: Goethe Institute/Ediciones Wienand, 1989.
- MOUNIN, Georges – **Introdução à Linguística**. Livros Horizonte, Lisboa: 1997
- NAUMAN, Bruce – **Drawings 1965-1986**. Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel, 1986.
- NAUMAN, Bruce – **1985-1996 Drawings, Prints and Related Works**. Connecticut: The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1997.
- NAUMAN, Bruce – **Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words**. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- PAGLIARO, Antonino – **A Vida do Sinal – Ensaio sobre a Língua e outros Símbolos**. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1952.
- PANOFSKY, Erwin – **A Perspectiva como Forma Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PIGNATTI, Terizio – **El Dibujo de Altamira a Picasso**. Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.
- PINTO, António Cerveira – **Menos Arte**. Viana do Castelo: Cronos/ Arte, 1993.
- PLATÃO – **Crátilo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- RIBEIRO, A. Isabel, ARAÚJO, Renata in **O Desejo do Desenho**. Almada: Centro de Arte Contemporânea/Casa da Cerca/ C. M. Almada, 1995.
- RODRIGUES, Leonor M. M. – **O Desenho-Ordem do pensamento Arquitectónico**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
- ROUSSEAU, Jean Jacques – **Ensaio sobre a Origem das Línguas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.
- RUHRBERG, Karl [et al.] – **Arte do Século XX**. Vol I. Colónia: Taschen, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand – **Curso de Linguística Geral**. 8ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- SILVA, Vítor M. Oliveira da – **Ética e Política do Desenho – Teoria e Prática do Desenho na Arte do século XVII**. Porto: FAUP, 2004. Dissertação de doutoramento em Desenho.
- STEINER, George – **Gramáticas da Criação**. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- TITIEV, Mischa – **Introdução à Antropologia Cultural**. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- WIRTH, Kurt – **Drawing, a Creative Process**. Zurich: ABC Editions Zurich, 1976.
- WITTGENSTEIN, Ludwig – **Aulas e Conversas**. Lisboa: Cotovia, 1993.

VIADEL, Marin Ricardo, PEREDO, Juan F. L. G., MARÍN, José Luis Tolosa – **La Investigación en Bellas Artes**. Grupo Editorial Universitario. 1998.

VIEIRA, Joaquim – **O Desenho e o Projecto são o mesmo?**. Porto: FAUP, 1995.

YAGUELLO, Marina – **Alice no País da Linguagem**. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.

