

MARIA DO ROSÁRIO PAULO DIAS PEREIRA FORJAZ

GESTO:  
A REPETIÇÃO E O INEFÁVEL NO DESENHO

MESTRADO EM PRÁTICA E TEORIA DO DESENHO



2008



MARIA DO ROSÁRIO PAULO DIAS PEREIRA FORJAZ

GESTO:  
A REPETIÇÃO E O INEFÁVEL NO DESENHO

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em *Prática e Teoria do Desenho*.  
Orientador: Professor Doutor Catedrático Lino Manuel Cabezas Gelabert.

FACULDADE DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE DO PORTO  
2008



## **Agradecimentos**

Ao Doutor Lino Cabezas, o meu profundo agradecimento pela sua dedicação, confiança e total disponibilidade manifestada na orientação, desde o primeiro momento, quer em Barcelona quer no Porto. À Mercedes, agradeço a sua hospitalidade, durante os amáveis momentos de fim de semana de trabalho.

Ao Coordenador do Curso de Mestrado, o Professor Mário Bismark, a todos os professores das diferentes disciplinas, bem como aos colegas, agradeço os seus contributos para o enriquecimento deste curso.

A gratidão à minha família, aos meus pais, à minha irmã, aos primos e aos tios, que mesmo à distância acreditaram neste projecto; aos amigos que de uma maneira ou de outra souberam compreender e encontrar as melhores formas de me dar apoio. Não posso deixar de mencionar aqueles que neste grupo, de uma forma mais próxima do domínio disciplinar, me deram o alento para continuar e avançar por um caminho, onde o afecto e a exigência profissional se tocam: ao meu pai, António Forjaz, à minha irmã Maria Antónia Forjaz e, à Joana Paradinha, pelas revisões sistemáticas aos textos escritos, à Carla Morais pelo seu apoio incondicional nas pesquisas da biblioteca da faculdade, à Natacha Antão, à Joana Cardoso, pelas pertinentes opiniões à redacção do texto, à Maria José Maynar, nas suas longas conversas, em Barcelona sobre o trabalho que encetava, reflexões conjuntas em comum sobre práticas e modos de fazer, ao Pedro Sá de Almeida, à Maria Teresa Secca, ao João Queirós, à Fátima Andrade, à Melania Calotozollo, ao Pedro Pacheco, que nos momentos difíceis da vida, me escutaram, ajudando a encontrar a força e a coragem para prosseguir.

A todos um grande agradecimento pela paciência, incentivo que, escutando as minhas dúvidas e incertezas, souberam apoiar, emprestar e recomendar recursos, concedendo o tão precioso tempo, a disponibilidade e a compreensão no acompanhamento das várias fases, que permitiram avançar com a execução deste documento.



## Resumo

O homem tem desde os primórdios da civilização procurado encontrar diferentes linguagens para se expressar e comunicar. O gesto surge como um recurso operativo na linguagem verbal e não verbal. São referidas as competências do desenho no sentido de delimitar o seu campo de acção. Numa primeira fase apresentam-se signos visuais que recuam às origens da representação dos gestos na forma de pictogramas, ideogramas e gestos de fala para, numa segunda fase, através da evolução do conceito e dos usos do gesto na dimensão da linguagem não verbal, explorar as extensões e os limites do desenho contemporâneo. Procura-se identificar a amplitude do conceito de gesto no desenho, na relação com a linguagem pictórica, procurando especificar convenções, terminologias e afinidades específicas. O âmbito centra-se nos processos de expressão gráfica, onde o gesto é o protagonista de correspondências entre diferentes domínios da comunicação.

A função dos gestos está directamente ligada ao seu uso histórico e, como tal a diferentes classificações. Neste âmbito inclui-se o estudo de diferentes autores, que ao longo da história procuraram, de uma forma transversal aos saberes a que pertenciam, acompanhar a evolução dos gestos da fala e do discurso. O emparelhamento de conceitos da representação gráfica com a linguística e a psicologia procura, através dos sistemas de significação, cruzar a gestualidade com a acção que a sustenta. Procurando fugir à cronologia e à visão sincrónica do desenho, a referência à gestualidade é, sempre que possível, feita através de imagens atemporais, que procuram clarificar as funções do gesto, os usos, as acções ou os significados envolvidos. O enfoque é dado à mecânica da mão, encarada como extensão do corpo e da mente.

A que estratégias recorre a acção gráfica? Os processos de classificação dos gestos, a representação como espaço de subjectividade, a repetição, o inefável, a transferência de uso são conceitos a ter em consideração na ritualização das acções que o gesto conceptualiza. Nesta extensão fenomenológica, são apresentadas obras e artistas, onde se questiona o carácter reiterado do gesto em processos gráficos. O desenho surge em paralelo como forma de nos relacionarmos connosco, com o mundo, e de organizar o próprio mundo. Encarar o desenho como ferramenta conceptual e como modo operativo, explorando algumas das extensões que a

comunicação visual abarca, procurar em perspectivas de análise do gesto, (nas estratégias de repetição, na serialidade, na variante de um tema, no inefável como espaço de subjectividade), encontrar o fio condutor que suporte o carácter simbólico dos actos e dos modos de representar, são objectivos desta monografia.

Procura-se relacionar a dimensão racional com a intuitiva; os mecanismos perceptivos com a acção gráfica. O tempo, que estrutura a ideia, o pensamento e as acções, remete para estratégias que se coadunam com o desenho de observação do natural numa perspectiva aberta à imaginação criadora.

A contextualização, como fundamentação da atitude reflexiva e teórico-prática, alicerça-se em métodos e casos de estudo: realizados (entre outros) por psicólogos, como Itten, artistas ocidentais, como Georges Mathieu, Pollock, tratados de pintura oriental e, numa abordagem mais contemporânea, Hernandez Pijuan, William Anastasi, Ana Hatherly, entre outros. Contextualizar a investigação e a reflexão teórica com a prática específica é também um dos objectivos primordiais dos trabalhos desenvolvidos.



## **Abstract**

Ever since the very beginnings of civilization man has been trying to find different languages to express himself and communicate. Gesture arises as an operative device in both verbal and non-verbal language. Drawing competences are referred to as a means of delimiting its range of action.

In an earlier approach there appear visual signs that go back to the origins of the representation of gestures under the form of pictographs, ideographs and gestures of speech, in order to explore, in a later stage, the extents and limits of contemporary drawing through the evolution of the concept and of the uses of gesture within the non-verbal language. These is an attempt to identify the amplitude of the concept of gesture in drawing in connection with the pictorial language. Trying to specify conventions, terminologies and specific affinities. The range is focused in the processes of graphic expression, where gesture is the protagonist of correspondences between different fields of communication.

The function of the gestures is directly linked to their historical use and, as such, to different classifications. Within this range there is the study of different authors, who, along history and through the culture they belong to, tried to follow the evolution of the gestures of speech and discourse. The linking of concepts of the graphical representation to linguistics and psychology tries to mingle gestures with the action that supports them through the systems of signification. Trying to escape chronology and the synchronous vision of drawing, the reference to gestures is, whenever possible, carried out through timeless images that try to clarify the functions of the gesture, the uses, the actions or the meanings involved. The focus is directed towards the mechanics of the hand, considered as an extension of the body and the mind.

What strategies does graphic action use? Processes of classification of the gestures, the representation as space of subjectivity, the repetition, the ineffable, the transfer of use are concepts to be taken into account in the ritualisation of the actions that the gesture conceptualises. Within this phenomenalist range works and artists are presented, where the reiterated character of the gesture in graphical processes are questioned. Drawing arises simultaneously, both as a way for us to relate to ourselves,

and to the world, and to organize the world itself. Facing drawing as a conceptual tool and as an operative manner, exploring some of the extensions that visual communication contains, looking for perspectives of analysis of the gesture (in the strategies of repetition, in the seriality, in the variant of a theme, in the ineffable as room for subjectivity), and finding the conducting thread which supports the symbolic character of the acts and manner of representation are the objectives of this monograph.

There is an attempt to relate the rational dimension with the intuitive one and the perceptive mechanisms with the graphic action. Time, that lays the foundation of the idea, the thought and the actions, relates to the strategies that go with the drawing of observation of the natural within a perspective open to the creative imagination.

The contextualisation, as the foundation of the reflexive and theoretical-practical attitude, lies on methods and objects of study carried out (among others) by psychologists, such as Itten, western artists, such as Georges Mathieu and Pollock, treatises of far-eastern painting, and, in a more contemporary approach, Hernandez Pijuan, William Anastasi, Ana Hatherly, among others.

013	<b>1. INTRODUÇÃO</b>
019	<b>1.1 Objectivos</b>
020	<b>1.2 Delimitação do tema</b>
025	<b>1.3 Estrutura da dissertação</b>
027	<b>1.4 Metodologia</b>
028	<b>2. O GESTO E O DESENHO</b>
033	<b>2.1 O Gesto: história de um conceito</b>
053	<b>2.2 A evolução do conceito</b>
053	<b>2.3 O Gesto como forma de expressão e comunicação</b>
065	2.3.1 O Gesto e os sistemas de significação
069	<b>2.4 O Gesto: história de uma classificação</b>
072	2.4.1O Gesto popular
077	2.4.2O Gesto técnico
082	2.4.3O Gesto autista
084	2.4.4 O Gesto artístico
091	2.4.4.1 Casos Práticos: correspondências críticas
097	<b>2.5. O inefável como espaço de subjectividade</b>
111	2.5.1 O desenho de observação
115	2.5.2 O corpo humano como fonte de desenho
117	2.5.3 A estrutura dos gestos no desenho
119	2.5.3.1 Elementos do discurso na função dos gestos
124	2.5.3.2 Convenções e terminologias
135	<b>3. A REPETIÇÃO COMO ACÇÃO RITUALIZADA</b>
136	<b>3.1 A definição conceptual da repetição no âmbito do desenho</b>
139	<b>3.2. Metodologias de enquadramento</b>
140	3.2.1 . O carácter pictográfico da vegetação, segundo os tratados de pintura oriental
144	3.2.2 O curso básico de gestualidade, segundo Johannes Itten
148	3.2.3 A estética da velocidade, segundo Georges Mathieu
149	<b>3.3. Estratégias de repetição: contextualização de conceitos e delimitação no campo do desenho</b>
151	3.3.1. Casos Práticos: correspondências críticas

159	<b>4. PRÁTICA ESPECÍFICA</b>
160	<b>4.1 Enquadramento do processo gráfico</b>
160	4.1.1 Pauta
163	4.1.2 Registos
169	<b>4.2 Reflexão sobre o processo gráfico</b>
170	<b>4.3 Conclusão</b>
171	<b>5. CONCLUSÕES</b>
177	<b>BIBLIOGRAFIA</b>
184	<b>DADOS DAS ILUSTRAÇÕES</b>

## 1. Introdução



Figura 1, Victor Hugo, ca. 1865, caneta de aparo e aguada de tinta castanha sobre papel dobrado em dois. Desenho, 38 x 24,3 cm, papel. 38x49,3 cm. Museu de Victor Hugo, Paris, inv. 978.

*Rejeite ou não Vitor Hugo, este desenho, ou queira preservá-lo no seu estado inacabado, ninguém pode ter a certeza da sua intenção. Na realidade, não tem grande importância. Na actualidade tem sentido para nós, por reconhecermos na sua marca assistida uma respiração familiar do branco do papel, uma conjugação de forças e a submissão, a agressão e o retraimento, a que anos de arte informal e expressionismo abstracto nos educaram.*

(PRÉVOST, 1998:53)

Inserida no Mestrado em Prática e Teoria do Desenho, esta dissertação pretende apresentar os fundamentos teóricos e contextuais do gesto no desenho. Identificar a expressão da subjectividade que nas estruturas do desenho, assumem a função de o configurar, é um dos seus objectivos. Procura-se através de estratégias, como a repetição e o inefável, inerentes às destrezas manuais e conceptuais (em processos gráficos, onde o carácter autográfico determina a acção), reflectir sobre a gestualidade do desenho contemporâneo.

A presente investigação resultou da realização das diferentes disciplinas incluídas no plano curricular do Mestrado em Prática e Teoria do Desenho, realizado em 2006/07. A abordagem teórico-prática desenvolvida em disciplinas como Desenho e Performatividade, Criatividade e Retórica, História e Teoria do Desenho, bem como na disciplina de Atelier, constituíram pontos de partida no equacionar de uma abordagem aos processos operativos e conceptuais do desenho. A consulta bibliográfica especializada, a frequência de seminários do primeiro ano curricular e consequente aplicação a uma prática específica, constituíram grande parte da motivação, interesse e enfoque para a delimitação do tema da dissertação que orientou a escolha deste campo de estudo.

O trabalho desenvolvido, procura integrar a área artística sob duas perspectivas, as artes plásticas e a docência. Enquadrada nos novos planos curriculares, decorrentes do reajuste à Lei de Bases do Sistema Educativo, deparamo-nos com a introdução do Desenho como uma disciplina de referência na formação da cultura visual. Numa escola inserida na época contemporânea, em que mudança é a palavra de ordem, parece ser do maior interesse realizar uma investigação que cruze os interesses pedagógicos com a própria investigação em arte. A premência do Desenho nos planos curriculares, levanta questões e dúvidas à prática docente. A actualização profissional, constitui uma mais valia para oportunamente intervir. As questões de uma investigação desta natureza, interroga-nos sobre novas formas de consolidar os

ajustamentos aos programas e à clarificação de estratégias que motivem e desenvolvam o campo de estudos, na teoria e na prática.

Por outro lado, o corpo de trabalho realizado na disciplina de Atelier deste mestrado, entendida como o lugar físico e conceptual da confluência da proposta individual de experimentação, dá a conhecer as opções metodológicas tomadas, tanto quanto à escolha do tema como ao seu enquadramento. O interesse em elaborar uma dissertação a partir do trabalho prático pessoal, (exposto em Setembro e Outubro, de 2008 na Galeria Plumba, na cidade do Porto) acompanha a vontade de desenvolver uma investigação que enriqueça, diversifique e qualifique a postura crítica e analítica do desenho na relação com os seus discursos de legitimação. O compromisso e os desafios são plurais. Permitem reflectir sobre questões pendentes e activar com maior objectividade o cenário da dissertação.

É com base na exposição, *Herbário de Gestos*, que se transcreve o texto redigido para o efeito. Serve de preâmbulo à reflexão teórico-prática, que esta dissertação propõe. As imagens anexas, são referências ao que se diz, mas acima de tudo ao que fica por dizer. Ao que na suspensão do olhar, se completa pelo inefável, nos caminhos da percepção sensível.

Numerados de 1 a 50 cada desenho tem colado no verso uma etiqueta assinada que o identifica. O exemplo aqui apresentado confere a este herbário o carácter normativo do conceito subjacente.

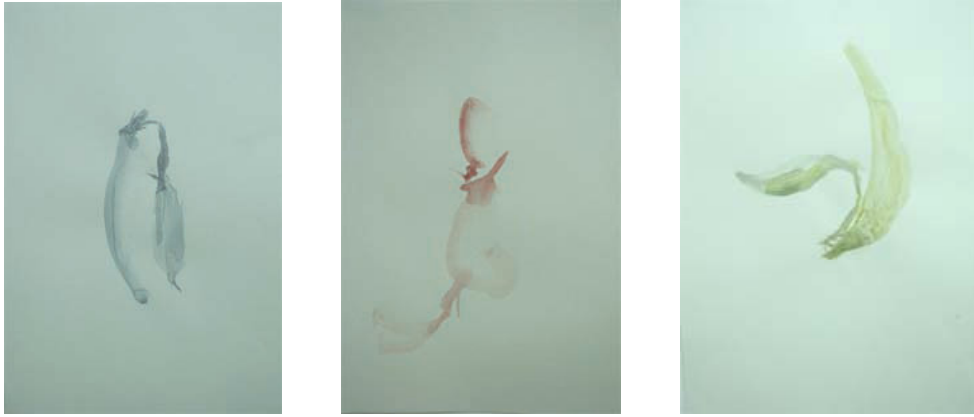


Figura 2, Rosário Forjaz, 2008, etiqueta de *Herbário de Gestos*.



Figuras 3 a 11. Rosário Forjaz, *Herbário de Gestos*, 2007, aguarela Rembrandt sobre papel windsor & newton 220 gr 100% algodão acetinado, 51 x 36 cm.





Figuras 12, 13 e 14, Rosário Forjaz, *Herbário de Gestos*, 2007, aguarela Rembrandt sobre papel windsor & newton 220 gr 100% algodão acetinado, 51 x 36 cm.

### ***Herbário de Gestos*, 2007.**

Exposição realizada na Galeria Plumba, Porto, de 20 Setembro a 18 Outubro, 2008

A envolvimento quotidiana com práticas de jardinagem no espaço onde habito, tem vindo a acentuar, o meu interesse pelas questões em torno do conhecimento e da representação das espécies botânicas. A possibilidade de plantar flores no exterior, acompanhar o seu crescimento e conhecer os seus aspectos morfológicos constitui uma vivência muito aprazível e que se reverte em momentos de tranquilidade no espaço doméstico. Na sequência deste estímulo de relação com a natureza e com o valor simbólico que transporta consigo, *no entendimento do desenho, como a materialização de uma acto consciente – onde o gesto incorpora o acto do pensamento* (NEWMAN cit. ZEGHER, 2003:72), constituiu uma razão, para explorar a experiência perceptiva segundo novos modos e processos.

Merleau Ponty (1908-1961) na sua obra, *O Visível e o Invisível*, refere que o conhecimento do mundo tem origem na vivência de cada um. São as nossas aprendizagens, experiências e sentimentos, que perspectivam a nossa percepção e acção. A vontade de saber mais, sobre esta temática viva e mutável, conduziu ao desenvolvimento de um conjunto de práticas, ao nível dos processos pictóricos num entrosamento, com os modos de classificação e arquivo das espécies botânicas.

*Herbário de Gestos*, reúne um conjunto de 50 desenhos realizadas em 2007. O corpo de desenhos, que se apresenta, recorre a uma espécie em particular: as raízes tuberosas das *dahlia*s. Cada desenho foi realizado a partir *do natural*. As características materiais de cada um, são as seguintes: 51x36 cm, aguarela Rembrandt sobre papel winsor & newton, 220 gramas 100% algodão satinado. A pena gráfica e o pincel chinês, foram os instrumentos utilizados.

Revelar o que da essência das *dahlia*, se deixa expressar, através do gesto que as desenha, foi um dos objectivos de orientação. Dentro da mesma espécie botânica, variam os referentes, e sem intenção objectiva, o tom da aguarela. A dimensão, o suporte papel, o pincel chinês, a pena gráfica e a escala de representação, são uma constante.

A escolha do referente - as raízes tuberosas das *dahlia*, prende-se com o significado do próprio termo. A raiz é o órgão das plantas superiores, que se situa na posição inferior do caule. Cresce no seu sentido inverso, destina-se a fixar a planta ao solo e a absorver as substâncias que a alimentam. As raízes possuem pequenos tubérculos carregados de reservas nutritivas que a seu tempo irão desenvolver-se, rasgar o solo, desabrochar e florescer.



Figura 15, Rosário Forjaz, *raiz de dahlia*, 2007, tinta acrílica e tuberosa de dahlia.

O reconhecimento icónico e simbólico da raiz vegetal, aponta para a intenção subjacente que os procedimentos e a experimentação pictórica procuram explorar. Associar a raiz da *dahlia*, por um lado, como conceito vinculado aos significados de origem, principio e ligação entre as partes que a constituem e por outro lado, apreender as tensões, os movimentos, a intensidade das marcas transferidas para o gesto que traça e que configura cada tubérculo, antecipando as implicações temporais que a metamorfose e o crescimento da espécie convoca. Usar o corpo, como *medium* de transporte, na transferência de certas características da espécie para o acção do gesto, do pensamento. Entre o manusear do pincel e da tinta aquosa, na observação de um detalhe ou da totalidade da forma. A repetição de cada gesto, seja rápido ou lento, hesitante ... interrompido... procura nos contornos, nas pausas e nas marcas de cada acção, os limiares da representação.

## 1.1 Objectivos

Os objectivos de uma investigação deste âmbito, abarcam uma dinâmica de intenções abrangentes, que perspectivam a importância dada à reiteração de um gesto. De que forma a transferência de uso de um gesto do quotidiano, na apropriação de estruturas implícitas, marcas e tensões de um referente, pode convocar e potencializar a compreensão de aspectos processuais e condicionantes perceptivas recorrentes, é um aspecto a considerar. Procuraremos, apresentar algumas directrizes que possam sistematizar os objectivos globais a atingir nesta dissertação:

- Sistematizar a evolução histórica, a função e usos do conceito de gesto na sua relação com a linguagem e a fenomenologia dos processos gráficos de uma forma específica e em implicações mútuas;
- Explorar a experiência perceptiva e o comportamento motor segundo modos de gestão da acção/acto performativo;
- Demonstrar como o desenho pode estender as possibilidades familiares, na representação de uma forma, um corpo, uma espécie botânica, através de diferentes graus de subjectividade, acompanhando os caminhos conceptuais;

- Equacionar variáveis metodológicas na operatividade do gesto (afinidades e oposições significativas) em função da intenção, da dimensão temporal e da ritualização da acção, quando transferido para os processos gráficos;
- Sobrepor categorias gestuais com estratégias metodológicas, procurando analisar a dimensão conceptual em função de relações, como a objectividade/subjectividade, acção/tempo e processo/síntese;
- Sistematizar, enquadrar e contextualizar a repetição de um gesto como ferramenta operativa e conceptual, referenciando autores da contemporaneidade em paralelo com autores de diferentes épocas;
- Reflectir acerca da pertinência e dos contributos do estudo do inefável e da repetição de um gesto, na dimensão dos processos gráficos, no contexto de uma investigação em arte;
- Reflectir sobre modos e processos de gerir o movimento da mão como extensão do corpo, não apenas para traçar uma marca gráfica mas como forma de encenação associado aos modos de desenhar;
- Produzir um corpo de desenhos que se enquadre no tema e na reflexão teórica.

## **1.2 Delimitação do tema**

*O Desenho tem acompanhado a criação artística quer como instrumento de trabalho na procura da sistematizações formais e estéticas, quer como meio autónomo de expressão e afirmação. No decurso do século XX o desenho ganhou maior importância como meio de intervenção criativa, atingindo um âmbito técnico muito vasto, pondo em causa as ortodoxias sedimentadas ao longo dos séculos.*

(CALHAU, 1999: 9)

A investigação através do desenho, dá a conhecer a investigação no desenho e legítima o campo operativo da sua acção na prática artística contemporânea. Procuraremos ao longo desta dissertação não apenas reflectir acerca das fronteiras do desenho que olha para fora de si, mas também para o seu íntimo.

Relacionar o gesto e o desenho, através da repetição e do inefável, procurando explorar articulações na dimensão dos mecanismos perceptivos com a dimensão temporal, são dimensões em que a representação convoca o desenho como lugar de

projectão do eu. O desenho exige a construção de um trabalho subjectivo que descortine os movimentos que o produziram

Procurar fundamentar esta reflexão-acção, na criação de um lugar simbólico, onde a incerteza e o inefável cruzam a acção repetida numa relação que tem origem na experiência do sensível, no subjectivo e no inesperado, são alguns dos aspectos que balizam esta dissertação.

Qual a importância dos argumentos científicos no desenho?

Como primeiro enfoque, pondera-se o conceito de Desenho, com que iremos iniciar a sistematização de aspectos, de carácter mais global. Importa pensarmos sobre o que é o desenho e como se manifesta. Equacionar a ideia de que a estrutura do desenho é independente da cor e do tom. Que, quando observamos um desenho, são as linhas, as manchas, as marcas, nas suas relações, que constroem a matéria de que é feita a relação simbólica e a experiência sensível. Para Philip Rawson (1924-1995), num certo sentido podemos dizer que o desenho é a forma mais espiritual, a forma mais subjectiva de todas as actividades das artes visuais. Para este professor e artista americano, o desenho é o meio através do qual ordenamos o espaço em que vivemos. Através de características como a funcionalidade e a expressividade, o desenho faz a ponte entre a humanidade e a envolvência natural, a ligação entre as intenções, os desejos e as esperanças humanas.

*Quando as pessoas são arrastadas por uma inundação podem rapidamente agarrar-se a uma árvore, flutuando para se salvarem. O desenho começa quando prevemos que vamos precisar de um barco, e idealizamos como o construir.* (RAWSON, 1990:10)



Figura 16, Raymond Pettibon, *sem título*, 1998, tinta de cor sobre papel, 76,5 x 56,5 cm, Cortesia Projectos Regen, Los Angeles.

A reflexão sobre o significado da relação simbólica é crucial no entendimento do que como símbolo se configura no desenho. A imagem do artista Raymond Pettibon, exige ao desenho, na construção de um trabalho subjectivo, o descortinar dos movimentos tanto quanto os meios utilizados ou as acções físicas e mentais que o produziram. Este artista tem desde a década de oitenta, do século XX, procurado justapor imagens que facilmente identificamos como fragmentos escritos à mão. O texto que integra as suas composições, resulta em certos casos da sua imaginação, noutros são citações retiradas de fontes literárias.

Uma leitura do desenho terá necessariamente de afectar o sentido da marca estética, necessária como um factor de correcção deduzido do padrão implicado dos movimentos. Os elementos em jogo a que recorre Pettibon, (como denota a figura que se apresenta no capítulo seguinte) ao apresentar frases, textos e ilustrações populares, com características jocosas, são vistos, não como meros signos, mas como símbolos visuais onde o artista tem a capacidade de nos dar a conhecer narrativas que já conhecemos, mas sob o prisma de um paradigma contemporâneo.

Trataremos ao longo desta dissertação de aspectos relacionados com o impulso gestual do desenho, onde o Gesto na partilha de signos visuais, convoca um movimento duplo, intrínseco à sua obra. Mediada pela educação do olhar, a agilidade da cognição e dos mecanismos perceptivos, (sobre o qual nos debruçaremos no capítulo seguinte), o desenho acontece. Reportarnos-e-mos ao longo desta investigação, ao desenho que parte de diferentes referentes<sup>1</sup>, sejam estes a realidade visível, através do desenho de observação, seja pelo convocar de pulsões que acompanham as intenções, o espaço e o tempo, que o gesto propõe. O cérebro reage a diferentes situações, a *disparos múltiplos* (RAWSON,1990:23). O movimento da visão, a amplitude resultante da variedade das sensações, emoções e pensamentos, constroem o que conhecemos através do que reconhecemos e da memória que vamos arquivando. O córtex reúne e gere as principais regiões que controlam o movimento do corpo. O gesto é o *medium* que faz essa transferência de uso.

O desenho de observação, como estratégia convoca modos processuais onde a temporalidade da acção, o movimento do corpo, os meios utilizados e a simbiose da

---

<sup>1</sup> Por referente, entendemos o modelo, o objecto real a partir do qual se desenha.

expressão que se dá a ver com o inefável que se repercute, acciona a dinâmica do gesto. O gesto educa a representação, a forma, as marcas, os traços, a intenção. Expõe o desenho, não porque seja uma instância de ajuste de contas com a realidade visível, mas porque regista, com particular acuidade, as condições desse acerto, ao traduzir a realidade na medida em que funda, as condições que lhe permitem ultrapassar as regras da tradução que já conhece. Procura-se acima de tudo encontrar nos vínculos gráficos, os significados que possam existir entre os signos.

O campo alargado do gesto no desenho, leva-nos numa primeira instância a aferir estas relações e a fazer, uma breve introdução ao contexto histórico e cultural que determina a importância desta relação, temáticas que serão exploradas com maior detalhe no capítulo dois. Procurar-se-á a delimitar o campo de estudo, tocando os limiares da fenomenologia dos processos e metodologias gráficas, e as referências contextuais dos séculos XX e XXI.

A contextualização do gesto no desenho, procura pelos caminhos das tendências pictóricas do informalismo, do expressionismo abstracto e através de metodologias como a estética da velocidade de Mathieu, a gestualidade em Itten, segundo alguns exemplos de carácter pictográfico manifestos nos tratados da pintura oriental, entre outros autores, analisar a problemática da enunciação e da semântica dos processos gráficos, em que a gestualidade é o conceito orientador. A par da explanação acerca destes métodos será feito, o seu enquadramento. Optamos por de uma forma sucinta, aflorar o campo destas tendências como delimitação do âmbito global, por entendermos importante no enquadramento e na compreensão dos capítulos que daqui decorrem.

Procuraremos apresentar alguns exemplos marcantes de obras que nesta confluência ideológica se evidenciaram. A diversidade de artistas é grande, tendo-se destacado Jackson Pollock (1912-1956), sobre o qual faremos referência com mais detalhe no segundo capítulo.

Será nos interstícios em que se move a gestualidade, com recurso a terminologias específicas que possam identificar, exprimir, revelar uma intenção, que o desenho se expõe. Os gestos estão presentes para narrar uma história, comunicar mensagens, expressar uma ideia, um pensamento. A percepção de cada indivíduo, participa

activamente no processo desencadeado pela sua própria experiência, seja pelo que vê, pelo que conhece, como pelo que o inquieta e para o qual não tem explicação. É através da análise do gesto em imagens especialmente, relativas a desenhos, com maior incidência nos da época contemporânea e por uma aproximação a gestos transferidos da vida quotidiana, que ensaiaremos uma compreensão das estratégias de repetição e da dimensão subjectiva na obra gráfica de diferentes artistas. O enfoque conferido aos elementos do discurso na função dos gestos e do desenho, será exposto na relação com as tendências artísticas já indicadas e com o recurso à estratégias do desenho de observação nos processos que convoca. O conhecimento do corpo acciona o gesto e na simbiose das intenções e dos meios gráficos utilizados, acciona também outras categorias, como o inefável.

Se por um lado, se procura analisar o gesto como arquivo de uma acção em que a memória corporal circula através do corpo, por outro lado, procuramos também analisar o gesto enquanto a acção se desenvolve. Procura-se compreender esse poder do desenho em perturbar e evocar o que não está presente; como e sob que perspectiva o gesto actua e de que forma a semântica cognitiva incorpora e transmite a(s) acção(ções) veiculadas a um determinado gesto transferido para o desenho, e de que forma a repetição desse mesmo gesto, convoca outros registos, sejam estes processos de síntese ou a convocação do inefável.

A análise de estruturas temporais, ou a classificação dos gestos, na perspectiva alargada de McNeill, constituem modelos de discurso que estruturam o campo mas não o encerram. A compreensão da dimensão processual do desenho como campo semântico e conceptual, convoca a semiótica como recurso operativo e levanta questões na ordem do tipo de acção, dos recursos materiais a utilizar, sejam os meios de registo, os suportes, a postura do corpo, a escala, ou seja mais do que a mão que regista, a mão como uma extensão do próprio corpo.

As dúvidas e as questões são várias. De que forma o gesto actualiza certos procedimentos do desenho? Que estruturas mentais convoca a reiteração de um gesto? Que categorias elencar que clarifiquem a análise dos gestos face a um determinado referente? Como relacionar o gesto com as estruturas temporais que balizam a serialidade de um processo gráfico? Representação e expressão, em que diferem? Que artistas referenciar? Sistematizar gestos que se referem a imagens, gestos que se referem



a conceitos e gestos que se referem a classificações? Como convocar uma marca gráfica, um determinado significado para quem o percebe?

Estas são algumas das questões que sob o primado do desenho contemporâneo nos propomos investigar.

### **1.3 Estrutura da dissertação**

Esta dissertação desenvolve-se em cinco partes, correspondentes a cinco capítulos.

O primeiro capítulo, refere-se à Introdução. Subdividida em quatro partes, introduz o tema a ser tratado. Apresenta aspectos que justificam a eleição do tema e procura, numa revisão da teoria e dos estudos prévios realizados sobre o assunto, enunciar objectivos e metodologias que contextualizem esta dissertação.

No segundo capítulo, O Gesto e o Desenho, está subdividido em cinco partes. São apresentadas noções básicas relativas aos conceitos de gesto e de desenho, com particular destaque para os seus usos e relações intrínsecas. É feita referência a convenções, terminologias, a evolução dos conceitos numa relação com os processos mútuos de significação e de classificação. A relação entre os processos de significação e de classificação, recorre ao gesto na sua relação com a origem da linguagem, apresentando exemplos de formas gráficas, como os pictogramas, os ideogramas e os símbolos chineses. Procura-se compreender as relações entre a materialidade do desenho, (através dos elementos gráficos e meios a que recorre), e os modos operativos que o potenciam como alavanca conceptual. Na perspectiva de encarar o desenho como veículo de expressão e comunicação, são apresentados diferentes modelos de classificação, onde a função dos gestos do quotidiano é descrita e exemplificada com imagens gráficas. É dado destaque à perspectiva do psicólogo contemporâneo, David McNeill. Procura-se através de imagens e desenhos enquadrar cada classificação. O entendimento do corpo humano como fonte de desenho, recorre ao conhecimento tácito e à memória corporal que circula através dos gestos, referenciando a acção motora, física e sensorial dos processos fenomenológicos, como as ressonâncias anteriores à representação e aos estímulos que desencadeiam os processos e as acções. Nesta perspectiva, é conferido destaque ao gesto artístico, procurando equacionar os aspectos

perceptivos dos processos gráficos, as convenções, as terminologias, e a contextualização histórica. No enquadramento da representação, como espaço de subjectividade. são apresentados desenhos e imagens atemporais, confrontado os domínios da semântica gestual. Pollock, Vitor Hugo e Michaux, são entre outros, artistas cujos desenhos servem de referência à clarificação destes conceitos.

O papel dos actos implícitos no tipo de gesto que cada desenho evidencia, partilha a ritualização de acções transferidas do quotidiano para os aspectos fenomenológicos. Características como o aleatório, a iconicidade, a imaginação, as convenções e terminologias são, entre outros, aspectos onde se procura cruzar, a gestualidade com os modos de representação. Na análise do inefável, como espaço de subjectividade em certas representações, é destacado o método do filósofo setecentista, Benito Feijoo.

No terceiro capítulo, a repetição como Acção Ritualizada, divide-se em três partes. Na definição conceptual da repetição no âmbito do desenho, procuram-se identificar aspectos relacionados com a terminologia, termos e conceitos associados que possam potenciar a compreensão do gesto reiterado numa acção performativa. É feita referência, a metodologias de enquadramento em acções que relacionam a repetição de um gesto com os processos gráficos. São seleccionados métodos que se reportam a contextos culturais atemporais circunscritos à cultura oriental e ocidental. Procura-se compreender as estruturas implícitas e associativas, nos modos de repetir um gesto ao longo de diferentes momentos da história. O enfoque é feito, através das perspectivas de psicólogos, pedagogos e artistas, como Chieh Tzu Yuan Chuan, Johannes Itten e Georges Mathieu. São equacionadas estratégias relacionadas com a temporalidade das acções gestuais e com os processos gráficos. O signo-gesto, a cópia de um gesto, a serie e a variação sobre um tema, são conceitos estruturantes na análise de estratégias de repetição com vista à contextualização de métodos, conceitos e delimitação no campo do desenho. São apresentados e confrontados desenhos de Hernandez Pijuan, Hartung, Monet, Giseppe Penone, Beuys, entre outros, como exemplos na reflexão sobre a repetição como acção ritualizada.

A prática específica subjacente a este trabalho, apresenta-se no quarto capítulo. O trabalho desenvolvido surge como consequência ao primeiro ano curricular, sendo desenvolvido em paralelo com a investigação teórica desta investigação. São apresentadas imagens relativas aos desenhos realizados e a respectiva pauta de análise,

elaborada em conformidade com o projecto artístico. É apresentada uma reflexão sobre o processo gráfico, com base na obra gráfica produzida, nos registos fotográficos e nas anotações escritas vinculadas, às pautas.

O quinto capítulo diz respeito à Conclusão. Nas conclusões, é feita uma reflexão crítica sobre o trabalho desenvolvido, procurando-se enunciar contributos desta investigação, bem como aflorar perspectivas de trabalho futuro.

Inclui-se, no final, a bibliografia utilizada e os dados relativos às ilustrações.

## **1.4 Metodologia**

A investigação em arte, reveste-se de condicionantes de vária ordem. O trabalho científico e conseqüente aplicação a uma prática específica convoca uma tarefa, cujos contornos e extensões não são fáceis nem estanques.

Este desafio, por natureza ambicioso, procura clarificar e motivar para aspectos do âmbito da desenho na sua relação transversal com outras áreas do saber. A linguística, a semiótica, a retórica, a psicologia, são exemplos. Este beber transversal que a ciência propõe, constitui ao longo desta investigação um critério de pesquisa e de organização dos conceitos chave. A pesquisa pressupõe um estudo, através do desenho contemporâneo, até ao momento pouco explorado no contexto nacional.

Como modo operativo para dar corpo a esta investigação, procuramos reunir autores que tratam o tema central e obras de artistas, que na sua prática, os abordam de forma específica. O tema central do gesto no desenho alimenta a procura de estratégias, a pesquisa de referências bibliográficas, a escolha de obras significativas, que se revelam fundamentais, quer na redacção deste documento, quer na sua compreensão. Procura-se pela tradução livre das citações apresentadas, facultar a compreensão mais imediata dos assuntos tratados. Em certos casos optou-se por manter a tradução correspondente na língua original, em nota de rodapé.

Aos registos, predominantemente europeus e americanos, somam-se exemplos orientais, pela necessidade de clarificar e contextualizar a extensão do gesto na sua vertente fenomenológica e material. A reciprocidade que as diferentes acções procuram concretizar, constitui uma estratégia metodológica e uma ferramenta que procura

estragas a geografia do lugar. Propomos descobrir interferências que nos actos do desenho se dão a ver e a conhecer.

A contextualização destas acções gráficas constitui uma linha de orientação metodológica. Procura-se criar um fio condutor entre os diferentes capítulos. A sequência de conceitos e evidências práticas procura neste acrescentar de informação, não descurar o que anteriormente foi referido, mas pelo contrário usar essa informação como plataforma de envolvimento na delimitação deste campo de estudos.

A prática específica, realizada em paralelo numa perspectiva teórico-reflexiva, procura por um lado acompanhar os avanços das leituras e da redacção, e por outro lado manter uma atitude de questionamento constante. Estas duas vertentes indissociáveis, constituem uma estratégia metodológica fulcral na redefinição constante do campo de estudos.

## **2. O GESTO E O DESENHO**

## 2.1 O Gesto: história de um conceito



Figura 17. Nancy Spero, *Os anjos – a bomba*, Guache e tinta sobre papel, 86,4 x68,6 cm, 1966

□

*Para mostrar que não se submetia à ditadura das palavras o senhor Juarroz todos os dias dava um nome diferente aos objectos.*

*Metade do seu dia de trabalho passava-o assim a atribuir nomes às coisas.*

*Por vezes, ficava tão cansado com essa tarefa inaugural, que passava a segunda parte do dia a descansar.*

*Quando adormecia os novos nomes das coisas misturavam-se, nos sonhos, com os antigos nomes, e por vezes o senhor Juarroz acordava tão baralhado que deixava cair a primeira coisa que tentava segurar, e essa coisa, da qual por momentos não sabia o nome, partia-se.*

TAVARES, Gonçalo, M. (2004:21)

Neste capítulo, procura-se reflectir acerca do gesto mediante a análise de três perspectivas complementares. Numa primeira fase, pretende-se apontar a evolução

histórica do conceito, por referência às relações do gesto com a linguagem e às formas de comunicação, referindo a perspectiva de um autor em particular, David McNeill. David McNeill, psicólogo americano, é actualmente professor no departamento de Psicologia da Universidade de Chicago. A sua investigação tem vindo a debruçar-se sobre estas questões, sugerindo um modelo que se afigura relevante na análise do gesto quando contextualizado à prática artística a ser abordada com detalhe neste capítulo. Numa segunda fase, procura-se analisar a função e o uso dos gestos enquadradas na história de uma classificação universal. Procurar-se-á reflectir de uma forma mais detalhada sobre o gesto artístico, apresentando um modelo de interpretação que visa reequacionar a função simbólica em contextos atemporais. Numa terceira fase, procura-se reflectir sobre o inefável como espaço de subjectividade. A escolha de desenhos vinculados ao gestualismo, operacionaliza conceitos implícitos em acções transferidas do quotidiano para os aspectos fenomenológicos. No âmbito da semântica gestual o enfoque é feito segundo a abordagem de métodos e conceitos que estão na interface entre a dimensão racional e a intuição. Características como a iconicidade, o inefável, a imaginação, as convenções e as terminologias específicas, são entre outros, aspectos onde se procura cruzar, a gestualidade com os modos de representação.

A caracterização do campo semântico e conceptual do conceito de gesto, constitui um eixo transversal a esta investigação. Referimo-nos às relações associativas entre palavras, e outras por elas evocadas, para a compreensão da estrutura e das mutações que se operam dentro do campo disciplinar da representação. Ao considerarmos a linguagem como parte de uma teoria geral da acção, com relevância para os processos fenomenológicos e heurísticos do desenho, propomos a análise paralela de processos da expressão, transferidos para o desenho, na procura dos pontos de convergência semântica.

O que é o gesto? Quais os nomes do gesto? Quais as categorias que se referem ao gesto? A resposta a questões deste tipo obriga a que se procure posicionar os modos operativos, semânticos e conceptuais do gesto, no conjunto do seus usos, imagens, campos de significação e intervenção.

A evolução do conceito de gesto, dá a conhecer a complexidade dos significados associados. A origem latina do termo conceito, *conceptum*, é comparada ao verbo

conceber. Como uma ferramenta, convoca a acção de gerar pensamentos e acções. Abre o caminho a diferentes sentidos comprometidos com as experiências vividas. Implica processos cognitivos e perceptivos inerentes à compreensão e identificação de um significado e à atribuição de um nome. Os nomes a que recorremos, constituem instrumentos de comunicação e de expressão. Dar um nome a um objecto, mencionar o nome de alguém, identificar um sentimento através de um nome, são algumas das formas a que recorremos para comunicar com os outros e fixarmos os nossos próprios pensamentos. A imagem que abre este capítulo (figura 17), relativa a um desenho da artista americana, Nancy Spero (1926 -) com o título, *Os anjos - a bomba*, materializa através do modelo de representação a que recorre, a sua postura crítica face ao discurso político. O gesto dos punhos, das mãos unidas na zona inferior do desenho, parecem resultar de uma explosão. Projectadas para cima, segundo uma força centrípeta, a composição visual, adquire uma dinâmica forte. A comparação entre os corpos a anjos e a uma bomba, confere à obra desta artista o sentido de um discurso de crítica política. A imagem do anjo, que não vemos, mas cujo título se associa, convoca o seu vínculo a uma intervenção social. A utilização do corpo que se representa e as pinceladas, com espessuras variadas, acentuam a rapidez com que o desenho foi feito. A cor de fundo vermelha, associada a estas linhas, convocam os efeitos da bomba, da guerra, nos corpos., do sangue. A disformidade dos corpos, na repetição do gesto, acentua a mensagem.

O recurso à etimologia das palavras ajuda a investigar a raiz e o princípio de onde derivam os vocábulos. Propõe por consequência, uma perspectiva de classificação das questões. É nosso desejo que o conhecimento da terminologia ajude a introduzir uma ordem inicial na análise dos conceitos. Uma grande parte dos termos que utilizamos têm origem na linguagem verbal e são gradualmente incorporados noutros domínios. O âmbito do enfoque, para uma análise do conceito de gesto, incide na identificação de: termos utilizados ao longo de diferentes épocas, conceitos associados aos mesmos termos, e de níveis e camadas de sentido vinculados a usos e funções, de ordem comum ou estética.

Será necessário perceber, por um lado, o que é a linguagem, como esta cria e condiciona a realidade que nomeia e por outro, ajuizar de que modo a percepção e a

cognição intervêm numa acção específica. Ou seja, como percebemos a realidade, como a nomeamos e como agimos a partir dela.

Para Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980), a estética recorre não apenas a nomes próprios na identificação das coisas mas também a actividades, faculdades, elementos e qualidades abstractas. Para este filósofo polaco, que se interessou não apenas pela história da filosofia e da estética, mas também pela história e crítica da arte, mais do que a análise individual dos nomes, o estudo deve incidir sobre as tipologias a que pertencem.

A abordagem dos termos deve tomar em linha de conta as possibilidades que os termos têm, de se rever na similitude e na oposição. Uma primeira forma de organização da informação incide sobre a organização dos vocábulos em sinónimos e homónimos. A linguagem, os indivíduos, os períodos, as épocas e as culturas a que os termos dizem respeito, fazem com que a utilização seja diversificada e em certos casos ambígua. Por vezes, o seu sentido condiciona e convoca uma amplitude de significados. Poderemos falar de sinónimos, para referir palavras ou expressões com o mesmo sentido ou sentido equivalente e de homónimos, quando uma palavra tem o mesmo nome que outra ou quando a sua representação escrita e a pronúncia são iguais, embora o significado possa ser diferente. Uma outra forma de, em paralelo, organizar a informação (esta mais metodológica) configura modelos de carácter diacrónico, em que a análise dos factos linguísticos é feita na perspectiva temporal e de carácter sincrónico, isto é, em que a análise, incide sobre uma mesma época.

No sentido de ordenar as palavras em função destas diferentes variáveis, será necessário criar então, outros nomes, nomes genéricos que *designem classes de diferentes tipos: classes de coisas físicas, fenómenos psíquicos, processos, faculdades.* (TATARKIEWICZ, 2007:33)

O modelo que este pensador propõe, consiste na criação de categorias para os diferentes termos utilizados em estética. Apresenta para cada categoria alguns exemplos ilustrativos. As classes sugeridas são as:

- *termos para objectos físicos: objecto artístico;*
- *termos para objectos psicofísicos: artista e espectador;*



- *termos para objectos psíquicos: experiência estética;*
- *termos para colecções: objecto artístico;*
- *termos para actividades e processos: dança e representação teatral,*
- *termos para faculdades: imaginação, talento, gosto;*
- *termos para combinações: forma;*
- *termos para relações: simetria;*
- *termos para atributos: beleza.*

A perspectiva metodológica deste autor serve de referência para a caracterização e categorização do conceito do gesto. Iremos ao longo deste capítulo dar a conhecer inúmeros exemplos onde o domínio dos gestos abarca um campo alargado de expressões ou onde uma mesma expressão pode assumir significados diferentes. Procurando entender dinâmicas internas e características intemporais, procuraremos ainda mostrar que os sentidos de denotação e de conotação, valor expressivo e simbólico, configuram diferentes modos de significação e de interacção com o discurso e as circunstâncias.

## **2.2 A evolução do conceito**

Os usos do gesto como parte da *performance* e elemento de uma acção, é referido nos escritos de Marcus Fabius Quintiliano, no século I a.C. Quintiliano (35 d.C. - 95 d.C.), foi um escritor e retórico romano, que desenvolveu a advocacia tendo sido professor de retórica (o jovem Plínio, foi seu aluno).

No seu livro *Institutio Oratoria XI, (Educação do Orador)*, publicado por volta do ano 95 d.C., composto por 12 volumes, apresenta um extenso programa com orientações para a educação de um jovem orador. São relatados os modos de vida, a organização social e política de Roma antiga, aos quais acrescenta a sua opinião pessoal, tecendo conselhos e recomendações. Aspectos como a leitura, a oratória e a retórica surgem referenciados com destacada importância e sentido pedagógico.

Segundo Quintilianos, a acção ou a comunicação oral (*actio ou pronuntiatio*) articula dois elementos: a Voz (*vox*) e o Movimento (*motum*). O termo *gestus* substituiu mais tarde o termo relativo ao movimento. Nas suas palavras, *a voz atrai primeiro a*

*nossa atenção, a partir da qual o gesto se adapta a ela.* (QUINTILIAN, cit. KENDOM, 2005:17)

A secção que este autor dedica à utilização das mãos, no discurso oral, é ampla e detalhada. À parte este membro específico, o seu tratado faz referência ao movimento do corpo, da cabeça, dos braços, procurando explicar de que forma a postura do corpo pode interferir e provocar a reacção do receptor. A função dos gestos é equiparada à das palavras proferidas verbalmente, sejam estas intensas ou não.

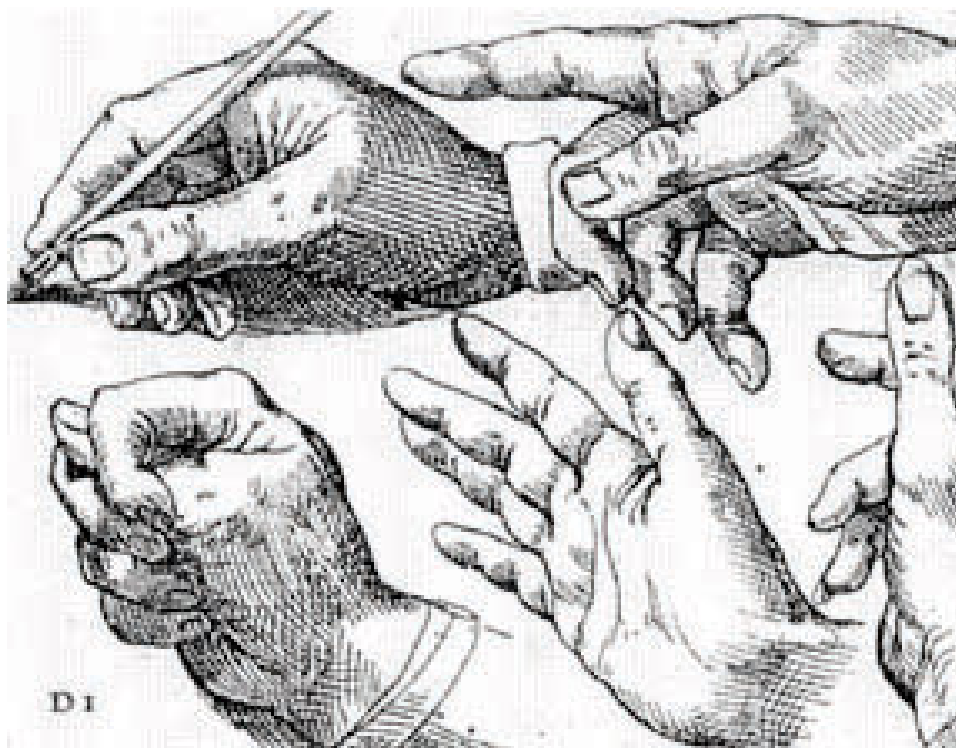


Figura 18. Odoardo Fialetti (Bolonha, 1563-1638), *Desenhos da mão*, Gravura de *Il vero modo e ordine di imparare a disegnare*, Venezia, apresso il Sadeler, 1608.

*Não as usamos para pedir, prometer, chamar, despedir, ameaçar, suplicar, exprimir aversão, medo, interrogar ou negar?*

*Não as usamos para manifestar alegria, tristeza, hesitação, confissão, penitência, medida, quantidade, número e tempo?*

*Não têm elas poder para excitar e proibir, para expressar aprovação, sonho ou vergonha?*

*Não tomam as palavras o lugar de advérbios e de pronomes quando apontamos para lugares e coisas?*

*De facto, os povos e as nações da terra falam uma multitude de línguas, mas partilham uma linguagem universal das mãos. (QUINTILIAN, cit. KENDOM, 2005:18)*

Na figura 18, a imagem reporta-se a uma gravura que instrui acerca dos verdadeiros modos para ensinar a desenhar. A diversidade das poses dos gestos das mãos reflecte diferentes usos: escrever, apontar e acenar.

As interrogações que levanta acerca da função dos gestos, atestam a importância do movimento das mãos no discurso verbal. Estes gestos universais reforçam a linguagem verbal e em certos casos substituem os objectos a que se referem. Segundo este conceito de gesto romano, a duração, o início e o fim do discurso, deverão estar em sincronia com o gesto e o pensamento que se exprime. A descrição que Quintilianos faz dos gestos, pioneira pela sua sistematização e detalhe, facilita a imitação e a posterior apropriação em práticas de aprendizagem.

No período da Idade Média, estes aspectos da retórica auferiram de reduzida importância. O gesto surge por exemplo, associado a rituais, à narração de acontecimentos bíblicos e à transmissão de instruções em cerimónias religiosas. Esta função pedagógica visava através da linguagem gestual expressa nas figuras representadas, transmitir a doutrina e os ensinamentos da fé cristã.

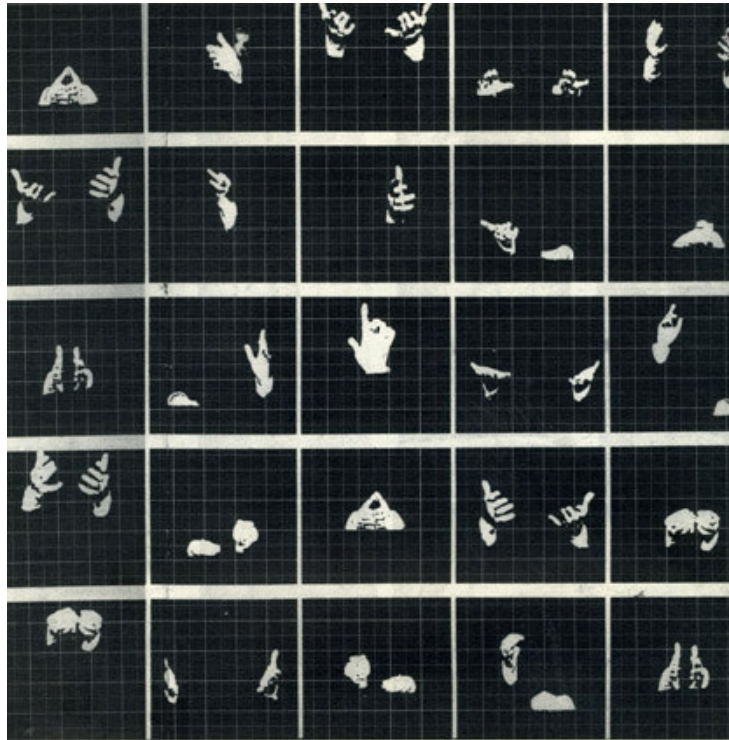


Figura 19, Juan José Gomez Molina, *Guerra Campos*, fotografia.

O conjunto de fotografias, como as da figura 19, realizadas por Juan Gómez Molina, (1943-2007), a partir do registo sistemático das acções dos gestos das mãos do bispo Guerra Campos, de Cuenca, aquando do governo de Franco, sobre o fundo preto do ecrã da televisão, *consistiam nos discursos de doutrina por parte da hierarquia religiosa*. (MOLINA, 2004:17)

Também na literatura surgem referências a gestos. As obras narrativas que relatam actos heróicos ou factos da vida de personagens históricas, são considerados gestos.

As *canções de gesto*, referem-se a poemas épicos onde são relatadas expedições de personagens históricas ou lendárias. Celebram feitos memoráveis de entidades ilustres. As *canções de gesto* são repartidas em três grupos onde os gestos são respectivamente dominados por uma inspiração que lhe confere o lugar de:

1º *O Gesto do Rei*, que conta a guerra santa levada a cabo por Carlos Magno contra os infiéis; integra a Canção de Roland, a Peregrinação de Carlos Magno, Mainet, Otinel, Fierabras, Anséis de Carthage;

2º *O Gesto de Garin de Monglane*, que é a história poética de Guillaume d'Orange, dos seus irmãos, do seu pai Girart de Viennes e do seu avô Garin de Monglan [...].

3º *O Gesto de Doon de Mayence*, que é consagrado às explorações e às desgraças dos barões revoltados contra a autoridade real. Entre outros aparecem neste gesto: Gormont e Isebart, o Cavaleiro Ogier [...].

A origem das *canções de gesto* não é precisa. Pensa-se que possa ter resultado dos cânticos épicos líricos ou das cantilenas que, a par da tradição oral (ao difundir os factos e os acontecimentos históricos) se tenha propagado e desenvolvido ao longo das gerações. Ainda que neste período talvez o gesto se tenha convertido numa forma de comunicação que substituiu o discurso. Apenas no final do século XVI, é que o gesto se transforma numa preocupação científica.

Só no início do século XV é que a Europa teve conhecimento e acesso aos tratados de Quintilianos e de Cícero<sup>2</sup> (106 a.C-43 a.C). Estas obras criaram um grande impacto nos humanistas do Renascimento, ao constatarem como na realidade um homem comum pode participar de uma forma activa nas questões filosóficas e políticas da sociedade em que se insere. O conhecimento da obra de Cícero, *De oratore*, deu a conhecer por um lado, aspectos da personalidade e integridade moral deste homem e por outro lado, a forma como os romanos faziam uso da retórica na gestão das acções do quotidiano.

No século XVI, a preocupação com a transmissão do conhecimento levou a uma revisão dos métodos utilizados. São várias as situações que despoletaram o interesse e o estudo do gesto. A importância dada ao sermão e à organização dos serviços religiosos, evidência a influência da retórica de Quintilianos. A sistematização dos modos de utilizar o gesto através do modelo retórico, passou a fazer parte dos

---

<sup>2</sup> Marcus Tullius Cícero, foi um filósofo e político romano. Desenvolveu as artes da oratória clássica com grande desenvoltura e capacidade de improvisação. É autor de vários tratados de filosofia (*De Publica*, *De Natura* e *De Legibus*), que transmitem a tradição e as orientações éticas, filosóficas e políticas do pensamento grego; tratados de retórica (*De oratore*); orações e cartas.

currículos ministrados nas instituições de ensino e universidades, em crescente desenvolvimento. O aparecimento da Companhia de Jesus em 1540 (vulgo Jesuítas), ao institucionalizar as práticas da *elocutio* e da *pronuntiatio*, valoriza o papel do padre e a forma como este apresenta o sermão. O orador converte-se tanto num persuasor como no chefe de uma acção ritualizada.

Ainda no século XVI, a crescente importância dada ao comportamento civil, suscitou também o interesse pelo estudo do gesto e do seu papel na sociedade. A figura do cavaleiro surge como um indivíduo cuja posição e importância na sociedade resulta, não apenas do poder económico ou da família a que pertence, mas de acordo com a conduta que revela. A prática de gestos, instruídos pelo modelo de educação que a sociedade determina, qualificam o indivíduo. É possível, por conseguinte, ascender a um lugar político através da educação. A mercantilização, as expedições a terras distantes e o contacto com outros povos e culturas, fizeram do gesto mimetizado um recurso essencial para a comunicação. Como substituto da oralidade, o gesto colmatou a barreira linguística, reforçando também a ideia de que os princípios universais de comunicação e expressão se encontram no gesto. O valor da expressão dos gestos não escapou ao olhar atento de poetas e escritores, como William Shakespeare (1554-1616). Este dramaturgo inglês escreveu dramas históricos, tragédias e comédias que transportam até aos nossos dias um cenário teatral extrapolado da sociedade inglesa a qual pertenceu, nos seus ambientes políticos e sociais, para o âmbito maior da condição humana. Os temas do quotidiano a que recorre estão numa relação directa entre os estados emocionais das personagens e das narrativas que constrói. A propósito de uma das cenas, talvez mais conhecidas, da peça *Romeu e Julieta*, surge a expressão *thumbing the nose*, que se popularizou em Viena no século XVI. A origem etimológica desta expressão (que se vulgarizou até hoje) surge, ao que se julga, de um desentendimento de Shakespeare com um seu contemporâneo a propósito desta peça, levando-o ao gesto de colocar o polegar no nariz e abanar os restantes dedos, com o sentido de o ridicularizar.

No século XVII, o gesto encontra um espaço próprio. Gradualmente instala-se a consciência de que a natureza do comportamento individual tem implicações na vida quotidiana e nas relações interpessoais. Em consequência da crença do gesto como o

recurso para uma linguagem universal, são publicados diversos estudos e documentos que sistematizam a linguagem do corpo. *A Arte dos Gestos (L'arte dei Cenni)* de Giovanni Bonifacio (1547-1645), publicada em 1616 em Veneza, é um desses exemplos. Este livro apresenta-se dividido em duas partes. Na primeira parte, referem-se os sinais realizados pelo corpo e pelos seus membros (a cabeça, o rosto, as mãos, o nariz, os dedos, o abdómen, etc.) e na segunda parte, são referidos os gestos utilizados em diferentes profissões.

Em 1644, John Bulwer (1606–1656), físico inglês, debruça-se sobre o estudo do gesto na relação da linguagem verbal com os processos cognitivos. No que respeita aos aspectos cognitivos do gesto, Bulwer segue a linha de pensamento de Francis Bacon (1561–1626). Bacon caracterizou o gesto como um *hieróglifo em trânsito*, no sentido em que questiona a possibilidade da forma dos gestos se construírem como os caracteres orientais. Cada gesto surge como se resultasse de uma espécie de racionalização simbólica transferida directamente das ideias e das coisas para a linguagem natural. Bulwer ignorou esta perspectiva dos caracteres e concentrou-se no gesto. Para Bulwer, *o significado dos gestos que utilizamos têm a sua justificação na sua origem natural, mas a sua utilização pode ser cuidadosamente regulada pelas necessidades mais adequadas à elegância e às conveniências sociais.* (KENDOM, 2005:27) Com Bulwer, o gesto adquire a qualidade de um sintoma que transmite um sentimento. Cabe ao interlocutor a interpretação, a identificação do significado. Esta perspectiva contesta a aceção generalizada do seu tempo que considerava a linguagem dos gestos como universal.

As suas publicações *Chirologia: ou a linguagem natural da mão* (figura 20) e *Chironomia: ou a Arte da Rétorica Manual*, são obras dedicadas ao gesto. Apresentam-se descrições de gestos feitos pelas mãos, com referência ao seu significado e função. Alguns exemplos são ilustrados por quirógramas da sua autoria. Estes quirógramas foram realizados através de diferentes recursos: por observação directa do corpo em movimento; por observação indirecta de documentos religiosos do antigo e do novo testamento. A leitura de textos de autores clássicos, como do filósofo e prosador grego Plutarco, do imperador romano Claudios Tácito, do poeta romano

Ovídeo e de seus contemporâneos, tal como o filósofo holandês Erasmus de Roterdão, foram importantes para a pesquisa de Bulwer.

No tratado, *Chirolgia: ou a linguagem natural da mão*,<sup>3</sup> cada gesto apresenta uma letra do alfabeto que o identifica e a legenda que explica o seu significado. Para além do significado que se depreende de imediato pela observação de um destes gestos, poder-se-á pensar que a nomeação dos gestos pelas letras do alfabeto possam ter outras funções mais secretas e íntimas.



Figura 20. Bulwer, *chirolgia ou a linguagem natural das mãos*.

No *Novo Abcedário Manual em Princípios para estudar el nobilíssimo y real arte de la pintura, con todo y partes del cuerpo humano*, publicado em 1693, por José Garcia Hidalgo, são apresentadas imagens numeradas e assinadas pelo autor que se referem a gestos da mão, como recurso para tocar um instrumento, ou para ilustrar as letras do alfabeto.

<sup>3</sup> O termo *chirolgia* refere-se na língua portuguesa a *quirolgia*, a arte de conversar por meio de sinais feitos com os dedos e *chironomia*, (a *quironomia*), a arte de regular e acomodar os gestos ao discurso, à declamação, à dança ou à interpretação dramática. A raiz da palavra *quir(o)* deriva do latim científico *chiro* que por sua vez deriva do grego *cheiro*, de *chéir cheirós* que significa mão. (GERALDO DA CUNHA, 1982:658)





Figura 21, José García Hidalgo, *braços cinco, o primeiro tem uma guitarra*, gravura, 17,7x13,1 cm, 1693..

Figura 22, José García Hidalgo, *braços cinco, o primeiro tem um báculo*, gravura, 17,9x13,1 cm, 1693.

Figura 23, José García Hidalgo, *braços seis esquemas*, gravura, 17,9x13,1 cm, 1693.

No século XVIII, o interesse pela retórica, como instrumento pedagógico para a valorização do indivíduo, ultrapassa o carácter religioso. A linguagem vale por si e não por intervenção divina.

No século XIX, consolidou-se a compreensão e a importância do gesto em diferentes domínios. A crescente edição livresca dá a conhecer diferentes modos de identificar e classificar o gesto. Alguns textos deixam transparecer os valores éticos e políticos dos seus autores no que se refere a aspectos civilizacionais.

A obra *La mimica degli antichì investigata nel gestire napoletano*, (A mímica dos antigos explicada nos gestos do quotidiano napolitano) de Andrea de Jorio (1769-1851) publicada em 1832, apresenta descrições detalhadas de gestos do quotidiano. Esta obra surge como pioneira na identificação do gesto como meio de expressão, e é para Adam Kendom, *provavelmente o primeiro estudo etnográfico a ser publicado que descreve as formas e as funções do gesto numa pequena comunidade, de Nápoles, e um dos primeiros livros em que a etnografia é tratada na sua relação com a arqueologia*. (KENDOM, 2005:43)



Figura 24, *O Gesto de beber e comer*, numa antiga ilustração napolitana.

Figura 25, Ilustrações de Andrea Jorio que significam:



silêncio, escarnecer, cansaço

fome, negação, beleza

estúpido, cego

ser enganado, astuto

O livro de Jorio é rico em detalhes e descrições. O gesto é identificado como meio de expressão mas não como linguagem no sentido estrito do termo. O papel do gesto na interação quotidiana é avaliado, quer em função das regras gramaticais, por comparação de categorias como género, número e tensão, quer através de modos retóricos, com o recurso à metáfora, a metonímia ou a ironia. O franzir dos olhos acompanhado por um ligeiro avançar da cabeça, assim como o colocar da mão por detrás da orelha, referem-se respectivamente, ao focar da atenção e da audição. Em resultado de um estado de fadiga, ficamos imóveis e deixamos os braços pender junto ao corpo. A referência a exemplos deste tipo clarificam a convicção de que, mais do que a expressão de um sentimento o gesto, representa esse mesmo sentimento.

Edward Taylor (1832-1937), dá os primeiros passos no campo da Antropologia Cultural com a publicação em 1865, da obra, *Pesquisa Recente na História do Fazer*. Para Taylor, é através da linguagem gestual e da escrita por imagens, que o homem exprime o pensamento. Refere que o estudo da linguagem gestual tem mais importância para a compreensão da origem da linguagem e dos processos envolvidos na comunicação simbólica do que a fala.

Com Garrick Mallery (1831-1894), a abordagem ganha outros contornos. Para Mallery *a expressão no gesto revela os processos mentais que são característicos de um estágio primitivo da evolução humana*. (MALLERY cit. KENDOM, 2005:61) A sua incompreensão, face a uma cultura diferente da civilização industrializada a que pertence, leva-o a comparar a linguagem gestual e a escrita por imagens dos índios com as representações do homem da pré-história. Sugere que as representações gráficas servem para pensar mas não como forma de expressão. É através dos gestos que os conceitos são expressos.

Quer para Taylor como para Mallery, a construção dos sinais acompanha a significação verbal assim como a compreensão dos gestos ajuda ao desenvolvimento da escrita. Para Mallery, *os gestos são como que imagem-escrita, excepto no facto dos gestos serem feitos no ar e como tal desaparecerem, enquanto que os gestos feitos através de um meio gráfico não*. (MALLERY cit. KENDOM, 2005:56) Maillery,

aponta os estádios para uma perspectiva mais elaborada do gesto sob o prisma da linguagem por sinais utilizada pelos índios, ilustrando-os, descrevendo-os e comparando-os com outras linguagens. Considera os sinais, mitos, usos e costumes dos índios como uma parte importante na história da humanidade. Analisa também a ideia de Rémi Valade, quando este (em 1854), compara o artista a um *sign talker*, corroborando a ideia de que a linguagem por sinais é entendida como uma forma de expressão pictórica onde a dimensão temporal adquire um significado maior. [...] *quem produz os sinais tem a sequência do tempo ao seu dispôr e as suas cenas deslocam-se e actuam, estão localizadas e estão animadas (Ibidem)* enquanto que a acção do artista está apenas confinada a um momento único.

A acção de William Wundt (1832-1920), no campo sensorial e afectivo, faz dele um precursor da psicologia experimental. A sua abordagem revê os pressupostos de Jorio, quando este trata os gestos do quotidiano dos napolitanos, bem como a linguagem por sinais dos índios americanos, mas é em torno da experiência cognitiva que se alicerça a investigação de Wundt, levando-o à procura de elementos de base para a compreensão da linguagem.

Como se organizam os mecanismos perceptivos? Que relação existe entre a linguagem e o processo psicológico? A que estruturas recorreremos para sistematizar o pensamento e a experiência sensorial num determinado momento? Poderemos falar em movimentos básicos expressivos que especificam e regulam a experiência? Estas são algumas das questões que balizam as preocupações de Wundt. Para este pensador, a linguagem humana identifica-se com a ideia de um padrão que varia de indivíduo para indivíduo. Ou seja, será através da conceptualização das experiências pessoais, traduzidas no tipo de movimento gestual, que a comunicação se desenvolve. Assim, o indicador dos conceitos implícitos nas experiências vivenciadas e na carga afectiva associada, é o próprio movimento gestual, os *gestos-língua* como refere.

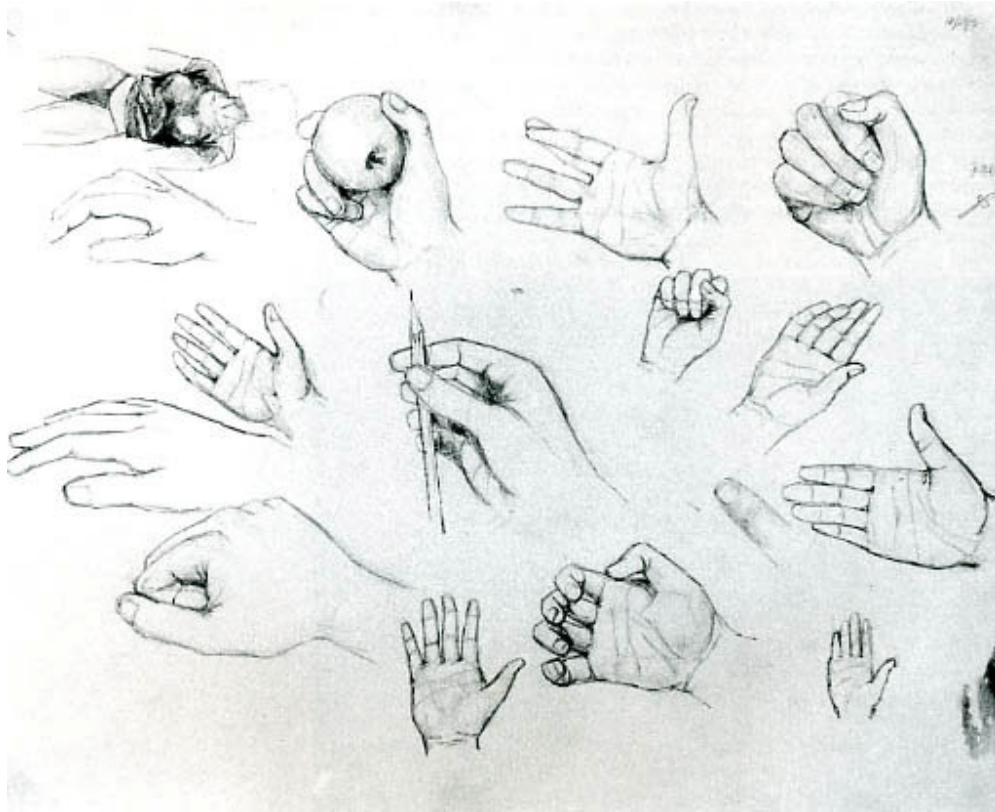


Figura 26, Tim Stolzenberger, 1990, grafite e esferográfica sobre papel, 43,2 x 47 cm.

Para Wundt o gesto é a primeira forma de linguagem. Distingue ainda dois tipos de gestos: o indicativo e o mimético. O gesto indicativo, ao derivar biologicamente do movimento de agarrar, constitui a chave para a compreensão dos movimentos gerais do corpo que estão relacionados com as formas que representam mas acima de tudo, com o acto performativo. Os esboços de mãos em diferentes posições, que a figura 26 apresenta, exemplificam esses gestos casuais. Segundo o mesmo tema da mão, é o movimento como acção que clarifica o significado e não a forma. Por exemplo, se quisermos falar de um dente, tocamos com o dedo no dente, mas se quisermos referir uma dor no dente tocamos duas vezes na zona em questão. O gesto repetido significa, através do movimento de apontar tocando. A existência da reiteração desta acção desloca a atenção do objecto a que o dedo se refere, para o próprio acto, desdobrado em momentos sequenciais iguais na forma mas diferentes no tempo, o que perspectiva um significado diferente.

*Eu julgo que pretendia criar uma espécie de analogia fílmica eu sou chumbo para construir estas partes - e as minhas próprias mãos, o meu equipamento.* (NAUMAN, cit.WALTHER, 2005: 606)

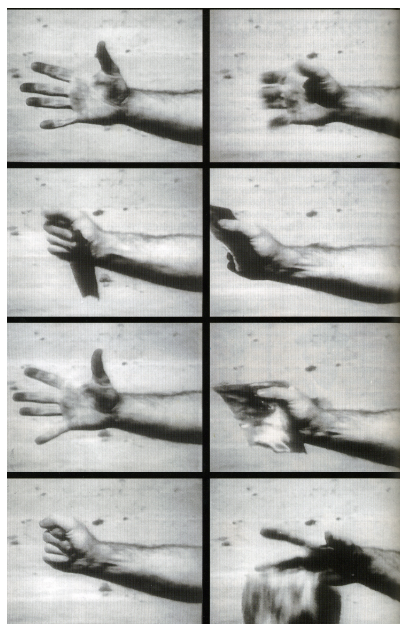


Figura 27. Richard Serra, *Mão apanhando chumbo*, 1961, excerto de filme de 16 mm, preto e branco mudo, 210 mm, Galeria Bochum.

Na fotografia de Richard Serra, a mão procura apanhar bocados de chumbo que vão caindo em curtos intervalos. Os movimentos da mão, de abrir e fechar, são muito rápidos. A tensão que a acção cria cansa a mão provocando-lhe câibras. Por sua vez a fadiga, derivada da repetição do gesto, também torna mais lento o acto de abrir, agarrar o chumbo, fechar e largar.

Wundt, realiza uma sistematização de diferentes tipos de gestos relevante para os futuros estudos da semiótica. Agrupa os gestos por propriedades, processos, acções descritivas, acções miméticas, etc. A significação varia entre estádios concretos e simbólicos não excluindo a referência a situações que se manifestam de uma forma ambígua. Recorre a exemplos do domínio popular para explicar de que forma os gestos simbólicos, ao derivarem da representação de uma forma ou de uma acção

performativa, tendem a manter-se nos usos da linguagem gestual, enquanto que o significado da palavra que lhes deu origem pode alterar-se ou mesmo desaparecer. Um destes exemplos de origem napolitana resulta da representação da cabeça de um boi através do gesto de elevar o dedo mínimo e o indicador e dobrar os restantes, prendendo estes com o polegar. Na sua origem este gesto, ao evidenciar os cornos de um búfalo, simbolizava a sua força e brutalidade. A evidência da forma ganhou outros significados quando passou a representar uma ameaça ou pedido de protecção face a algum perigo eminente. Este gesto, que ainda hoje é utilizado, mantém a forma agora associada a um gesto popular mas o sentido é totalmente novo. É utilizado para significar a infidelidade de um homem à sua mulher. *Pôr-lhe os cornos* ou chamar de *cornudo* a alguém, são expressões da gíria popular que atestam como a semântica do gesto evoluiu e se transformou em relação à própria forma do gesto. Não há por conseguinte uma tradução literal na relação dos gestos como as palavras. Outros exemplos do domínio popular serão referidos ainda neste capítulo no âmbito da classificação dos gestos de carácter universal.

O psicólogo e linguista contemporâneo David McNeill<sup>4</sup>, desenvolveu uma importante e pioneira reflexão, na relação do gesto com a linguagem. Para este autor, a gesticulação é um processo tão natural e inconsciente numa comunicação, que nos esquecemos dos movimentos corporais que fazemos. Analisando a forma como os gestos se realizam, poder-se-á compreender a forma como pensamos. Será necessário, na sua óptica, examinar em conjunto a linguagem e o gesto, para descobrir as operações do cérebro.

Para McNeill, *os gestos exibem por vezes imagens que não conseguimos exprimir no discurso assim como as imagens que o orador pensa, são canceladas.* (MCNEILL,1992:11)

Nesta perspectiva, o gesto está directamente relacionado com as imagens visíveis. *São como pensamentos. Não pertencem ao mundo exterior, mas ao mundo interior, aos pensamentos, às imagens mentais. [...] Os gestos perspectivam uma nova forma de*

---

<sup>4</sup> As suas obras, *Gesture and Thought* (2000) e *Hand and Mind: What gestures reveal about thought* (1992), revelam como os gestos, anteriormente considerados como acessórios do discurso fazem parte do próprio discurso.

*observar através dos processos, a linguagem e a interacção entre as pessoas.* (MCNEILL,1992:12) Para McNeill, os gestos podem representar ideias abstractas, concretas, metafóricas, e reflectir a estrutura escondida do discurso. Em 1992, na sua obra *Hand and Mind: What gestures reveal about thought*, McNeill, classificou os gestos em cinco diferentes categorias:

- **Gestos icónicos**

Poderemos falar de um gesto icónico, quando o significado e o significante estão numa mesma relação directa de significação. Quando o ícone participa da natureza do referente. São gestos do concreto. Poderemos falar de uma representação explícita, em que a acção refere a ocorrência, o referente, ou o objectivo visado. Os gestos icónicos pictóricos relacionam-se com a imagem. Têm uma relação directa com a intenção.

O ritmo harmonioso de gestos associados ao quotidiano da *Virgem* nos cuidados de higiene com o seu filho, (figura 28), é um exemplo.



Figura. 28, Jacques Stella (Lyon, 1596-Paris, 1657), *Nascimento da Virgem*, c. 1650-1655, pedra negra, pincel, aguada cinza e linha de contorno com pedra negra, 35,7 x 26,4 cm.



- **Gestos metafóricos**

Poderemos falar de um gesto metafórico, quando o significado se refere a uma acção ou conceito conotado. A representação pode ter um carácter icónico, mas o significado não coincide com o significante. A relação de semelhança, com o que está subentendido, convoca o significado ausente. A mensagem codificada pela forma que se apresenta refere-se a uma *imagem do invisível*.(MCNEILL,14,75)

A pintura da palma da mão de Helena Almeida, (figura 30), na imagem fotográfica, com pigmento vermelho, configura uma acção que vem do interior do seu corpo. A mão é o meio com que se expressa. A língua gestual é levada ao limite.

Há uma continuidade e uma contiguidade entre o gesto da artista e a intenção. A ferida exposta, o sentimento de dor que se exterioriza é também a mensagem conotada na fotografia do artista chinês, Sheng Qi, (figura 29),. A mão amputada do artista, simboliza o momento em que após os acontecimentos políticos que decorreram na Praça Tiannamen de Peking em 1990, deixa o país. A pequena fotografia a preto e branco na palma da sua mão esquerda, voltada de frente para o espectador, identifica-o e, acentua a falta do dedo mínimo. O constrangimento que sentimos é maior quando se conhece o fundamento desta ausência. Afastado da China, Sheng Qi, corta o dedo coloca-o num vaso de flores e envia-o á sua pátria. Reenvia uma parte do corpo, devolvendo-o como matéria orgânica, adubo. O gesto convoca um sentimento de dor profunda. De perca da própria identidade.

Em ambas as imagens, a mágoa é exposta pelo corpo ferido, em sangue em Helena Almeida, em amputação em Sheng Qi.



Figura 29, Sheng Qi, *Percurso da memória*, 2000, 1 fotografia cromógena, de série *Memórias*.

Figura 30, Helena Almeida, *Sem título*, 1994-95-33, 1 de 20 fotografias a preto e branco com pigmento cor, 220x110 cm. Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

#### ○ Gestos de batimento

Poderemos falar de um gesto de batimento, *beat*, quando o seu significado se refere a uma acção semelhante à pulsação de um ritmo cardíaco. O seu nome refere-se mais ao tipo de acção que orienta mais o processo que representação. São os gestos que menos se percebem num discurso ou representação.

Como exemplo de gestos de batimento, McNeill, refere os gestos dos políticos quando nos seus discursos ao desejarem acentuar uma ideia, escolhem um conjunto de conceitos e a ideia crucial a transmitir. A diversidade de gestos e a descontinuidade na sequência temporal, ilustrativa dessa intenção, confere um carácter estrutural e enfático

ao discurso. O desenho (figura 31) de Zilla Lautenegger, (1968-) artista Suíça, sugere um movimento intermédio na narrativa. A dimensão temporal determina a acção.

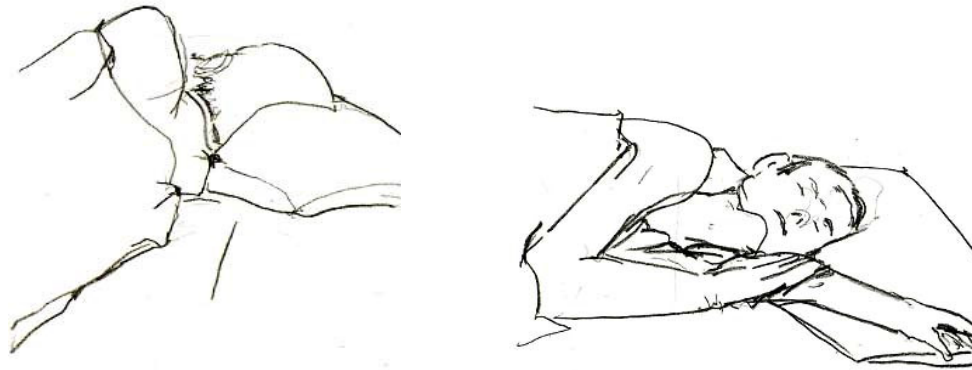


Figura 31, Zilla Lautenegger, *Estudo de um sonho*, 2001, lápis sobre papel, 14,5x20,9 cm, Galeria Peter Kilchmann, Zurique.

- **Gestos coesivos**

Poderemos falar de um gesto coesivo, quando entre o significado e o significante se estabelece uma união íntima, uma coerência. Os gestos coesos, propõem a continuidade na sequência temporal. A repetição de um gesto, enfatiza o movimento e reforça a intenção. As formas dos gestos coesos podem ser ecléticas, mas a acção que as orienta tem de ser repetitiva. No âmbito da representação, poderemos referir que a acção de um artista é coesa quando em diferentes obras repete um tema ou um motivo.



Figura 32, Chillida, *Sem título*, 1946-95-33, tinta sobre papel, 14x20,8 cm.

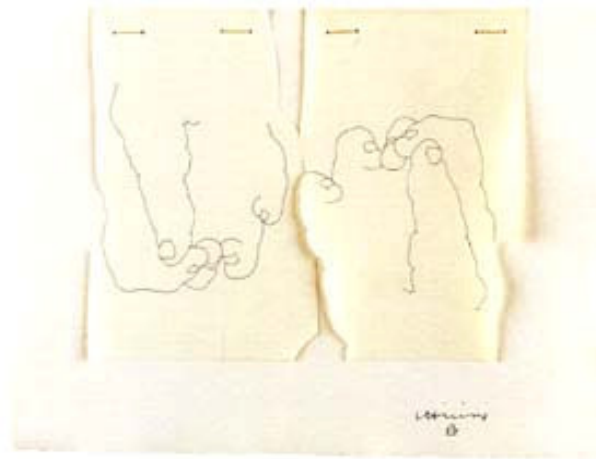


Figura 33, Chillida, *Elogio da água II*, 1986, aço, 41x32x28 cm.

Figura 34, Chillida, *Esku*, 1994 tinta sobre papel, 27,4x234 cm.

Os desenhos de Chillida (1924-2002), (figuras 33 e 34), constituem a chave para a interpretação de alguns conteúdos iconográficos da sua escultura. O tema da mão, é um tema obsessivo. Reconhecemos nas linhas que configuram cada mão, as tensões do gesto, os traços pulsionais.

#### o Gestos deicticos

Poderemos falar de um gesto deictico quando nos referimos aos gestos de apontar sem uma direcção ou intenção em concreto. O gesto de apontar tem implícito no seu movimento uma intenção, mas o que caracteriza este tipo de gesto não é nem a iconicidade formal nem o sentido metafórico que possa revelar. O gesto deíctico refere-se ao processo em que a acção se sustenta.

Os indícios de uma acção são gestos que se referem a acontecimentos sem controle ou previsão. Revelam marcas que sustentam a narrativa e a representação. As categorias criadas por David Mcneill, permitem uma sistematização do pensamento e da informação. A transferência destas formas de nomeação, reorganiza a intenção intrínseca de um gesto, para que este possa ser por exemplo, racional, espontâneo, aleatório, etc.

O artista britânico Roger Ackling, recolhe das praias do mar do norte, pedaços de madeira que vão dar à costa. Com uma pequena lente circular, colocada sobre estas tábuas, o artista solariza a madeira, queimando-a. Cria marcas que associa às existentes. A sua intenção, é dar a conhecer o processo de repetir marcas, pontos, formas tão efémeras quanto os vestígios das acções anónimas anteriores.



Figura 35, Roger Ackling, *Weybourne*, 1997, luz solar sobre madeira, 34,5x25,3x17 cm.

A análise das imagens que no final deste capítulo se apresentam procuram, à luz destas categorias, compreender aspectos que na ordem do simbólico, possam ser expressos através dos gestos representados em diferentes contextos.

### **2.3 O Gesto como forma de expressão e comunicação**

As concepções e os desenvolvimentos das linguagens que existiram ao longo dos diversos momentos da história permitiram que esta se transformasse continuamente, deixando em certos casos, traços e marcas da sua influência ou permanência. Considera-se terem existido cerca de 3000 a 4000 línguas onde, ao que

chamaria Julia Kristeva (1988:29) de *materialidade concreta*, se incluíam a fala, o gesto, os ideogramas, os pictogramas e a escrita, por contraponto com as leis de sintaxe, a estilística e a semântica que organizam os diferentes sistemas linguísticos. A modificação do significado e em geral da função das palavras é indicada por flexões e inflexões, seja pela anexação de prefixos ou sufixos ou por mudanças internas.

Conhecer a origem da linguagem é avaliar a importância que o saber e a comunicação tiveram desde sempre para a humanidade. Para o linguista russo Roman Jakobson, (1896-1982) a incontornável distinção entre as *funções da linguagem*, fornece o *critério de pertinência* que distingue entre a *função referencial ou cognitiva da linguagem* (*aquela que se destina à comunicação usual de mensagens, centrada no objecto ou no referente do processo comunicativo*) e a *função poética, aquela que se volta para a materialidade dos signos em si mesmos, sendo auto-reflexiva* [...]. (JACKOBSON, cit. HAROLD,1977:13)



Figura 36, João Santos.

Na necessidade primeira dos primatas de comunicarem entre si, expressando as suas intenções, a linguagem fundamenta a constituição do Homem como sujeito. A gestualidade surge como o sistema de comunicação que transmite uma mensagem e pode como tal ser considerada uma linguagem.

Os gestos, através dos movimentos do rosto e do corpo, foram os primeiros meios a que o Homem recorreu para comunicar os seus pensamentos. O gesto indicativo por exemplo, é sem dúvida o lugar onde nasce o significado de uma

intenção, o que faz deste gesto o domínio preferencial da religião e do ritual. Para Julia Kristeva (1969:349) a linguagem que se forma com estes signos chama-se *linguagem da acção*.



Figura 37. Leonardo da Vinci, *Apóstolo Pedro*. c. 1490, Graphische Sammlung Albertina.

No desenho de Leonardo da Vinci, a reacção emotiva do apóstolo Pedro, confere ao dedo indicador não apenas o sentido de indicar mas também de impaciência. O gesto, acentuado pelo olhar e pela torção do corpo, é incisivo. As reacções físicas do corpo acompanham a emoção rígida e os sintomas do gesto de indicar. Indicando uma direcção todo o movimento do corpo se concentra nessa intenção.

Anatomicamente o membro superior do corpo humano, constituído pelo braço, antebraço e pela mão, funciona como uma ferramenta fundamental na relação do corpo humano com o meio. A mão situa-se na extremidade do antebraço. Os ossos da mão, o carpo, o metacarpo, os dedos e os tendões dos músculos, que a ligam ao braço e ao antebraço, são os responsáveis pela sua flexibilidade. O dedo polegar, segundo a teoria evolutiva, amplificou a sua capacidade facultando a utilização de instrumentos de uma forma mais eficaz. Poderemos tomar consciência da importância da mão não apenas através das características físicas e da mecânica do

gesto que potencia, mas também como ferramenta fundamental no contexto da criação artística. Iremos debruçarmo-nos com mais detalhe sobre a mão, dada a relação mais directa que esta estabelece com os processos de representação desta investigação.

- Tip of the ring finger.*
- Tip of the fore finger.*
- Tip of the little finger.*
- The little finger.*
- First Joint*
- Second joint.*
- The second joint of the ring finger.*
- The part is 1/9*
- Center*
- Here the width of the hand is equal to the length of the forefinger.*
- Here the width of the hand is equal to the length of themiddle finger.*
- Tip of the forefinger.*
- Second joint of the forefinger.*
- This line touches the tip of the thumb.*
- First joint of the middle finger and forefinger.*
- Bottom joint of the thumb.*
- Wrist joint.*

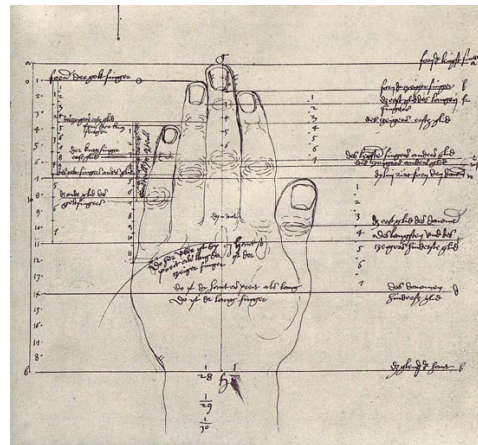


Figura 38, Albrecht Durer, *Construção da mão esquerda*, 1513, ponta metálica sobre papel, sem marca de água, 18,4,5x19,2 cm.

O movimento, como por exemplo, a torção das articulações dos ossos do carpo, do antebraço ou do braço conferem à mão destrezas e potencialidades de extraordinária importância, para as exigências que o acto de desenhar exige. Os instrumentos utilizados enquanto se desenha, adquirem um carácter protésico. Funcionam como extensões do próprio corpo. A diversidade de movimentos que a mão possibilita, ao recorrer por exemplo a mecanismos de precisão, destreza física e manipulação de instrumentos, permitem entender numa perspectiva mais ampla a importância do gesto das mãos nas condutas do quotidiano. A capacidade de projectar significados



diferentes, varia consoante a mecânica do gesto, faz alterar a intenção perceptiva de quem desenha e as condições em que a acção se realiza. As figuras 39 e 40, referem-se ao gesto de contar pelos dedos. O sistema de base decimal que utilizamos para contar pelos dedos e a relação par e impar são claras referencias ao número de dedos de cada mão e à estrutura simétrica do corpo humano. O desenho da figura 39, apresenta à esquerda a mão fechada, com os dedos imobilizados. Se relacionarmos esta forma com a da direita que nos remete para o número quatro, poderemos pensar no número zero. Se a posição das mãos, estivesse na ordem invertida, poderíamos pensar no número quarenta.

No terceiro capítulo, apresentaremos exemplos que clarificam a relação reiterada de um gesto com a representação.

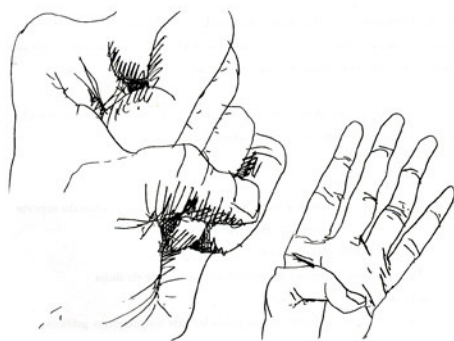


Figura 39. Miguel Amado.

Figura 40. *Liber de Tempositus et ordinato renerabilis Beda presbítero*, século XII. Fol. 394x420, Madrid, Biblioteca Nacional.



A constelação total de expressões e figuras do discurso relaciona-se com qualquer parte do corpo, como por exemplo os braços, os dedos, as pernas e até os dedos dos pés. Logan Pearsall Smith (1865-1946) afirma em 1925, ser possível, *que a linguagem ela própria tenha as suas origens não na comunicação dos conceitos intelectuais, mas na acção e nos sons que acompanham as acções, ambas destinadas a estimular a actividade social do ser humano comprometido com objectivos comuns.* (SMITH,1925, cit.GOETHHALS,1968:627b)

Para Coquillat, no seguimento dos gritos signos, seria essa a linguagem da acção, que define do seguinte modo:

*Parece que essa linguagem foi conservada sobretudo para instruir o povo sobre as coisas que mais o interessavam: como a política e a religião. É que agindo com mais vivacidade sobre a imaginação, provocava uma imaginação mais durável. A sua expressão tinha menos qualquer coisa de forte e de grande, de que as línguas, ainda estereis, se não podiam aproximar. Os antigos davam a esta linguagem o nome de dança: é por isso que se diz que David dançava diante da arca.*

*Os homens aperfeiçoando o seu gesto, deram a esta dança mais variedade, mais graça e mais expressão. Não se subordinaram a regras, os movimentos dos braços e as atitudes do corpo, como o fizeram para os passos que os pés deviam formar. Assim a dança dividiu-se naturalmente em duas artes que lhe ficaram subordinadas: uma, permitam-me uma expressão conforme à linguagem da Antiguidade, foi a dança dos gestos; foi conservada para ajudar a comunicar os pensamentos dos homens; a outra foi principalmente a dança dos passos, serviram-se dela para exprimir certas situações da alma, e particularmente a alegria; utilizaram-na nas ocasiões de regozijo e o seu principal objectivo foi o prazer [...].*

(COQUILLAT 1974, cit. KRISTEVA,1969:349)

Um dicionário de gestos deveria incluir entre outros certamente, os relacionados com a apreciação, aprovação, zanga, desaprovação, chamar com sinais, acenar, desprezo, cuidado, medo, angústia, obscenidade, negação e vexame. Centenas dos nossos pensamentos podem ser, e por vezes são, comunicados por gesticulação, uma forma de expressão tão antiga como a comunicação humana em si mesma. Na linha de pensamento de Andrea de Jorio, sobre o qual reflectimos sobre os gestos napolitanos, a figura 41, remete gestos em uso no momento actual.

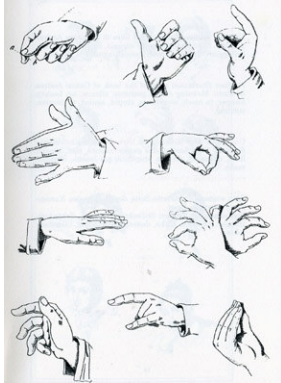


Figura 41. Andreas Jorio, *Gestos napolitanos*.

dinheiro, tempo passado, afirmação

estupido, bom

esperar, andar como o caranguejo

roubar, cornos, pedir

No gesto de pedir os cinco dedos reúnem-se rapidamente formando um vértice que se eleva. De acordo com a intenção, seja esta gentil ou de impaciência, o gesto pode manter a pose fixa ou agitar-se.

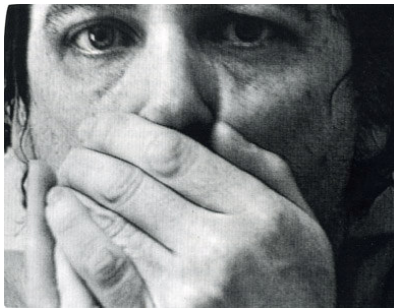


Figura 42. Gary Hill, fotografia (detalhe de vídeo), 1987-1988.

Ao observarmos a fotografia da figura 42, a mão a tapar a boca, pensamos na causa e como tal no estado de espírito da figura retratada. O rosto enfrenta nas palavras de Georges Quasha e de Charles Stein *uma unidade dupla, uma ambivalência fundamental. Partilham este estado connosco, oferecendo-nos um modelo virtual da nossa conexão recíproca. [...]. A mão enfrenta-me, eu estou à face da face.* (1995:21,22)



Figura 43. *Silvio Berlusconi*, Fotografia, 2008

Na figura 43, a sequência do movimento das mãos sobre o rosto, do Primeiro Ministro italiano, Silvio Berlusconi, durante uma conferência de imprensa em Bruxelas, exterioriza o seu pensamento. Se num primeiro momento as mãos unidas são o eixo do olhar que enfrenta o observador, no segundo e terceiro momentos o olhar fechado como sinal de concentração interior conduz ao tapar dos olhos como verdadeiro acto de negação. A postura da cabeça, antes vertical, inclina-se para a frente, agora suportada pelas mãos. Não é apenas a ausência progressiva da visão, o que intensifica este gesto, mas também a relação quase teatral que expressa.

Ainda que muitos dos gestos se tenham convertido em características nacionais, um grande número atravessou certos limites e tornou-se internacional. Os gestos podem ser comuns por uns tempos, depois desaparecerem, como aconteceu por exemplo, nos Estados Unidos no tempo colonial, aos *sinais dos cornos* que designavam os homens a quem as mulheres haviam cometido adultério. Estes exemplos e usos serão desenvolvidos na segunda parte deste capítulo.

### **Os pictogramas, os ideogramas e os símbolos chineses**

O sistema primitivo de escrita em que os conceitos se representam e expressam através de símbolos designa-se por pictografia. A origem latina deste vocábulo vem de *pictus*, que significa pintado, ao qual se acrescentou o sufixo *grafia*, vocábulo cuja origem etimológica, *graf(o)* deriva do grego, *graph(o)*, de *gráphein*, que significa, escrever, descrever, desenhar. A função comunicativa dos sinais gráficos confere à

escritas pictográficas e ideográficas, um lugar destacado na origem da linguagem não verbal. Os pictogramas que a figura 44, exemplifica, foram realizados pelos povos australianos, *Walbiri* e *Yirkalla*, na areia da praia e na casca das árvores. Segundo Nancy D. Munn (MUNN, cit, MORPHY, PERKINS, 2006:326) *cada esquema apresenta uma irreduzível unidade*. Em ambos os modelos, cada pictograma articula a iconicidade, em que a entidade percebida e a concebida ocupam o mesmo lugar. A estrutura implícita de cada exemplo, articula a forma representada com o significado imediato.

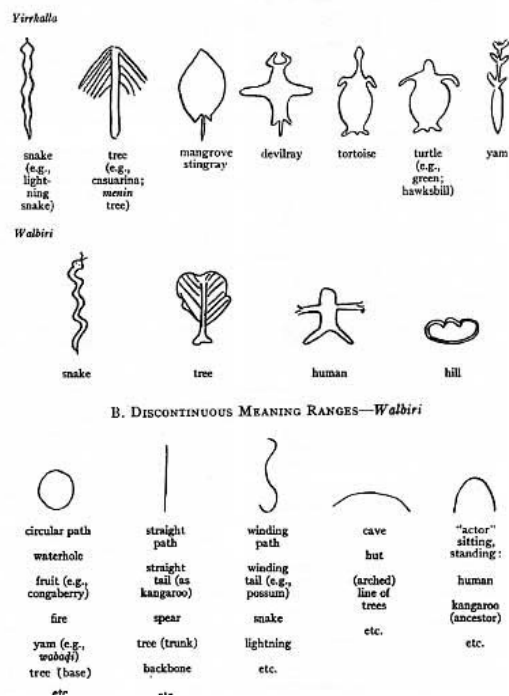


Figura 44. *Walbiri* e *Yirkalla*

Os ideogramas, cuja origem etimológica grega vem de associação dos conceitos com os registos gráficos, são por sua vez os sinais gráficos que exprimem um significado. Entre os índios *Sioux*, a linguagem gestual e a escrita em imagens existiam lado a lado, numa correspondência forte. Em certos casos, os pictogramas dos índios *Sioux* não representavam o ser representado, mas o gesto manual que o designava.

Talvez a origem do verdadeiro gesto, resida nos centenários pictogramas chineses,

muitos dos quais se assemelham aos pictogramas dos índios norte americanos.

Tchang Tcheng-Ming, em *L'écriture chinoise et le geste humain:essai sur la formation de l'écriture Chinoise*, (TCHENG-MING, Tcheng, 1937), encontramos uma relação íntima entre os gestos chineses e a escrita chinesa. Centenas de caracteres contêm o símbolo da mão, olhos, corpo, pés e rosto, captados no acto da comunicação gestual. Tchang chama a estes *gestos congelados*. A combinação dos símbolos chineses corresponde à combinação parental dos gestos. A deficiência de muitos símbolos corresponde a deficiências similares de gestos parentais, o que pela sua natureza, falham na expressão dos motivos e significados efectivos.

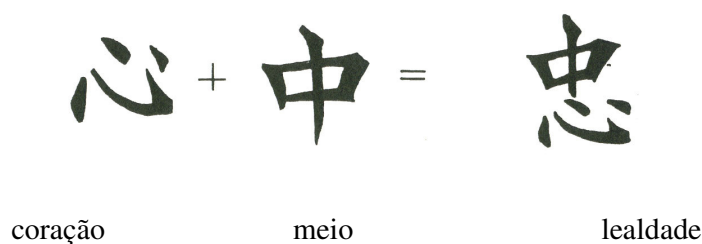


Figura 45. Pictograma chinês, *lealdade*.

Na língua chinesa, a origem etimológica de uma palavra encontra-se frequentemente relacionada com um gesto. O pictograma da figura 45, relativo ao modo como se chegou ao signo visual de *lealdade* evidencia, o que para J.L. Lin possa pensar-se em *lealdade como ter o coração de alguém no centro, embora isso não seja etimologicamente correcto*. (LIN, J.L., cit. CAMPOS, Haroldo, 1977:48). A palavra para *Eu*, no chinês arcaico era *tseu*, nariz. Na China, ainda hoje quando alguém fala de si próprio, em vez de apontar para o seu peito, como fazemos no Ocidente, põe o seu dedo num dos lados do nariz.

As imagens relativas aos desenhos de Bruce Nauman (figuras 46 e 47) acentuam cada gesto pela repetição. Bruce Nauman nasce no estado de Indiana em 1941, e é considerado um dos artistas americanos contemporâneos mais inovadores. Na figura 46, o dedo indicador adquire a importância pelo escalonamento e rotação da cabeça. A ampliação da mão que repete o gesto e a posição, desloca a atenção do observador. Esta dinâmica é também visível na figura 47, do mesmo autor. Nesta imagem a duplicação dos gestos e o reflexo das formas reflectidas, acentua a intenção e a tensão

social.

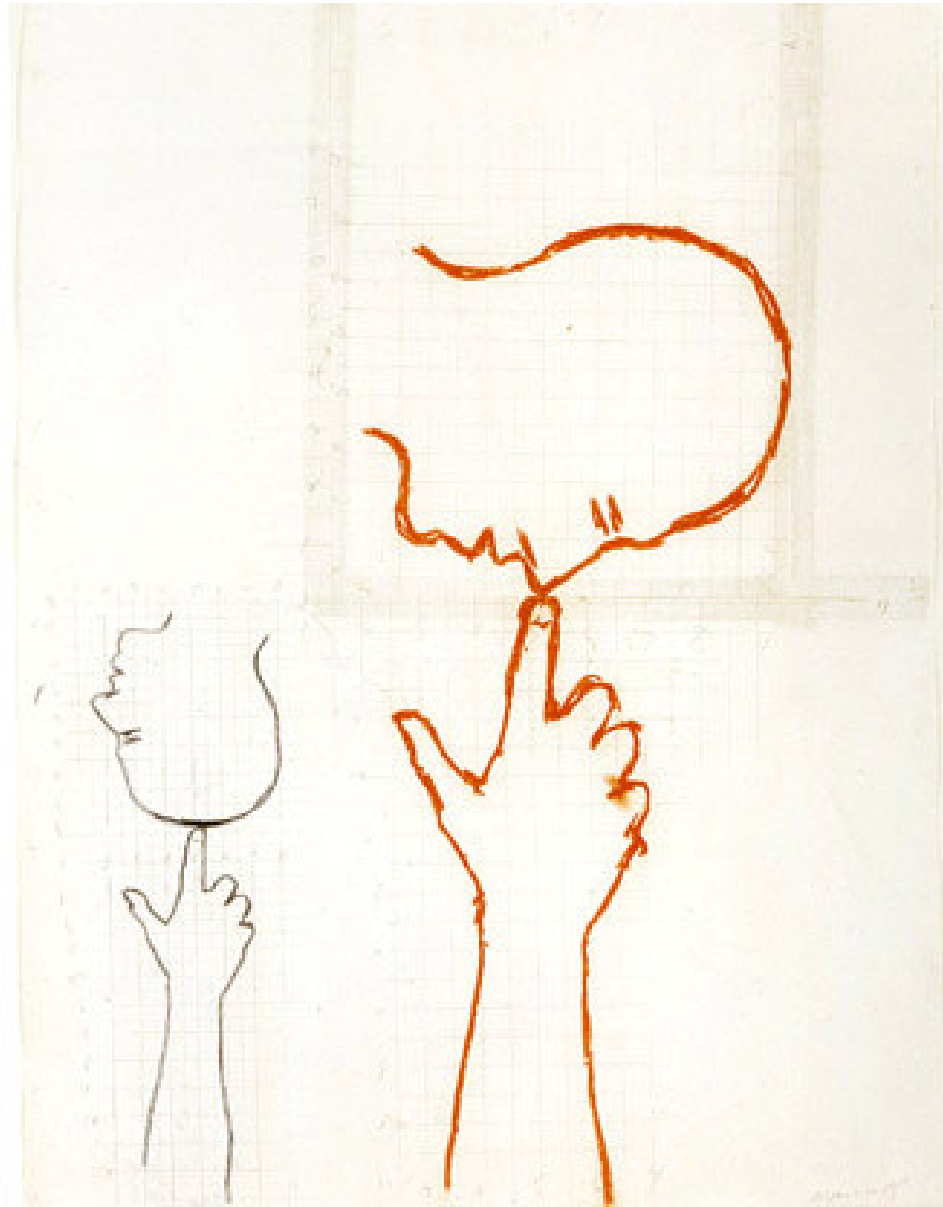


Figura 46. Bruce Nauman, *Dupla cabeça e dupla mão*, 1989, tinta, pastel e fita transparente sobre papel, 145x109 cm.

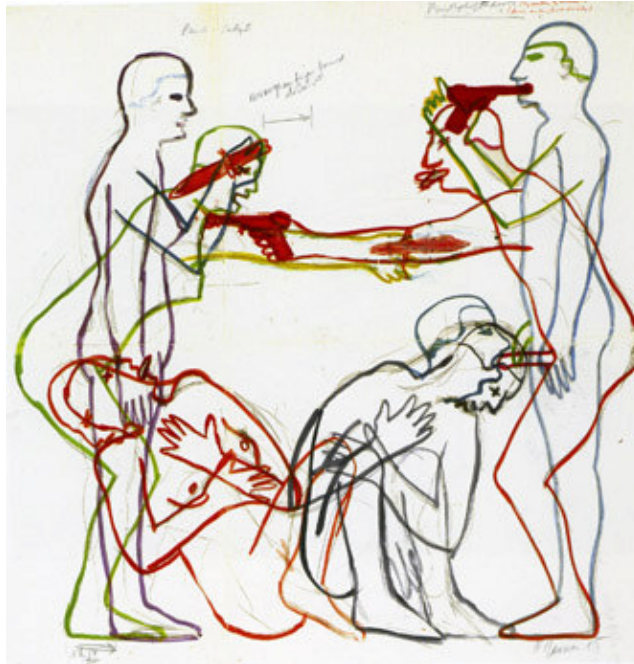


Figura 47. Bruce Nauman, *Punch and Judy II Birth & Life & Sex & Death*, 1985, guache e lápis de grafite sobre papel, 191,8x184, 2 cm.



Figura 48. Ian Salas, 2008, fotografia.

Na figura 48, em que a presidente do Chile, Michelle Bachelet, ao receber em 2006 uma condecoração, leva ambas as mãos ao peito como sinal de comoção, é o mesmo gesto das figuras de Nauman, quando pousam a mão sobre o coração. Se numa imagem, por exemplo de um jornal, a alegria é também manifestada pelos gestos do bater de palmas de quem a rodeia, já no desenho o sentido poderá ser oposto, por exemplo de apreensão.



Girolamo Mancuso, refere na sua obra, *Pound e la Cina*, publicada em 1974, que [...] *não existe na China uma nítida diferenciação entre pintura, caligrafia e poesia, o poeta é muitas vezes calígrafo e pintor. Na raiz da impessoalidade e da temporalidade da poesia chinesa, encontramos, portanto, o influxo da escrita chinesa mas num sentido [...] em que o que conta não é a sua natureza ideográfica, mas o seu cunho gráfico; isto se patenteia de modo evidente através das formas cursivas, que se afastam ao máximo da reprodução iconográfica, e nas quais é exaltada a qualidade puramente gráfica do signo.*

Para Haroldo de Campos (1929-2003) a importância do carácter icónico dos signos afasta-se como tal de uma representação mimética para se aproximar de uma *semiótica icónica* (FENOLLOSA, cit. CAMPOS, 1977:58) que resulta de estilizações formais. Para este autor o pictograma chinês não se identifica com uma representação dos signos, em que as ideias se revelam através das coisas, mas considera ser através do processo de relações, enquanto *metáfora estrutural* (*ibidem*) que o ideograma se constrói.

*A palavra que devemos usar é estrutural. As linhas, os espaços, as proporções estão na estrutura da mesma coisa [...] Tudo é uma questão de espaço, de como foi resolvida a configuração: eis o motivo realista, mas a vontade de encontrar relações espaciais da linha são cada vez mais subtis.* (MANCUSO, cit. CAMPOS, 1977: 57)

### **2.3.1 O Gesto e os sistemas de significação**

Enquanto que, até ao século XVIII, a linguagem tinha a sua origem nas regras universais, a partir do século XIX, dominado pelo historicismo, passou a ser considerada como algo que evoluía através dos tempos.

Qualquer sistema de significação recorre à linguagem e ao pensamento na manifestação da sua função simbólica. De que forma agimos através da linguagem? E como se organizam os sistemas de signos? Quando falamos em significação a que é que nos referimos?

As respostas são várias, pois muitos foram os que ao longo dos tempos se debruçaram sobre estas questões. O pai da linguística moderna pode talvez ser

considerado, o suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Após a sua morte, os seus discípulos reuniram as minuciosas anotações dos pensamentos deste linguísta e publicaram a obra que veio a ser conhecida como Curso da Linguística Geral. Nesta obra, Saussure, diferencia a linguagem (*langage*), da língua (*langue*) e da fala (*parole*). A linguagem refere-se a uma capacidade própria da humanidade, a língua a uma sociedade específica, e a fala é individual. A língua é o seu objecto de estudo primordial.

Segundo Julia Kristeva, *para captarmos a linguagem temos de seguir o rasto do pensamento que através dos tempos e antes mesmo da constituição da linguística como uma ciência particular, esboçou as diferentes visões da linguagem* (KRISTEVA, 1969:15). A linguagem é um sistema complexo, onde se misturam aspectos e funções de diferentes tipos. O seu carácter resulta de um conjunto de sons articulados, marcas escritas e gestos. Para Kristeva a linguagem constitui a matéria do pensamento e como tal o próprio eixo de comunicação social.

Cada civilização, de acordo com as suas crenças, valores culturais e patrimoniais tem encarado a linguagem de forma específica. É tão importante conhecer a linguagem oral como a escrita, *a língua como o discurso, a sistemática interna dos enunciados e a sua relação com os sujeitos da comunicação, a lógica das mudanças históricas e a ligação entre o nível linguístico e o real. Aproximamo-nos assim das leis específicas do trabalho simbólico.* (KRISTEVA, 1969:23)

O filósofo, crítico literário e sociólogo francês, Roland Barthes (1915-1980), considera a língua como uma instituição social, como um sistema que determina os valores. Segundo este autor, [...] *ela não é um acto, escapa a qualquer premeditação; é a parte social da linguagem; o indivíduo, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; é essencialmente um contrato colectivo, com o qual temos de submetermo-nos em bloco se quisermos comunicar; além disso, este produto social é autónomo, à maneira de um jogo que tem as suas regras, pois só o podemos manejar depois de uma aprendizagem.* (BARTHES, 2007:12)

Saussure, ao definir a língua como um sistema de signos que se relacionam entre si, instaura o signo como um instrumento estratégico na resolução dos problemas.

Desde a sua origem etimológica, que o signo é senha, sina, sinal e *desígnio*. Saussure ao reduzir a expressão, e a linguagem a signos, faculta um modelo operativo que, funciona como a chave exigida à consciência perceptiva para se projectar num objectivo pré-definido. Na sua terminologia, da união do significado com o significante resulta o signo. O signo surge como a forma de acentuar os factos e dar a conhecer a realidade.

A linguagem, considerada como um sistema significante, isola o signo e define as leis precisas da sua articulação. Um signo possui na sua natureza dupla, um significante e um significado, um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo* respectivamente. (BARTHES, 1982:35)

O significante, a palavra propriamente dita é constituído pelas formas apresentadas. A palavra responde de uma forma directa à pergunta: o que é isto? Facilita a identificação dos *elementos em cena*, *é a própria cena: trata-se da descrição denotada da imagem [...] de uma operação oposta à conotação*. (BARTHES, 1982:32) O significado é o conceito ou a imagem mental daquilo que representa. A origem latina do termo, *signum, facere*, remete para fazer signos. Refere-se aos signos da mensagem cultural ou conotada. A mensagem é simbólica e resulta do sentido produzido pelos desvios dos modos retóricos a que a imagem for sujeita. A significação estrutura-se com a relação da presença de algo ausente e com a ausência do objecto a que se refere.

## **A semiótica**

Com base nas definições apresentadas anteriormente foram sendo desenvolvidos estudos linguísticos contemporâneos que deram lugar à semiótica, (do Grego *semeion*, signo). A semiótica, entendida como a ciência dos signos, é concebida em sincronia, diria Jung (1875-1961), o linguista suíço Ferdinand de Saussure, anteriormente referido, e o filósofo americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914). Criada como um estudo dos sistemas de significação com heurísticas diversas (Peirce parte da lógica, enquanto Saussure da linguística), consideram-se os signos, não apenas como entidades linguísticas, mas também como signos não verbais.

A semiótica constitui-se como uma ciência que se debruça sobre os signos e as suas características e formas de organização: as imagens, os gestos, os sons. Vigora como uma metodologia analítica dos comportamentos, rituais ou mesmo dos protocolos. Se para Deeley, a linguística é uma parte do estudo geral da semiótica, para Roland Barthes (1915-1980), a semiologia é uma parte da linguística. Se as posturas parecem contraditórias, ambas concorrem, no entanto, para a afirmação de que será através da semiótica que podemos examinar e entender o mundo de uma forma partilhada. Citando Saussure, *as leis que a semiologia há-de descobrir são aplicáveis à linguística, que se encontrará então, adstrita a uma área bem definida dentro da totalidade dos fenómenos humanos.* (SAUSSURE, 1916:33 cit. DEELY, 1995:109) Referimo-nos à unidade de investigação em torno do conceito de significação, não apenas vinculada aos sistemas sígnicos da linguagem verbal (a linguística) mas também de todos os outros sistemas sígnicos, onde se inclui o desenho.

Ao longo do tempo, às premissas feitas por Saussure, em que se baseia a sistematização contemporânea dos estudos linguísticos, foram-se sucedendo novas abordagens. Morris, na sua obra, *Fundamentos acerca da teoria dos Signos*, publicada em 1938, divide a semiótica em três partes que correspondem a três dimensões da semióse: *a semântica, que considera as relações dos signos com os objectos a que se referem; a pragmática, que considera a relação dos signos com os intérpretes, e a sintáctica que considera a relação formal dos signos entre si.* (cit. ABBAGNANO, 2003:870) Esta distinção difundiu-se amplamente na filosofia e lógica contemporâneas. A semióse, considerada para Morris como o objecto da semiótica é equivalente à expressão do comportamento gestual relativamente à linguagem por sinais.

Com Nelson Goodman, (1906-1998) a noção de linguagem identifica-se com o sistema simbólico, como um dos elementos da experiência a partir do qual configuramos a realidade. A linguagem é nesta perspectiva um objecto no mundo. Existe como representação (entendida como um sistema de objectos capaz de representar ou referir algo que lhe é exterior), tanto quanto a construção do mundo resulta da acção da linguagem. Para este autor, a acção de representar é entendida como um processo de simbolização, onde se classificam e ordenam os referentes.

Comprender o mundo é construir o mundo. A utilização dos símbolos é o modo que conduz à nossa compreensão e à construção de diferentes versões-de-mundos.

A metalinguagem, surge como o modelo de pertinência que permite criar as hierarquias entre as diferentes linguagens, distinguindo, por um lado a linguagem do objecto, e por outro o discurso que se opera sobre esse objecto. Ao trabalhar directamente com a função poética, a crítica, convoca os recursos que entende necessários, sem esquecer que a realidade sobre a qual se debruça é constituída por signos. Reportar-nos-emos a estes aspectos no próximo capítulo, através do cruzamento da função linguística dos signos visuais com a fenomenologia dos processos gráficos inerentes aos actos do desenho. Exploraremos a significação nas dimensões física, social e performativa dos actos do desenho.

## **2.4 O Gesto: história de uma classificação**

### **A função dos gestos**

As teorias apresentadas na secção anterior acerca da evolução do conceito de gesto e do seu uso histórico, permitem-nos equacionar o gesto, não apenas como um sistema de comunicação, mas como uma produção desse mesmo sistema. As formas de comunicação do gesto estão directamente relacionadas com a forma como agimos, através da manifestação corporal visível. Reportamo-nos aos movimentos do corpo e em particular da mão.



Figura 49. Juan José, Gómez Molina, *La piel en la mirada*, 2004, fotografia.

Parafrazeando Henri Focillon, quando afirma, que:

*A mão é o instrumento da criação, antes de mais o órgão do conhecimento. A mão é acção: aprende, cria e por vezes dir-se-ia mesmo que pensa. Em repouso não é um instrumento sem alma, abandonado sobre a mesa ou pendente ao longo do corpo: o hábito, o instinto e a vontade de acção meditam nela, não sendo necessário grande esforço para adivinhar o gesto que irá fazer. A mão não é dócil, serve do espírito, ela busca, ela inventa, ela percorre todas as aventuras, ela tenta a sorte.*

*A mão resgata o tacto da sua passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a acção. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, imprime universalmente a sua marca. Confronta-se com a matéria que metamorfoseia, com a forma que transfigura. Educadora do homem não sendo necessário grande esforço para adivinhar o gesto que irá fazer. (FOCILLON, 2001:108)*



Figura. 50. Rembrandt Van Rijn, (1606-1669), *Uma rapariga a dormir*, c.1655, tinta castanha sobre papel, 24,5x20 cm.

Na figura 49, o sentido do tacto associa-se ao do visual para, de uma forma intensa, nos ajudar a conhecer o sujeito a quem pertencem as mãos. A qualidade da superfície da epiderme, aferida pelos sulcos e pregas, configuram a idade. As marcas tal como o movimento de um gesto pousado sobre o regaço exprimem uma vida. Cada acto social, ritualizado ou não, convoca um gesto concreto em que as mãos têm um papel muito importante. Na figura 50, apoiada sobre o braço direito a cabeça adormecida da jovem mulher leva o olhar ao lugar onde as pinceladas mais soltas e fortes se contrapõem ao sono que suaviza o gesto.



Figura. 51. Juan José, Gómez Molina, *Maria José Royo Blanco*, 2004, fotografia.

Figura. 52. Juan José, Gómez Molina, *Magu Herrero*, 2004, fotografia.

O conceito de série em Gómez Molina (1943-2007) é fundamental. As séries realizam-se num tempo expandido, que se prolongam, por vezes durante vários anos. Cada série tem um carácter de conjunto, de uniformidade. Para Molina (2004: 45), *a massa crítica que implica a dedicação de uma pessoa durante determinado tempo, detecta a grande intensidade, de validade, de resistência de uma ideia como tempo de cada um [...] representa o fascínio que assumo na persistência de um olhar*. Na série de fotografias de, *La piel en la mirada*, Gómez Molina propõe-se relacionar a arte com a vida. Para Lain Entralgo, *cada registo capta a matéria temporal imperceptível. A pele revela a idade, o gesto substitui a palavra. No princípio foi a acção, algo em cuja realidade se fundiram unitariamente a forma, a estrutura e a função, a necessidade, o acaso e o sentido*. (ENTRALGO, cit. MOLINA, 2004:47) Em ambas as imagens, (figuras 51 e 52) o gesto é de repouso. A mão é versátil pela variedade de gestos que

permite. A sua capacidade de metamorfose e funcionalidade, permite simular gestos, exprimir ideias e realizar actividades de diferente tipo.

Como organizamos os gestos? A maneira como o conhecimento é compreendido está intrinsecamente ligado à história das classificações. Classificar significa reunir em classes, ou em grupos com características semelhantes atribuindo uma designação a cada grupo. A classificação permite determinar a categoria de um elemento dentro de um conjunto. Permite catalogar, ou seja identificar cada elemento dentro de um conjunto, estabelecendo entre os mesmos uma organização lógica. A escolha dos critérios para a sistematização e a classificação dos elementos e dos conjuntos permite qualificar cada um, designa-los em função dos atributos que apresenta.

Na sequência da análise do gesto em relação à sua história e aos processos linguísticos subjacentes, urge agora apresentar a função e os usos que pode ministrar. Esta classificação acompanha em paralelo a evolução histórica do conceito de gesto mas no sentido de aprofundar conhecimentos que possam ser transferidos para o domínio do desenho, a tratar no final deste capítulo e nos seguintes. Enunciam-se conceitos e características dos gestos passíveis de se revelarem em implicações no campo dos processos gráficos. Naturalmente, alguns gestos integram-se em mais do que uma categoria, não sendo portanto dispostos em diferentes classes.

#### **2.4.1 O Gesto popular**

Os gestos populares têm significados correntes, de uso comum. São movimentos claros e de fácil recordação e execução.

Podem ser do domínio comum, directamente relacionados com as características e a identidade cultural de uma determinada sociedade. Neste grupo integram-se gestos convencionais e imediatos da linguagem oral, de sinais mudos de linguagem gestual de movimentos dos dedos e das mãos. Encontramos formas simples do gesto simbólico por todo o lado. Alguns são pequenos movimentos do corpo, tal como o apontar de um dedo, e que em certos casos ultrapassaram certos limites internacionalizando-se. Os gestos populares, de carácter social, convocam significados em padrões ritualizados.

Como Panofsky (1892-1968) apontou na introdução do seu livro, *Estudos de Iconologia*, publicado Nova Iorque em 1939, um ateninse no século V a.c., não



compreenderia um moderno cavalheiro acenando com o seu chapéu para saudar alguém; este movimento convencional é o produto de certas condições e hábitos que prevalecem nas sociedades medievais. Nas cerimónias políticas e nas imagens do império romano, a posição dos joelhos ou o alongamento das armas resultavam de gestos codificados. Podemos falar inclusivamente de gestos com uma carga simbólica tão forte que se tornaram expressivos. São exemplos, os gestos da mão em que o polegar se volta para cima ou para baixo, quando respectivamente significam aprovação ou reprovação. Gestos utilizados na Roma antiga, para dar vida ou morte aos lutadores nos jogos (figura 53).

O gesto internacional de pedir boleia, em que a mão adquire uma posição paralela à estrada e o polegar ao alto indica a direcção para onde deseja a boleia, como ilustra a figura 54. O gesto da figura 55, em que a mão simula algo que contém um líquido ou a vontade de beber, ou quando se aponta com o indicador para a testa para indicar que o destinatário não manifesta idoneidade, na expressão popular de querer dizer que *tem um parafuso a menos*. São também gestos populares, abanar da cabeça, apertar as mãos, apertar o punho em defesa, piscar os olhos, bater com a mão numa porta, são ainda alguns outros exemplos.

Figura. 53, fotografia

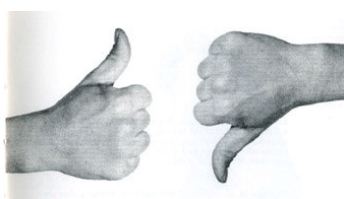


Figura. 54, fotografia



Figura. 55, fotografia

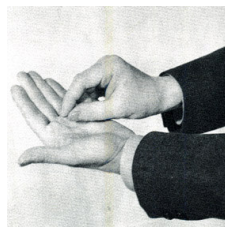
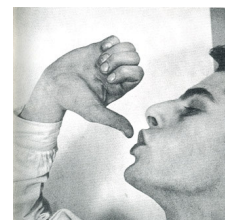


Figura. 56, fotografia

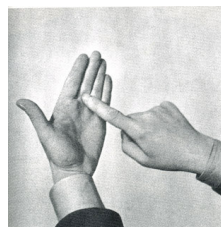


Figura. 57, fotografia

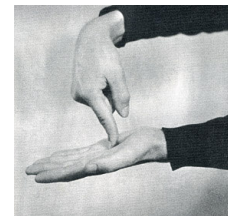


Figura. 58, fotografia

Na figura 56, a mão direita finge escrever sobre a mão esquerda, na figura 57, o dedo indicador da mão direita percorre um texto imaginário impresso na mão esquerda. A mão funciona como uma página escrita. Na figura 58, o indicador bate em

toques rítmicos com violência e rapidez sobre a palma da outra mão ao insistir numa ideia.

Os gestos populares estão directamente relacionados com a expressão das emoções. A sua abrangência é bastante ampla. Abarcam acções intencionais e em certos casos estão fora do controle individual. Cada gesto está relacionado com atributos como: apreciação, aprovação, zanga, desaprovação, chamar com sinais, acenar, desprezo, cuidado, medo, angústia, obscenidade, negação, vexame, etc. O enrubescer pode significar vergonha ou exteriorizar uma zanga, tal como o sintoma de empalidecer, ser sinal de medo.

Estes gestos do corpo, especialmente do rosto, foram desde sempre apanágio de artistas como forma de referenciar os *moti interiori*, os impulsos do espírito e provocar uma resposta emotiva no receptor.

A fotografia (figura 59) da japonesa Yurie Nagashima, natural de Tóquio (1973 -), questiona as falsas respostas da arte feminista. O gesto com conotações obscenas da fotografia de Nagashima, tal como o gesto de punição do desenho (figura 60) do canadiano Philip Guston, (1913-1980), criam um momento de visibilidade, como crítica à tradição social e política.

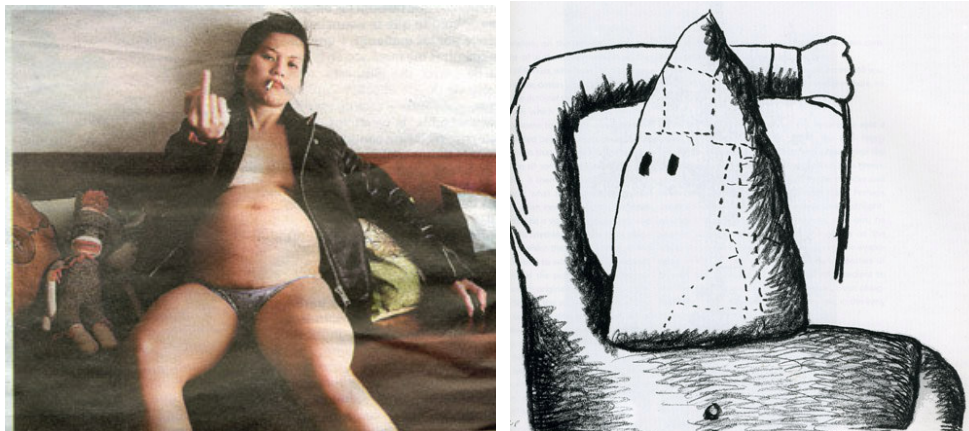


Figura 59 Yurie Nagashima, *sem título*, 2008, fotografia.  
Figura 60, Philip Guston, 1968, desenho.

No Renascimento, Leon Battista Albert<sup>5</sup> (1404-1472), declarou que *a história moverá a alma do que o contempla quando cada homem pintado, claramente mostrar o movimento da sua própria alma [...] estes movimentos da alma são conhecidos através do movimento do corpo.* (*De pictura*, 1435) Os seus exemplos são do âmbito das emoções, pelo que se refere à felicidade, à fúria, choro, riso entre outros. Para Leonardo da Vinci, (1452-1519), no seu *Tratado da Pintura*, uma pintura que não mostre as emoções está *duplamente morta*. Quando no século XVIII, Charles Le Brun (1619-1690), apresenta o seu *método para aprender a desenhar as paixões*, exemplifica as diferentes paixões com recurso ao corpo humano.

Os gestos comuns, são temporais pois podem cair em desuso. Muitas das expressões tradicionais têm características comuns às da gesticulação primitiva. Neste domínio de investigação, podemos encontrar listas que compilam diversas palavras e expressões que aparentam ter surgido a partir dos gestos que as referenciam.

Podem ser do domínio das crenças, os gestos relacionados com a adoração e a magia. Muitas destas manifestações remontam a práticas primitivas. A mulher espanhola faz o sinal da cruz em muitas situações: para se proteger a si própria quando parte em viagem, por exemplo, no levantar de um avião para se proteger dos maus espíritos, etc. O gesto de o fazer, pode ser em diferentes partes do corpo, na testa, para afastar os maus pensamentos, ou na boca, contra a ideia de proferir palavras demoníacas ou sobre o coração, como prevenção de sentimentos pecaminosos ou ainda para coisas tão triviais, como para facilitar a recuperação de sensações num pé ou numa perna que ficaram dormentes. Nos Estados Unidos e na Europa, *batemos na madeira* para propiciar o bom augúrio; e se duas pessoas dizem ou fazem a mesma coisa ao mesmo tempo, juntam os seus dedos mínimos dizendo em uníssono, *needles*

---

<sup>5</sup> A vida de Leon Battista Alberti é descrita por Giorgio Vasari (1511-1574) na sua obra sobre a vida dos ilustres homens do Renascimento. Segundo Vasari, Alberti, personifica o ideal do homem renascentista, não apenas pelas qualidade das suas obras artísticas, mas também pela diversidade de saberes e de actividades que praticou. Alberti, foi arquitecto, urbanista, pintor, escultor e músico.

*and pins (agulhas e alfinetes)* para evitar que fiquem zangados entre si. Em Portugal, procura-se rapidamente tocar em alguma coisa cor de ouro ou que reluza. Na Europa e Estados Unidos, por razões de educação é mal visto apontar com o dedo para indicar alguém; na África Oriental de influência inglesa, os nativos podem também não apontar, mas por razões religiosas; para indicar uma direcção ou um objecto eles projectam os lábios. Esta forma de indicação labial está também difundida na América Central. Muitas crianças nos Estados Unidos, especialmente os rapazes, seguem a prática de cuspir na palma da mão esquerda e bater na mão direita cada vez que vêm uma mula branca. Muitas destas operações transportam boa sorte.

Os gestos podem ainda ser do domínio do agradecimento ou da saudação.

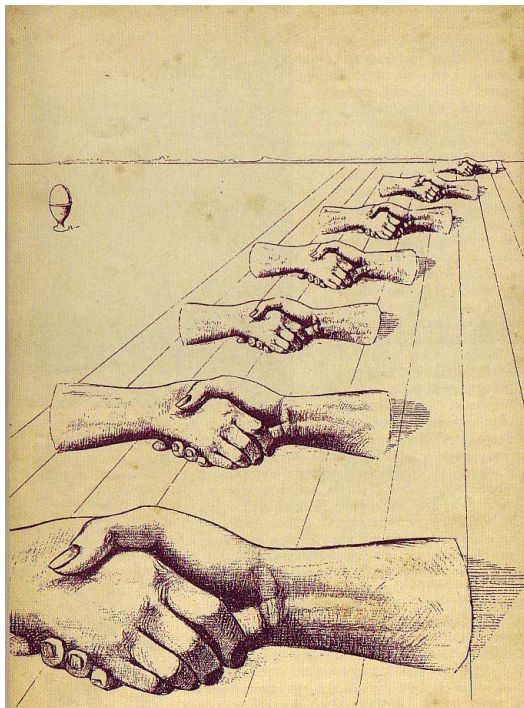


Fig. 61, Max Ernst, gravura.

A forma com os povos se saúdam varia ao longo de todo o mundo. O aperto de mão (figura 61), é um gesto muito antigo e pensa-se que remonte à época pré-histórica quando era usado para provar que a mão direita não transportava uma arma. Na China, quando duas pessoas são apresentadas, cada uma faz uma reverência e dá um aperto de mão. Em certas zonas da Lapónia, e em certas partes de África os nativos esfregam os

narizes como sinal de agradecimento, e nos Estados Unidos dão palmadas nas costas, enquanto que na América Latina, os homens abraçam-se.

Por quase todo o mundo os soldados saúdam-se; esta saudação apresenta muitas variações. O povo de Samoa (região da Polinésia no Oceano Pacífico) demonstra alegria quando encontra os amigos farejando-os ao estilo dos cães. Os índios da América do Norte saúdam-se entre si com um sinal tribal, através de um abraço, tamborilando e acariciando as suas faces com as mãos ou tocando nos pés dos amigos que cumprimentam. Os habitantes da Terra do Fogo, na Patagónia (Argentina) dão palmadinhas e bofetadas entre si.

#### 2.4.2 O Gesto técnico

Os gestos técnicos de uso corrente são por exemplo: a linguagem gestual dos índios da América do Norte, dos surdos ou dos mudos, a sinalização de um árbitro ou ainda por exemplo, de um agente de trânsito.

O trabalho no campo, (figura. 63), num gesto de submissão à terra, ou a dedicação de salvar uma vida (figura. 62), a que se entregam os cirurgiões no acto de operar, são ainda outros exemplos de como emotivamente se expressa a artista inglesa Barbara Hepworth, (1903-1975).

*[...] desde o momento em que entrei na sala de operações, fiquei completamente absorvida por duas coisas: primeiro a extraordinária beleza do desafio e coordenação entre os seres humanos dedicados a salvar a vida, a forma que que unifica. A ideia e o objectivo ditado pela concentração perfeita, pelo movimento e pelo gesto; e a segunda pela forma como esta graça especial (graça da mente e do corpo), induzem uma composição espacial, uma articulada e animada forma de escultura abstracta muito próxima do que procuro no meu trabalho.* (HEPWORTH, cit. KOVATS, 2007: 285)



Figura. 62, Barbara Hepworth, *Fenestration of the Ear-the Lamp*, 1948, óleo e lápis de grafite sobre madeira, 35,5x46 cm



Figura. 63, Van Gogh,(1853-1890), *Camponesa, de vislumbre vista de costas*, 1885, carvão preto sobre papel feito à mão,52x43 cm.

Os gestos litúrgicos são deliberados, e utilizam-se em situações pré determinadas, com contextos específicos. A sua forma é prescrita evocando um significado já conhecido pela audiência. Resultam de uma cultura específica e não têm como tal o significado universal dos gestos emocionais.

A Liturgia, é a expressão externa de uma atitude interior. É justificada pela natureza do homem, no qual o corpo é parte integrante. O culto, para ser válido nos princípios da crença religiosa, expõe o seu significado em atitudes do corpo, sobretudo quando se refere a celebrações comunitárias. Há gestos simplesmente utilitários, sem significação religiosa especial; outros como o sinal da cruz, são criações propriamente cristãs, cujo sentido só na Bíblia se pode encontrar. Relativos a penitências, cuja expressão transmite sentimentos penosos para quem os pratica, tal como a genuflexão ocasional com um ou dois joelhos, concebidos por imitação de gestos de Cristo; estar sentado é próprio de quem preside ou de quem escuta, em determinada celebração; a prostração, a inclinação de cabeça ou do corpo, o erguer dos olhos ao alto, as diversas posições das mãos, sobretudo a imposição, em particular para significar a transmissão de um poder ou de uma graça; o abrir dos braços, como saudação, ou erguê-los em

oração; o beijo da paz ou de veneração; a marcha em procissão, entre outros são gestos convencionais das práticas litúrgicas. Com algumas variantes entre as comunidades de fiéis, este tipo de gestos, são indispensáveis para o culto.

Existem diferentes espécies de gestos na oração: de pé, de joelhos, agachado, sentado, curvado ou prostrado sobre si mesmo. A reverência é muito comum no Japão, tal como o bater das palmas das mãos, normalmente três vezes, junto ao relicário. Um costume antigo, também japonês, é saltar durante a oração. O padre ajoelha-se três vezes ao dia nas orações, em direcção a Jerusalém. A prática muçulmana de se voltar para Meca nos locais de adoração é bem conhecida.

Entre os gestos feitos com as mãos durante as orações, talvez o mais frequente seja elevar as mãos ao alto ou segurá-las em expansão. O *dispor das mãos* (figuras 64 e 65), o *gesto de benzer*, o gesto feito com o punho a bater no peito, são todos gestos, tal como abraçar as mãos e entrelaçar os dedos, muito antigos e ainda praticados. Juntar as mãos acima do peito é um gesto Oriental. Um uso comum é beijar o objecto de culto.

Nas sinagogas, os Judeus Ortodoxos, e na Igreja Católica, em certas cerimónias, cobrem a cabeça. Acerca do tema da gesticulação do sacerdote, Friedrich Heiler no seu livro *Oração*, publicado em Nova York, afirma:

*Apenas o discurso é um método de expressão psíquica e está sempre associada com certas atitudes do corpo, expressões faciais e gestos, assim a oração não resulta apenas de palavras proferidas, mas do acompanhamento da postura do corpo, movimentos e expressões faciais [...] onde quer que encontremos oração, confrontamo-nos com alguma forma definida de gestos.*(HEILER,1932, cit.GOETHHALS, 1968:627c).

Nas obras iniciais, o artista americano Raymond Pettibon, (1967 -), relacionou-as com a banda desenhada e com o design gráfico. As canções *punk*, sintéticas, levaram-no a conferir uma importância grande à palavra e ao texto escrito. Neste desenho, (figura 65) onde a linguagem plástica tem um carácter narrativo, a palavra estabelece uma relação de apoio mútuo com o gesto de oração.



Figura. 64. Albrecht Durer, (1421-1528), *Estudo de mão em oração*, 1508, caneta e tinta sobre papel colorido a azul, 29x20 cm. Graphische Summlung Albertina, Viena.



Figura. 65. Raymond Pettibon, *O rádio encontrou o sinal*, 1990, tinta sobre papel, 34,5x11,4 cm. Coleção Hauser & Wirth, St. Galle



Poderemos ainda considerar outra classe de gestos técnicos: os gestos jurídicos.

Em certos países o testemunho em tribunal é apenas considerado com validade jurídica depois se beijar a Bíblia. Uma pessoa analfabeta que peça a alguém que assine por si, deve *tocar na caneta com que a assinatura é escrita*. (GOETHHALS,1968:627c)

Em certos países católicos podemos dar um toque religioso a um juramento fazendo uma cruz com o dedo indicador e o polegar e pressionando-os sobre os lábios. Os Chineses, antes da Revolução, quando faziam um juramento num tribunal jurídico, apagavam uma vela e diziam: *Como esta vela se apagou, assim ficará a minha alma se eu falar a dizer a verdade*. (GOETHHALS, 1968:627d)

Levantar a mão direita para prestar um juramento é um gesto que remonta a vários séculos atrás, mas talvez a representação mais dramática deste tipo nos chegue através da pintura de Jacques Louis David (1748-1825), artista francês do século XVIII, *O Juramento de Jeu de Paume*, (*O juramento de jogo da bola*).



Figura 66, Jacques Louis David, *O juramento de jogo da bola* , pintura, 1793.

### 2.4.3 O Gesto autista

O termo autismo tem diferentes acepções.

Segundo o *Dicionário Temático de Psicanálise* (1999:45), expressa-se através de um retraimento do sujeito sobre o seu mundo interior e a um alheamento em relação ao mundo exterior. Este síndrome, como patologia do foro mental, pode resultar de um fracasso e inaptidão que se projecta na recusa ao contacto social.

Socialmente em algumas culturas, considera-se uma pessoa autista, como alguém que está (em determinado momento) limitado nas suas capacidades intelectuais, revelando fragilidades comparáveis às de um deficiente mental.

A acepção que aplicamos é do âmbito mais universal. Os gestos autistas podem resultar de momentos de isolamento, em relação ao mundo exterior, provocando estados de inquietação, distração ou de absoluta concentração interior. É sobre estas manifestações, relativas à função de certos gestos que o corpo faz sobre si próprio ou na manipulação de objectos, que nos interessa aplicar este conceito. Segundo uma perspectiva conceptual, este retraimento emocional, permite-nos reflectir sobre o uso do termo na valorização do pensamento subjectivo e não como é referido nas abordagens anteriores em estados de incapacidade mental.

Vejamos os seguintes exemplos, (figuras 67 e 68), em que os movimentos da mão são expressos pela mudança de direcção. O oscilar, fazer girar, rodar e balançar dos dedos sem função definida, caracteriza estes momentos. Por vezes, a criação de ritmos encadeados, no abrir e fechar de objectos transportados pela mão, são alguns dos exemplos que se fazem sem nos darmos conta.

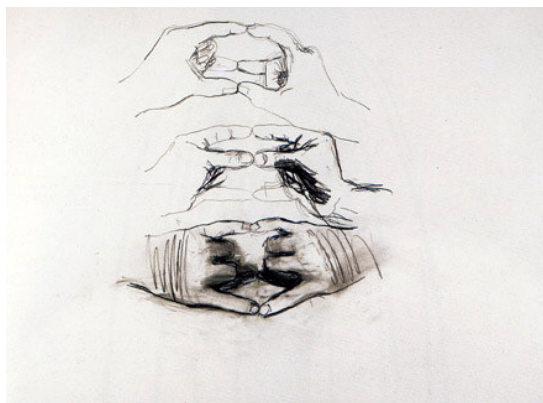


Figura 67, Durer, *Estudo das mãos do jovem Cristo*, 1506, caneta e tinta sobre papel, 21x19 cm. Museu Nacional de Nuremberg.

Figura. 68, Bruce Nauman, *Sim título*, 1993, grafite sobre papel, 57x77 cm., Coleção Helga de Alvear, Madrid.

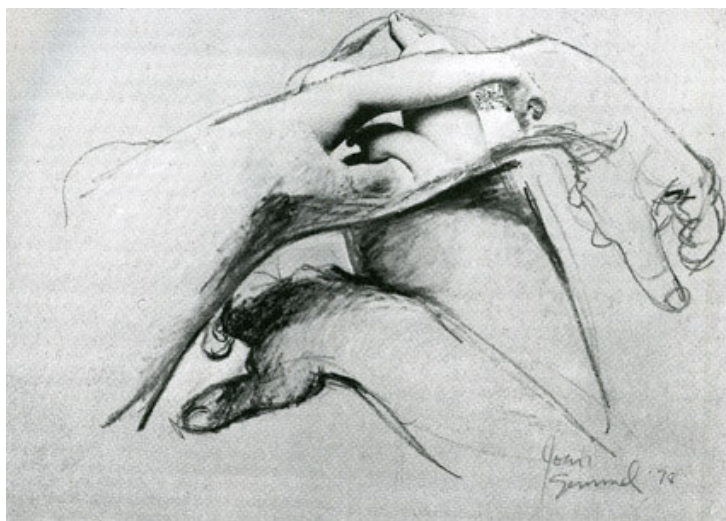


Figura 69, Joan Semmel, *Estudo para passar através*, 1979, fotocópia a cores e pastel, 61x81 cm.. Galeria Lerner Heller Nova York.

Figura 70, Gary Hill, *Liminal Object I*, Monitor video a preto e branco sem som, 1995-1996.

Na figura 69, Joan Semmel realizou primeiro a fotografia de uma figura, transformando-a depois numa fotocópia a cores. Em seguida, cortou uma parte que utilizou como base de repetição. Ao observarmos a imagem da figura 70, de Gary Hill, as mãos estão tão próximas que parecem estar em movimento. A sugestão é de que uma mão irá atravessar a outra. Esta imagem faz parte de uma série em que as formas procuram relacionar-se entre si. A interacção repete-se continuamente. num gesto autista, interrogando o enigma da sua própria existência.

#### 2.4.4 O Gesto artístico

O mais estranho e talvez o mais definitivo uso de um gesto na literatura encontra-se no *Inferno* de Dante. Vanni Fucci o ladrão é fundido no inferno sem esperança de salvação para toda a eternidade; ele volta a sua face em direcção ao paraíso para gritar sem contenção pelo Criador e no final das suas palavras de blasfémia apontou não com a mão que estaria em repouso, mas com ambas as mãos para o Paraíso, fazendo o grosseiro sinal de uma fíg e gritando, *Togli, Iddio, che a te le squadro!* (*Toma, Deus, que te tiro as medidas!*).



Figura 71, Durer, *Estudo de três mãos*, 1506, caneta e tinta sobre papel, 27x18 cm.

O gesto figurativo, feito pelo encaixe do polegar entre o indicador e o dedo médio, que se apresenta no *Estudo de três mãos*, de Durer (figura 71) no canto superior é o gesto da figa. Este gesto, com conotações negativas, sobrevive de modo curioso no Brasil, na forma de pequenas mãos cinzeladas que são transportadas como adornos em resultado de superstições relativas ao *olho do diabo*. Em Portugal, chamam-se figas, são geralmente de cor preta e as mulheres usam-nas penduradas em fios de ouro, no pescoço. Servem para afastar o *mau olhado*.

Encontramos outros exemplos na literatura, quando por exemplo Homero na *Ilíada* mostra a grande majestade de Zeus por lhe conferir a causa do terramoto quando se volta de costas e atira a cabeça para trás (uso comum na Grécia como sinal negativo). Em Pantagruel, François Rabelais (1483-1553) como Thomas o Maravilhoso declara:

<sup>6</sup> *Só discutirei por meio de sinais, sem falar, pois que as questões de que falo são tão abstrusas, difíceis e árduas que palavras que brotam da boca não serão suficientes para as proferir a meu gosto.* Rabelais estava a satirizar o debate corrente a que assistia em certos círculos de referência, no que respeita o uso dos gestos como o significado universal da comunicação do mundo.

No domínio das artes visuais utilizam-se com frequência códigos especiais de gestos, mais estreitamente regulamentados do que os da vida corrente.

Mas o gesto nas artes tem também uma função estética. Desenhar, por exemplo uma forma, traçar um arabesco em movimento, ritmar o tempo e o espaço de uma obra, concedem outros significados.

Para Ângela Molina, no conjunto de fotografias (figura 72) de Helena Almeida (1934 -), as mãos e os dedos dialogam com os gradeamentos dos portões de acesso aos edifícios. A relação pode ser entendida como um jogo de *cumplicidade com os gradeamentos, num contraste muito subtil entre a carne e as ferragens.* (MOLINA, 2005:13) O gesto neste contexto explora o sentido háptico<sup>7</sup>. Desenvolve-se um jogo

---

<sup>6</sup> *I will dispute by signs only, without speaking, for the matters of which I speak are so abstruse, hard and arduous that words proceeding from the mouth will never be sufficient for unfolding them of my liking*

<sup>7</sup> Utilizamos o conceito de háptico, considerando a perspectiva alargada da percepção sensorial que abarca a dimensão visual e a tátil no espaço em que o corpo se move.

entre o espaço que o corpo habita mediado pela mão. A mensagem expõe conotações metafóricas que ultrapassam a retórica feminina de gestos e posturas.

A gesticulação refere-se à utilização exagerada de um gesto; o limite varia segundo as diferentes civilizações. Um hábito pode ser mais natural, comum ou exagerado consoante os diferentes países e épocas. A gesticulação de um actor, ou de um orador, pode dever-se ao desejo de expressividade, a um constrangimento que torna os seus movimentos forçados e malfeitos ou talvez à aceitação ou a procura de algo artificial como signo artístico.

Em pintura, certas gesticulações resultam da preocupação de não deixar espaços vazios, de preencher o espaço. Dilatamos por conseguinte o espaço ocupado por uma personagem se a deixarmos fazer grandes gestos.



Figura 72, Helena Almeida, *Estudo para dois espaços*, 1977-33,7 de 8 fotografias a preto e branco, 63,8x47,8 cm. Coleção da artista.

O estudo do gesto, como é representado nas obras artísticas, coloca problemas específicos. Pode por vezes ser difícil distinguir, em gestos representados com movimento similares, o seu significado. Noutros casos, os movimentos gestuais, são parte da representação de uma acção.

A articulação formal de certos gestos expressivos, de humores ou acções cruciais contribuem para orientar a representação no sentido de ser claramente *lido* pela audiência familiarizada com os gestos codificados. A este respeito, os gestos fazem parte do que se pode chamar *simbolismo* das imagens. As imagens, que se apresentam oriundas de contextos diferentes (figuras 73 e 74) procuram enfatizar a especificidade do gesto que critica, que se apresenta como sinal de luta. Este tipo de gesticulação apresenta-se sob diferentes dimensões, mas o significado é o mesmo. Com características de intervenção política ou social, mantém-se o gesto no uso quotidiano bem como na sua representação.



Figura 73, Wei Jingsheng, 1968, cartaz publicitário.



Figura 74, Miró, *Aidez*, 1937, 30,99x24,38 cm, cartaz publicitário.

A experiência pictórica da Revolução Cultural envolveu uma geração inteira. Em 1967, Dong Xiaoping, propunha-se liderar o país através de uma privatização económica, o que provocou uma resposta aguerrida. A figura feminina (figura 73), com a indumentária característica do regime de Mao Tse Tsung, exterioriza-se com o punho erguido. Na legenda do cartaz publicitário da figura 74, Joan Miró, anotou que *na presente batalha, vê de um lado os fascistas e do outro as pessoas cujos imensos recursos criativos darão a Espanha um poder que surpreenderá o mundo inteiro*. A carga emotiva das figuras 74, 75 e 76, permitem-nos tomar consciência da importância da repetição de um gesto, que reúne as características de um gesto icónico. Na colagem de fragmentos de papel rasgados, do cartaz de Ana Hatherly, no dinamismo das figuras, no desenho de Miguel Ângelo ou no punho alçado, sobre um cromatismo acentuado de Miró, podemos encontrar a impetuosidade destes gesto, com conotações políticas.



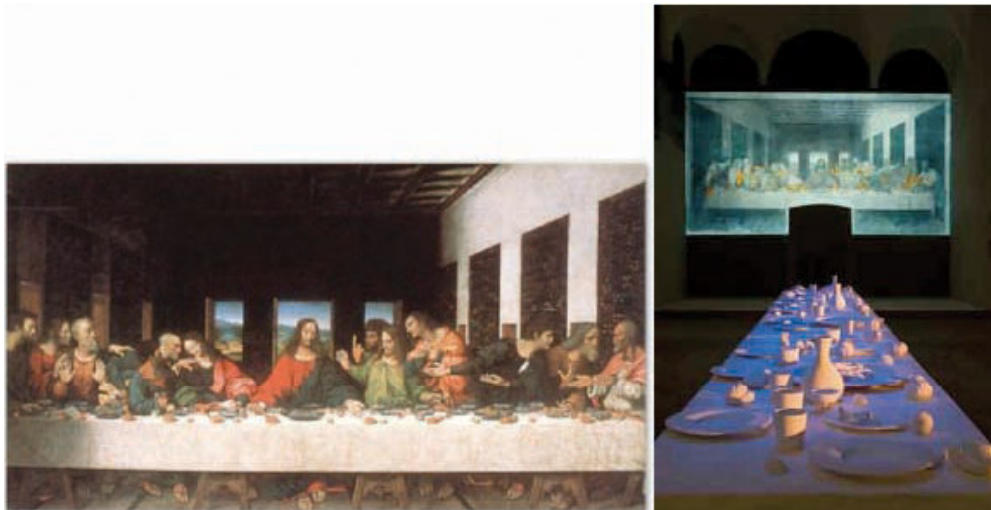
Figura 75. Miguel Ângelo, (1475-1564), *Archers shooting at a herm*, c. 1530-33, carvão sanguínea sobre papel, 28x32 cm. Biblioteca Real do Castelo de Windsor.





Figura. 76, Ana Hatherly, (1929-) cartaz da série, As ruas de Lisboa, colagem, 1977, 110x90 cm. Coleção Fundação Calouste Gulbenkian.

Os objectos artísticos constituem uma fonte de informação vital no estudo e conhecimento dos significados que o gesto transporta consigo. Ao longo da história da humanidade, cada artista tem vindo a procurar de modo pessoal, ultrapassar o carácter mais estático da bidimensionalidade de uma pintura ou de um desenho. Sob diferentes formas, a procura do dinamismo de uma composição ou de uma figura tem sido, em certos casos, uma preocupação contínua. No seu tratado de pintura, Leonardo da Vinci (VINCI, cit. GOMBRICH, 1993:66) referia ser um dos aspectos mais importantes na expressão de um rosto os *movimentos provocados pelo estudo mental das criaturas vivas, seja dizer os movimentos adequados ao estado de [...] desejo, desdém, ira ou piedade*. Para este homem do Renascimento italiano, a gesticulação das mãos acompanha a expressão verbal. Esta relação entre a voz e o gesto específico, se por um lado se apresenta com naturalidade, por outro também consolida uma forma de comunicação e de exploração das emoções espontâneas ou condicionadas. O caso particular, da *Última Ceia*, de Leonardo da Vinci constitui um exemplo paradigmático, onde os gestos dos apóstolos adquirem tal importância que conferem à pintura um carácter fortemente apelativo.



Figuras 77 e 78, Peter Greenway, *Última Ceia*, Projecção, 2008.

O realizador de cinema Peter Greenway, (1942-) apresentou em 2008 no Palácio Real de Milão, um filme que faz reviver a obra tão famosa no mundo. Esta obra, foi apresentada ao público no interior do museu, numa reconstituição do convento.

O refeitório do Convento de *Santa Maria delle Grazie*, onde ainda hoje se encontra, é reconstituído no interior do Museu. Ao entrar na sala, observamos na parede do fundo a grande pintura e no centro da sala, como se de um verdadeiro refeitório se trata-se, uma grande mesa preparada para a refeição. O espaço está obscurecido. Na comprida mesa os objectos e os alimentos pousados, são brancos. Anulados na sua materialidade específica, a mesa funciona como um todo que orienta a atenção do espectador para a parede ao fundo.

A imagem da parede resulta de uma fotografia da pintura existente, cuja resolução gráfica alcança uma qualidade sem precedentes. Sobre esta imagem digital que reproduz as características materiais e a dimensão do original é feita uma projecção de imagens e luzes. A combinação sofisticada da tecnologia digital visual, com vozes, música e outros efeitos sonoros, cria um ambiente que transporta o espectador para o espaço onde as personagens se reúnem na refeição. A luz projectada é utilizada como um pincel que dialoga com a pintura existente e com o próprio espaço que a integra.

Toda a pintura ganha vida. A luz que entra pela abóbada do refeitório ilumina a cena, os rostos e os corpos. A paisagem que se avista por detrás do conjunto de figuras ilumina, gradualmente, o espaço interior e define a volumetria de cada rosto revelando cada expressão. O jogo lumínico interage com a cor e a sua ausência e se num momento se destaca um gesto particular, logo mais, se destaca o conjunto dos gestos, que de uma forma muda convocam os diálogos que não escutamos mas acreditamos adivinhar.

O gesto de cada personagem, porque não se reduz a um simples estatuto de efeito de composição, é fundamental, já que eleva um conhecimento específico da história no seu próprio teatro de operações. Em relação a este aspecto, iremos debruçarmo-nos mais detalhadamente na análise comparativa de imagens oriundas de contextos temporais diferentes, cujo valor semântico encontra paralelo e importância para a reflexão em questão.

#### **2.4.4.1 Casos Práticos: correspondências críticas**

O retomar da perspectiva de classificação de gestos, no que diz respeito ao gesto artístico, expõe-nos uma espécie de alteridade no acto em si mesmo. Este modelo de interpretação, surge como estratégia de articulação da semântica associativa, velada nos dois casos de estudo que se apresentam. Cada caso, resulta numa coexistência, segundo a perspectiva da dinâmica do conflito.

Para Didi-Hubermas, *não pudemos dizer que estas imagens não têm nada em comum. O que temos de observar é o contrário, ou seja dizer, o sentido desta dispersão, os gestos humanos observam-se, confrontam-se, ou contestam-se mutuamente [...].* (DIDI-HUBERMAS, 2008:91) Seja por exemplo, no interior de um lugar de culto religioso, numa maca de uma ambulância, na forma e nas marcas do barro ou nas mãos que ora seguram um rosto ou um saco com ar.

A similitude dos gestos convoca a relação, entre a identificação do gesto e o que pode traduzir. As imagens atemporais, (em cada conjunto), são oriundas de dimensões artísticas diferentes e apresentam a reiteração de gestos que transcendem a norma referencial. As atitudes manifestas nos gestos destas imagens, remetem para a

possibilidade de uma visão crítica do mundo globalizado. Procuramos a intersecção dos gestos, no conflito que afecta cada um de nós e a nossa existência, seja numa imagem de um jornal, um desenho, uma pintura ou uma fotografia.

Desmontar a ordem, aferindo na manifestação do eu, a sua projecção como denuncia, umas vezes provocativa outras reveladora de uma inquietação ou vulnerabilidade interior. Procuramos em cada gesto, todos os gestos e não os gestos no sentido denotativo, mas a alotropia, a ausência que nos instiga a procurar compreender mais do que a forma que se dá a ver, o sentido do gesto que as relaciona. O que nas *desordens do mundo, objecto central da arte segundo Brecht, podiam dar lugar a um caos composto*. (DIDI-HUBERMAS, 2008:92)



Figura 79, Durer, *Estudo das mãos do jovem Cristo*, 1506, caneta e tinta sobre papel, 21x19 cm. Museu Nacional de Nuremberg.

Figura 80, Durer, *Cristo entre os doutores*, 1506, óleo sobre madeira, 63x80 cm Colecção Thyssen-Bornmisza, Madrid.



Figura 81, António Brazão, *Mãe*, 2008, fotografia em artigo do jornal Público, 12 de Abril de 2008.

Procuramos num primeiro momento, relacionar a pintura de Durer, *Cristo entre os doutores* (figura 80), com a imagem fotográfica, a que Eduardo Cintra Torres chama, *Mãe* (figura 81), como forma de facilitar a sua referência, uma vez que se refere a uma imagem jornalística.

O esboço da pintura de Durer, atesta a importância do detalhe. O artista alemão afirma ter dedicado cinco dias de trabalho na realização da pintura, o que nos leva a pensar na quantidade de estudos, que terá efectuado, como o exemplo que se apresenta. A pintura realizada em madeira, apresenta uma gestualidade muito diferente da que nos habituamos a conhecer no conjunto da sua obra. Não menos intrigante é a maneira como as pinceladas definem o colorido de cada personagem, numa composição em que os doutores da igreja rodeiam a figura central de Jesus, cujo enquadramento corta os corpos. Em pinturas da época, as personagens apareciam integradas em ambientes característicos. A neutralidade deste fundo e o destaque para a figura do jovem de doze anos de inocente beleza, olhar distante, situado no centro do retábulo, contrastam com o semblante hostil dos seis *doutores*. Cromaticamente, a serenidade de Jesus é exaltada pelas vestes de um verde frio, acetinado. Os tons quentes e de penumbra, das figuras envolventes, associadas às expressões rudes, jocosas, inquiridoras e desconfiadas, que segurando os livros bíblicos, atestam indiferença, mais do que desconfiança. É o

grotesco rosto de perfil, que se relaciona com Jesus à sua direita.

O centro da composição, é o ponto nevrálgico da acção. As quatro mãos que se tocam ilustram o acentuado contraste de idades e o poder eclesiástico. O contraste do adolescente tranquilo, com a agressividade dos idosos, transfere a atenção para o gesto distraído, em que Jesus toca com o dedo médio da mão esquerda o polegar da direita. O sussurar ao seu ouvido, o ligeiro roçar da mão direita desta personagem e a mão esquerda que toca no polegar de Cristo, no intuito de o chamar. As mãos que se tocam, sem que se deseje aparentemente expressar algo, convocam a nossa atenção. Um gesto inconsciente que praticamos muitas vezes sem nos apercebermos e ao qual o artista dedicou extrema atenção.

Roland Barthes, referindo-se ao teatro de Brecht, fala de *rupturas na continuidade*, em que certos detalhes criam a dinâmica de uma composição. Se nos remetermos à classificação dos gestos, segundo a perspectiva de McNeill, a incorporação deste movimento das mãos de Cristo, pode ser referido como autista, enquanto que o do sacerdote que sustenta a acção, poderá ser classificado como um gesto deítico. A centralidade de Cristo e das suas mãos, associadas à maior subtileza de desenho, à pintura das suas mãos e os traços das linhas talhadas na madeira, na sugestão de uma auréola, sugerem subtilmente uma santidade introspectiva.

Entre a pintura de Durer, *Cristo entre os doutores* (figura 80), e a fotografia de António Brazio, *Mãe*, (figura 81), podemos encontrar uma correspondência icónica e simbólica. Nas palavras de Eduardo Cintra Torres, esta fotografia *toca no mito vital, no primeiro de todos [...] uma mãe criança, um filho nos braços [...]. Há na mãe um cansaço que a faz, olhar o infinito.* (TORRES, 2008:4)

A semelhança do olhar desta mulher, com a de Jesus é evidente. Cada olhar descentra-se de si, procurando no infinito uma distância que fortaleça o momento. O pequeno esboço de Durer, classificado neste estudo como autista, ajuda a compreender a importância da escolha destas obras, como exemplos de repetição de um gesto com conotações semelhantes.

Comparando estas imagens, nomeamos a *riqueza do contraditório* de que nos fala Cintra Torres (*ibidem*). Podemos comparar o colorido das cores fortes, do vermelho vivo, do cor de rosa e do azul turquesa, que envolvem a *Mãe* que abraça o filho, como

quem abraça uma nova vida tal como o destaque das vestes luxuosas de Cristo entre o cromatismo contrastante e o fundo envolvente mais obscuro. A máscara da *Mãe*, confirma a fragilidade e o sentido trágico da vida que abraça, enquanto a figura de Cristo, transmite serenidade. Em ambas as imagens, é no centro que o nosso olhar se fixa. A associação entre estas imagens, entre as mãos da mãe, a do bebé e a do anónimo socorrista, com as mãos de Cristo e as do Sacerdote, confere a este *gesto coesivo*, a carga simbólica que as transfere para um sentido metafórico.

O gesto do socorrista, ao tocar a mão do bebé transporta a sociedade. Nas palavras de Cintra Torres, *a mão do homem [...] completa a santíssima trindade da família, pai (sociedade), mãe e filho. Protegida por uma luva a mão social afaga as outras duas em simultâneo. E por debaixo das mãos, sai do bebé, um tubo que é como um cordão umbilical que volteia sobre a mãe e o filho e os liga a uma máquina, uma máquina social.[...] A mãe inclina-se para o filho e a sociedade protege ambos [...]. (ibidem)*

A correspondência entre os gestos das imagens, de cariz social, confere a estes gestos repetidos, oriundos de contextos atemporais diferentes, a essência da acção.

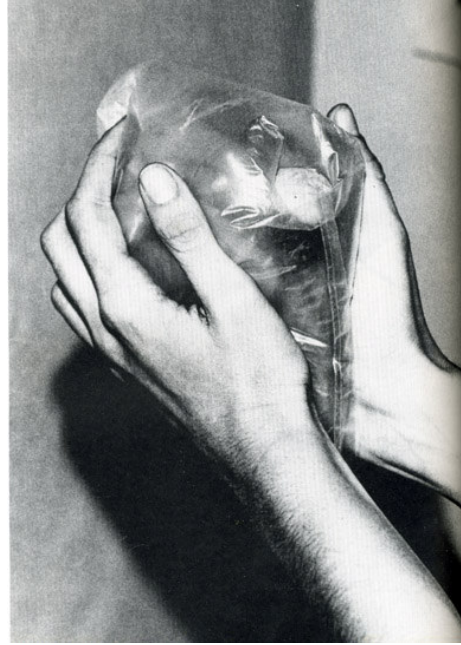


Figura 82, Juan José, Gómez Molina, *Magu Herrero*, Fotografia, 2004.

Figura 83, Lygia Clark, *Objecto:pedra e ar*, 1966, fotografia, 40,5x51 cm.

Figura 84, Gabriel Orozco, *As minhas mãos são o meu coração*, 2004, fotografia, 40,5x51 cm.

Procuramos num segundo momento, relacionar as fotografias, Magu Herrero, (figura 82), de Juan José, Gómez Molina, *Objecto: pedra e ar* (figura 83), de Lygia Clark e *As minhas mãos são o meu coração*, (figura 84), de Gabriel Orozco.



Nestas imagens, as mãos fazem o mesmo gesto. Seguram algo. O gesto convoca o verbo amparar, seja a cabeça pousada entre as mãos, o barro modelado ou o saco com pedra e ar. Na fotografia de Molina (figura 82), a figura feminina olha em frente. Na posição das mãos simétricas, sentimos o peso de um rosto, que ligeiramente descai para a direita. O olhar, fixo e apático, acentua a importância do gesto. A matéria de barro modelado em forma de coração, de Gabriel Orozco, (figura 84), refere o gesto que molda a vida. As marcas das mãos, projectam a forma do coração. O saco de plástico com pedra e ar de Lygia Clark (figura 83), reitera a posição das mãos, que o seguram, para que não caia, para que não se solte.

Em cada fotografia, a coesão dos gestos desvia o enunciado denotado para as conotações implícitas. A vida, que se relaciona com os batimentos cardíacos, com a respiração, é transferida para um gesto de amparo. Nestes imagens que referem, materialidades diferentes, auscultamos em gestos semelhantes, o sentido metafórico de cada gesto. Um gesto de amparo, de apoio ao peso de um corpo vivo, nas suas fragilidades e tensões interiores.

## **2.5 O inefável como espaço de subjectividade**

*A psicologia moderna aplicou-se em demonstrar, através de exemplos incontestáveis, como as formas e os seus sentidos, que nós pensamos perceber como tal, ao recebermos uma mensagem vinda do mundo exterior, são contudo, pelo contrario nascidas em nós proprios e projectadas autoritariamente, sobre os simples pretextos que nos propõem as sensações.*

(HUYGHE, 1971:95)

A citação de René Huyghe, abre o campo da subjectividade inerente aos processos perceptivos e ao mundo sensorial. O enfoque neste sub-capítulo desenvolve-se em torno de conceitos, que estão na *interface* da dimensão racional com a intuitiva.

O modo operativo racional, reporta-se ao uso da razão, na compreensão e no ajuizar acerca de algo. O raciocínio serve esta faculdade humana através da criação de estruturas de conhecimento lógicas. O modo operativo, com origem na intuição

difere do anterior. Coloquialmente conhecida como o sexto sentido, a intuição recorre ao conhecimento imediato, directo. Intuir é como adivinhar. Apercebermos-nos de algo, sem ter de pensar. Ambos os modos, são indicadores, quando transferidos para o desenho, da forma como pensamos, como sentimos e como nos expressamos. A dualidade da representação, mobilizada pelos modos racional e intuitivo, relacionam-se segundo diferentes abordagens, como se enunciará em seguida.



Figura 85, Leonardo da Vinci, *Estudo sobre a água*, c. 1910, lápis sobre cartão, 40,5x75,5 cm.

Figura 86, Jacob Epstein, *Estudo para os braços e as mãos da maternidade*, c. 1910, lápis sobre cartão, 40,5x75,5 cm.

A representação, surge como um espaço de subjectividade. Balizada pelo tempo em que a acção decorre, as características do gesto e os meios do desenho, a projecção do eu, é da ordem dos afectos. A análise das imagens que se apresentam, facultam-nos a compreensão destes processos. A água foi um tema que muito interessou a Leonardo da Vinci. A imagem (figura 85) é um exemplo gráfico revelador, desse seu entusiasmo e questionamento constante acerca da água.

*La onda creata da la percussione dell'acqua sopra del fondo, farà opposito moto di sotto a quel di sopra.*

*L'onda è più pigra nel fine della sua montata, che'n nessuna'altra parte.*

*La parte dell'onda che si moverá più presto, sarà al fine della sua caduta.*

(VINCI, cit. SCHNEIDER, 2001:107)

Sentir a onda como um movimento da água. A observação das ondas, o seu questionar constante, da causa do movimento, dos efeitos, absorvem o pensamento e

o gesto deste artista. A procura de apreender as estruturas, que se intersectam entre os processos cognitivos e a mecânica dos gestos, permite-lhe observar, *como a rebentação, movendo-se mais depressa, é a parte da onda que no final cai* (VINCI, cit. SCHNEIDER, 2001:107)

A visualização desta imagem, transporta-nos para essa rapidez gestual, para a força contida no mar e que de uma forma tão sentida, Leonardo, transferiu para o desenho. Em paralelo, o desenho (figura 86) de Jacob Epstein, estimula *a mente e a actividade a uma série de elaborações que a realidade não necessita*. (CHERNYSHEVSKY, cit TATARKIEWICZ, 2007:315) Adivinhamos o gesto de uma mulher grávida, apenas pela subtil forma como os braços pousam sobre o regaço.

Para Ana Leonor Rodrigues, *antes de todo o processo mental e criativo do acto de desenhar, existe uma relação originária que vai acompanhando qualquer acção*. (RODRIGUES, 2003:60) Estas ressonâncias, *esta relação originária (ibidem)*, anteriores à representação, desencadeiam uma relação com a realidade que se exterioriza no desenho. A hipótese de que as nossas experiências pictóricas, são em grande parte determinadas por operações cognitivas inconscientes, confere ao desenho a capacidade de desencadear processos complexos interiorizados e que através de procedimentos simples e imediatos se exteriorizam. A mente vai utilizar esses conhecimentos tácitos, em que o inconsciente cognitivo, se fundamenta e exterioriza na acção gráfica. A origem da palavra tácito vem de *tacitus*, e o seu significado, tem a ver com algo que não se manifesta directamente, que se subentende, que está implícito.

Cada gesto, seja intencional ou espontâneo, acompanha o pensamento. A acção física e psíquica, convoca por um lado a memória de um gesto e por outro, a imaginação<sup>8</sup>. A imaginação opera segundo uma lógica emocional onde a experiência cinestésica, constrói o conhecimento e o acto. Graham Collier, na sua obra, *Form, Space and Vision*, considera que a imaginação se manifesta, segundo uma relação tripartida entre os conceitos de ordem, expressão e valor simbólico. Em breves palavras, passaremos a referir a perspectiva deste autor, acerca destes conceitos:

---

<sup>8</sup> O vocábulo imaginação, deriva do latim de *imago*, cujo sentido é o do verbo imaginar. Diz respeito à capacidade mental de representar as ideias e as formas de uma maneira diferente e criativa.

- **Ordem** - na procura de uma lógica visual, ao que, por exemplo, para o escultor grego Policleto, se obtinha através de relações numéricas;
- **Expressão** - na procura da transferência das emoções para os processos gráficos;
- **Valor simbólico** - na procura de produzir um significado em termos visuais, através da potencialidade dos elementos e meios utilizados. O que, para o pintor fauvista Paul Gauguin, significava *vestir uma ideia numa forma perceptível aos sentidos*. (GAUGUIN, cit, COLLIER, 1985: 254)

Para Moschr Barasch, (BARASCH, 1999:11) os gestos naturais são aqueles que resultam de sintomas. São como tal, involuntários, pois não se decide quando acontecem. São o resultado de estados interiores. As formas são compreendidas, pela apreensão que não é expressa, mas está subentendida. A importância deste tipo de conhecimentos é relevante para que possamos analisar a representação operada por gestos, de diferentes autores. Procuramos compreender, como gestos semelhantes convocam estados emocionais diferentes e enunciar algumas perspectivas de abordagem aos processos gráficos, como se adianta de seguida.

Para o pintor maneirista italiano, Federico Zuccari (ca.1540-1609), será através da análise do desenho interno e do desenho externo, que os poderemos procurar compreender. Para este artista, o desenho interno, refere-se aos conceitos, que formulamos através do pensamento, necessários ao conhecimento e à operatividade criativa a partir do real. O desenho externo, *não é outra coisa que o que aparece circunscrito pela forma mas sem a substância do corpo*. O desenho externo, será a tradução gráfica das ideias. (ZUCCARI cit. MOLINA, 2005:574) A análise referencial, simula a energia contida nos movimentos, que suportam as acções.

Para Goldstein, *as linhas e os tons, são em si mesmos caracteres abstractos do desenho e essas acções inerentes ao reconhecimento de uma forma [...] são mutuamente, aspectos que interagem na dinâmica de um desenho e na vida organizada*. (GOLDSTEIN, 2004:3) Encontramos a ordem destas tensões, na pintura de Pablo Picasso (figura 87). O ritmo cromático contrastante, e a rigidez das linhas que recortam a figura feminina, acentuam o gesto da mão. A torsão cubista, o duplo olhar e a mão que se crispa sobre o rosto, provocam.



Figura 87, Pablo Picasso, *Mulher chorando*, 1937, óleo sobre tela, 60,x49 cm, Londres, Colecção Penrose.

A identificação da forma icónica e do movimento gerado pelos elementos gráficos convoca os desvios, as *ressonâncias dos diversos componentes desse desenhar, instrumentos e elementos gráficos, e ainda a intenção de representar, na qual está implícito um contexto cultural específico* (RODRIGUES, 2003:78). Poderemos procurar colocarmo-nos, na pele da figura retratada, procurando apreender a causa da carga emocional, a que se refere a angústia deste rosto.

Para o artista italiano, Leonardo da Vinci (1452-1519), a abordagem, será segundo uma ordem diferente. Para este artista, a tónica incide sobre a dimensão perceptiva numa relação mais directa com a capacidade de imaginação. No seu *Tratado de Pintura*, recomenda aos pintores o exercício visual de procurarem descobrir nas formas da natureza, outras formas que a sua imaginação consiga configurar. Este exercício poderá treinar o pensamento para a criação. Afirma:

[...] *quando observas alguns muros cobertos de manchas ou conjuntos de pedras amontoadas, deves inventar alguma situação, deves procurar ver nesse muro, a semelhança de paisagens, com montanhas, rios, rochas, árvores, vastos planaltos, vales e colinas diversos; é possível ver também batalhas, agitações de figuras estranhas, rostos com expressões raras [...]. Estes muros de materiais, misturados actuam como o som do campo, que pode levar a pensar em todos os nomes, em todas as palavras que se quiser [...].* (VINCI, cit. MOLINA 1995:567)

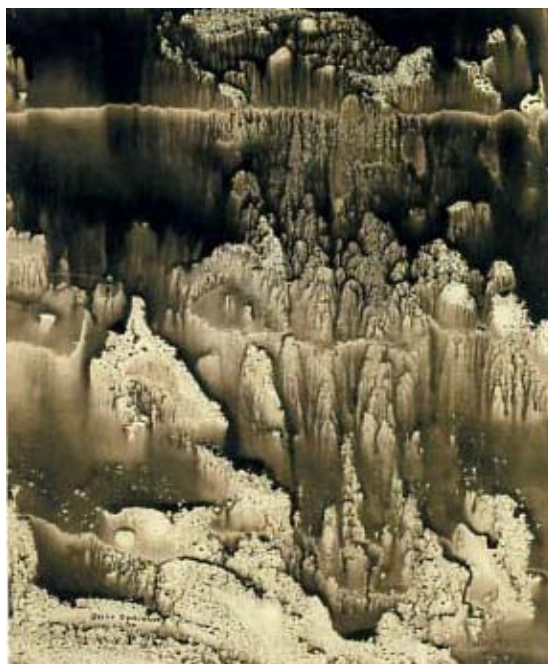


Figura 88, Oscar Dominguez, *sem título*, guache sobre papel, 1936, 35,9x29, 2 cm.

O inconsciente cognitivo ao voltar-se para os aspectos da subjectividade, intensifica a procura de uma ordem que clarifique o significado simbólico da representação. Na abordagem contemporânea, o meio intensifica a sua materialidade [...] *porque o subjectivo não pode sustentar-se apenas em ideias e o efeito recai sobre aquilo que as devia concretizar.* (FRANQUESA cit. MOLINA, 1995:549) As *decalcomanias sem objecto*, (HAUPTMAN, 2004:160), do pintor francês de naturalidade espanhola, Oscar Dominguez, (1906-1957), recorrem a procedimentos de carácter automático, que suscitam a invenção como abstracto para a criação estética. A técnica da decalcomania, inventada por este pintor surrealista, consiste na sobreposição de uma folha de papel, sobre a qual se adicionaram à sorte manchas de tinta, sobre outra limpa. Da pressão de uma sobre a outra, resultam duas imagens, uma como a da figura 88 e a outra espelho desta. A manipulação dos meios gráficos, cria superfícies de matéria pintada, onde a aguada dispersando-se ou concentrando-se, sem antecipação possível, suscita o inesperado. Esta *redenção do sensível, do concreto* de que nos fala Xavier Franquesa, convoca outro conceito assaz importante na análise dos modos em que a representação acontece. Referimo-nos ao conceito de inefável.

## O conceito de inefável.

A origem do conceito de inefável, remonta ao século XVI. Deriva do vocábulo *ineffabilis, de fari*, relativo a falar ou descrever por palavras. Por sua vez, o substantivo derivado, inefabilidade, data de 1813. Sinónimos, como indizível ou inexplicável, congregam na origem etimológica o sufixo de origem latina, *in*, o elemento de forma que exprime a ideia de negação. Como movimento de interioridade, associa-se ao que não se pode explicar. O inefável, ao resultar de um confronto, com algo que não sabemos explicar por palavras, testa as nossas capacidades cognitivas e impede-nos de esclarecer uma determinada emoção sensível.

Foi, ao longo dos tempos, utilizado para identificar algo de origem divina ou transcendente e com atributos de beleza e perfeição, tão superiores aos níveis terrenos que não pode ser expresso por palavras. Certas religiões, utilizam o termo inefável para representar, dentro de uma hierarquia, a divindade máxima. Na bíblia, este termo aparece vindo da palavra grega, *anekdiegetos*, e também pode ser traduzida, como inexprimível e indescritível. Plíneo, o Velho, ilustre cientista e historiador, que morreu na erupção do Vesúvio em Pompeia no ano 79 d.C., utiliza, no seu livro de *História Natural*, volume XXXV, capítulo X (PLÍNEO, cit. FEIJOO, s.d), o termo *charita* ou *charis*, porque em grego *charis*, significa graça e as três graças de Deus, são referidas como *charites*, em grego. A esta reflexão, corrobora Demoncioso (DEMONCIOSO, cit. FEIJOO, s.d) no seu *Tratado de Pintura*, quando afirma não haver ninguém que saiba explicar em que consiste essa força, que ultrapassando a razão humana, se encara como algo enigmático. Como um segredo, poderíamos dizer, que se esconde ou se desconhece. O inefável, toca algo que transcende o olhar.

O desenho, mostra nas condições da sua visibilidade, a ordem ou o caos de uma composição implausível. Ao longo da história da humanidade, o conceito de inefável, foi sendo reconhecido pelos artistas, como essa graça oculta, a que nos referimos na perspectiva da antiguidade clássica, de Plíneo o Velho e de Demoncioso.

No século XVIII, o ensaísta, filósofo e monge beneditino, Bénito Jerónimo Feijoo, (1676-1764), de origem galega, (com relevante importância, nos primórdios do pensamento iluminista, na Península Ibérica), dedicou especial atenção à análise de factos da vida quotidiana. Evitando a excessiva retórica dos seus predecessores, utilizou uma linguagem simples na redacção de textos literários, com enfoque no estudo dos costumes, nas crenças, nos ideais e nas superstições, do seu tempo. Neste

contexto, questionando-se acerca do feio e do belo, (categorias estéticas que condicionam a relação que temos com as artes e com a literatura), propõe um método para a compreensão da objectividade, que gostaríamos de encontrar na compreensão de algum objecto artístico, que nos perturbe ou agrade. No intuito de descobrir a ordem em objectos diferentes, Feijoo recorre, à expressão, *el nó sé qué (um não sei o quê)*, (FEIJOO, s.d. cit., MARTINEZ) para a explicação do conceito de inefável.

Para Jerónimo Feijoo, *em muitas produções, não apenas da natureza, mas também da arte, encontram os homens, fora das profissões sujeitas à sua compreensão, outro género de primor misterioso que, quando lisonjeia o gosto, atormenta o entendimento. Toca o sentido essencial, mas a razão não o pode decifrar, e assim ao querer explicá-lo, não encontrando vozes, nem conceitos que satisfaçam a ideia, se deixam cair em desalento, na rudeza do informe. Tal coisa tem, um não sei o quê, que agrada, que enamora, que excita, e não lhes podemos pedir uma revelação mais clara desse mistério natural.* (FEIJOO, s.d. cit., MARTINEZ)

Na sua *Antologia*, Feijoo, faz referência a vários exemplos, no âmbito destas sensações que nos intrigam e, com que quotidianamente nos relacionamos. Segundo este autor, esse *não sei o quê*, cria um intervalo, entre o nível percebido e o nível concebido. Se nos reportarmos, à decalcomania de Oscar Dominguez (figura 88), não sabemos ao certo, porque nos suspende a atenção esta imagem.

Haverá no seu estilo, qualquer coisa que as outras não têm? Será a forma como o artista se expressa? Em que consiste esse sentimento? O que agrada num objecto? Será por se tratar de uma composição que articula uma certa ordem, uma determinada proporção? Que relação proporciona aos mecanismos perceptivos?

O modelo de explicação deste *enigma natural*, apresentado por Feijoo, divide-se em três permissas:

- A primeira (na condição em que os objectos agradem ou desagradem) levar-nos-à a reflectir sobre a qualidade dos objectos, puderem ser simples ou compostos. Para este autor, uma voz sonora que não varie o tom, mas que se exprima melodicamente, agradando-nos, é considerada um objecto simples. Mas se a melodia resultar de várias vozes, em que a composição musical seja agradável ao ouvido,



então estaremos face a um objecto composto. Também podem as cores ser simples ou compostas, quando puras ou em resultado da mistura de vários tons.

○ A segunda permissa, questiona o tipo de relações que estruturam um objecto composto. Ou seja, como deverão ser as relações, para que em nós se projecte esse estado de graça, esse *não sei o quê?* Encontramos, o *não sei o quê*, em composições, usando os exemplos de Feijoo, quando a voz for serena e a entoação comparável aos agradáveis trinados dos pássaros. Neste caso, as partes do todo, terão de estar organizadas de forma recíproca. Os movimentos de uma dança, por exemplo, têm de estar coordenados entre si. Têm de parecer naturais, por parte de quem os executa, e transmitirem a harmonia que os relaciona.

○ A terceira permissa, questiona a dimensão das relações entre as formas de um objecto composto. Não descurando, que os objectos agradam de maneira diferente ao comum das pessoas, podemos clarificar essa graça oculta, através da análise das proporções que concedem a harmonia entre os objectos. Segundo o seu modelo, para que um objecto simples agrade, a proporção é apenas uma. Mas, num objecto composto, a proporção deverá ser dupla. Por um lado, deverá depender da relação das partes entre si e, por outro, da relação das partes, com o que as potencia. Esta dualidade de relações abre o campo da indeterminação, face a relações em que, se *um objecto tem proporção de congruência com respeito à tempera, à textura ou à organização dos órgãos de um objecto, terá desproporção em relação ao outro.* (*ibidem*)

A perspectiva de Tatarkiewicz (2007:33), (filósofo a que nos referimos no início deste capítulo, na definição de uma ordem metodológica para a análise e caracterização do conceito de gesto), enquadra o inefável como categoria estética, no conceito de graça, de que nos fala Feijoo, associada à faculdade da imaginação.

Como referimos, este termo utilizado para caracterizar sensações, sentimentos, aspectos da realidade ou entidades que, pela sua natureza ou grandeza, não podem, ou não devem, ser transmitidos ou descritos pela linguagem, dizem respeito, à imaginação, à sensibilidade e ao conhecimento de quem os percebe.

## **O inefável e os processos gráficos**

A característica da inefabilidade, está associada a qualquer tipo de objecto, entidade ou fenómeno, sobre o qual nada pode ser dito em linguagem humana.<sup>9</sup> Como foi anteriormente referido, as expressões que usualmente utilizamos, quando nos referimos ao inefável do ser, não ser, ou vir a ser, o *não sei o quê*, para o qual não encontramos palavras para explicar, são categorias que alimentam o espírito e a alma. São da ordem do abstracto, do informal, do indeterminado. A unidade do corpo e da alma, essa sensação anímica, priva o intelecto da consciência, no qual o sujeito não está totalmente consciente.

Sinónimo de inefável, o vocábulo implausível, resulta do sufixo *im*, elemento de forma, que exprime a noção de valor diminutivo, por vezes com sentido depreciativo. Associado a plausível, termo este que se coaduna com o significado de algo que é aceitável, louvável, credível. Ao adquirir as características de algo implausível, o desenho toca o domínio da intenção causal, do acontecimento. O implausível, surge como um possível método, na aferição da dimensão simbólica.

Tomando como linha de orientação as *ressonâncias* de que nos fala Leonor Rodrigues (RODRIGUES, 2003:78), para abordar a relação do inefável com os processos gráficos, reportamo-nos à sistematização que propõe, através das seguintes relações:

o **Do toque, ou carácter pessoal do registo desses meios**

Cada processo gráfico cria uma interacção entre o toque<sup>10</sup> de cada autor, na sua intrínseca naturalidade, no seu método de gestão do visível e no significado a produzir. Cada desenho expressa o carácter autográfico através de *uma subjectividade sentida*. (RODRIGUES, 2003:76-78) Atenta ao inesperado, desperta para uma relação afectiva de ordem estética e espiritual. Se tomarmos como exemplo, o desenho de Jackson Pollock (figura 89), podemos de acordo com a subjectividade, de que nos falava Rawson, em que ver é antecipar, adivinhar o padrão do movimento que o originou. Semelhante na forma, mas diferente na atitude e no gesto, podemos através do desenho de Susan Collis (figura 90), *simplesmente*

---

<sup>9</sup> Na filosofia contemporânea, Vladimir Jankélévitch (1903–1985), filósofo francês de ascendência russa, explorou o tema da inefabilidade, insistindo sobre o carácter do inefável de muitas das coisas mais essenciais para os seres humanos: a poesia, a música, o amor, a liberdade, etc. Por esse motivo, desenvolveu uma estética e uma metafísica do inefável.

<sup>10</sup> Em desenho e pintura, o conceito de toque, refere-se a algo que é feito com espírito e eficaz ao revelar, do objecto representado, o carácter do seu autor e a expressão que lhe é própria.

*recuperar, redescobrir, na linha morta da linguagem, o movimento de ruína do signo, o vestígio da vida que constitui cada espírito.*(CALDAS, cit CALHAU, 2000:15)

O padrão de movimento desta artista, cuja atitude passa por mapear o espaço com o qual se relaciona, subverte a ordem processual do desenho de Pollock. Suspensa a acção gráfica anterior, o que observamos na figura 89, são as delicadas linhas a vermelho de papel colado na parede e um espaço vazio, com a forma de um rectângulo branco. Em ambas as imagens, através das marcas residuais, adivinhamos a acção, a identidade do gesto, o toque.



Figura 89, Jackson Pollock, *desenho*, tinta sobre papel, 1950, Colecção Lee Krasner Pollock.  
Figura 90, Susan Collis, *nº 2*, papel autocolante vermelho brilhante sobre parede, 2004.

#### ○ **Dos meios gráficos e dos suportes**

As características operativas e as propriedades materiais de um meio de registo ou de um suporte, conferem aos processos gráficos identidades expressivas específicas. O recurso e a maneira, como os meios são apropriados pelos diferentes artistas ao longo das épocas, conferem aos processos gráficos a abertura necessária à intenção e ao significado a produzir.

A possibilidade de um meio gráfico ou suporte poder ser nomeado conceptualmente, faz da mediação, (entre a intenção do sujeito e a representação) um espaço de liberdade. O carácter chinês *Fu* (figura 91), transporta consigo não apenas o desejo de boa sorte, mas através da representação ideográfica, procura activar a imaginação de cada um, para a intuição de um significado muito mais complexo.

Para Franquesa, *o verdadeiro é pensado uma e outra vez a partir do sensível, do material. No desenho, esse esforço consistiria em manter o desenvolvimento de um traço capaz de integrar as suas contradições como diferenças, sem ceder à tentação de as suprimir.* (FRANQUESA, cit MOLINA, 1995:554)



Figura 91, *Fu (boa sorte)*, 2008, fotografia.

Figura 92, Paul McCarthy, *Face Painting-Floor White Line*, 1972, fotografia de uma performance



Figura 93, Rebeca Horn, *Finger Gloves*, 1972.



Figura 94, Giuseppe Penone, *Alpes Marítimos, Continuará a crescer excepto naquele ponto*, 1968-78.

Na *interface* entre o corpo, os meios gráficos e os suportes, onde a acção acontece, reside o desenho. As marcas transferidas pelo corpo de Paul McCarthy

(figura 92) fazem do chão, onde o artista se desloca, (arrastando um cubo de tinta branca com a cabeça), o suporte. A linha branca resultante, tem a configuração do corpo vivo que a desenhou. Também na obra, *Alpes Marítimos, continuará a crescer excepto naquele ponto* (figura 94), de Giuseppe Penone, é no contacto do corpo, neste caso das pontas dos dedos, que reside a capacidade fundamental do ser humano se relacionar, não apenas com a superfície da árvore, como ser também transformado e tocado por ela. A relação do corpo, em ambos os artistas, seja em gestos simples, na relação que temos com o chão que pisamos ou no gesto de tocar uma árvore, é recíproca. Não são apenas, os suportes que assumem novas formas, quando manipulados e instrumentalizados pela intenção do corpo, mas também o gesto do artista é apresentado, como uma extensão de si próprio. Em Penone e Paul McCarthy, (figuras 94 e 92), a pele é o meio que dá a conhecer a maleabilidade dos limites do corpo, enquanto que, em Rebeca Horn (figura 93), a extensão das mãos, através do recurso a próteses que alongam os braços, é similar à extensão do calígrafo chinês (figura 91), através do recurso ao gigantesco pincel. O gesto físico, instrumentalizado pelos meios, adquire uma nova mecânica. Sobre estes aspectos, serão enunciados no terceiro capítulo, exemplos que perspectivam outras possibilidades ao campo do desenho.

Nestes desenhos, o corpo, interage com o próprio espaço em que se move. Cada suporte, seja a árvore, o chão ou o papel, indexa por um lado a informação do gesto transferido e por outro, as *tensões no plano sobre o qual se desenha, independentemente de sobre ele, alguma coisa ter sido desenhada.* (RODRIGUES, 2003:59) Acerca deste sentido, em que o próprio suporte convoca ressonâncias anteriores à acção, Ana Leonor Rodrigues, propõe-nos o seguinte exercício:

*Imaginemos uma folha de papel rectangular orientada com o seu lado maior na largura. Ao desenharmos uma linha horizontal que atravesse toda a folha, estabelecemos uma relação equivalente a uma linha de horizonte, o que vai desencadear um processo associativo que tenderá a identificar uma parte de baixo da folha, que pode ser equivalente a chão, e uma parte de cima equivalente a céu. Esta transposição pode não ser tão literal, porém ainda antes de qualquer risco ter sido feito, essa intuição do plano sobre o qual se desenhara é preexistente e qualquer elemento colocado sobre a sua metade inferior do plano estará sujeito a uma força de atracção que o limite inferior da folha desencadeia. Por outro lado,*

*um elemento colocado sobre a sua metade superior conterá implicitamente características de leveza, ou reforçará o sentimento de leveza, uma vez que a tendência é para considerá-las equivalentes por transposição ao espaço que o nosso corpo habita. (ibidem)*

○ **Da intenção, valor estético e contexto cultural específico**

A linguagem do desenho, como referimos anteriormente, serve de alavanca conceptual à intenção de quem desenha. As características menos conscientes do gesto, enquanto o desenho se faz, têm variado ao longo do tempo. A redenção ao sensível, permite *encontrar semelhanças ou equivalências entre elementos distintos, seja dizer, discretos; de modo que sejam compreensíveis, a articulação e os limites de um processo de formalização, ou se quiser se desvele uma ordem imanente ao sistema que se propõe como desenho. (FRANQUESA, cit. MOLINA, 1995:551)*



Figura 95, Harry Shunk, *Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio!*, 1960.

Figura 96, Yves Klein, *Antropometria sem título*, 1960, pigmento seco, resina sintética, papel sobre tela, 194 x 127 cm.

A montagem fotográfica. *Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio!*, (figura 95) realizada por Harry Shunk, em 1960, convoca a vontade de Yves Klein, (1910-1962), em se lançar no espaço, no sentido em que voar é equivalente a ser livre. À transferência das marcas semânticas desta imagem

fotográfica, para a pintura, *Antropometria sem título*, (figura 96), realizada num amplo gesto monocromático, no azul iconográfico de Klein, podemos associar o contexto em que surge. É em 1961, o ano em que se realiza o primeiro voo espacial com tripulação, o que confere a estas imagens uma carga simbólica significativa.

A perspectiva da contemporaneidade, latente na análise dos conceitos e imagens referenciadas, dá-nos a conhecer evidências, que intensificam a ideia de que a conceptualização do objecto artístico vive da experiência do sensível O inefável como espaço de subjectividade, face aos modos em que se geram e percebem, as unidades de significação, agita o espírito na sua individualidade, condição necessária, aos processos gráficos.

### **2.5.1 O desenho de observação**

Desenho e desenhar, são vocábulos cuja acção caminha em paralelo. Substantivo e verbo, são termos cuja amplitude não se encerra numa simples definição. A necessidade de relacionar o pensamento visual com o conceptual, questiona os nomes com que os identificamos e os gestos que convocam. A capacidade de traçar um risco na areia da praia, fazer uma inscrição na superfície de uma pedra, transferir as linhas do polegar para um documento de identificação, são gestos a que nos habituamos a ver e a experimentar. A prática do desenho acompanha-nos desde a infância e raras serão as pessoas que não tenham alguma vez se expressado através destas formas de linguagem gráfica. Presente em muitas actividades do quotidiano, o desenho está sempre relacionado com comportamentos, atitudes e movimentos do corpo.

Para Paul Degas (1834-1917), desenhar é, *uma forma de olhar para as coisas* (DEGAS, cit. GOLDSTEIN, 2004:8) assim, poderíamos, de acordo com o seu pensamento reflectir sobre qual é essa forma, a que olhar, em que direcção e a que coisas se refere. Forma, visão, acção e objecto, são termos implícitos no pensamento deste pintor. Ajudam-nos a fazer uma aproximação ao sentido do desenho e aos processos que veicula para se expressar.

Etimologicamente, o termo desenho tem uma origem incerta. Poderá ter origem no vocábulo *deboissier*, que no francês antigo, significava lavrar a madeira, de *bois*

relativo a madeira (CABEZAS, cit. MOLINA, 2005:225). Como foi referido no início deste capítulo, não se procura recorrer à origem etimológica como recurso estanque, mas acompanhar as mudanças, as adaptações semânticas de acordo com o contexto cultural, a função e o modo como o termo tem vindo a ser utilizado. Entender a importância do gesto no desenho como modo operativo de comunicação e produção de significados. Não nos propomos ampliar a origem do termo desenho para além de aspectos que entendamos pertinentes para este estudo. Neste sentido, referimos a explicação que Francisco de Holanda, no século XVI, nos faculta no seu *Tratado Da Ciência do Desenho*, ao associar o vocábulo *designar* com o verbo desenhar. Nas suas palavras, *este desenho de que escrevo: antes determinar, inventar, figurar ou imaginar, aquilo que não é para que seja e venha a ter ser.* (HOLANDA, cit. AAVV, 1996:12) Este *ter ser*, confere ao desenho o potencial de convocar a essência do gesto que operacionaliza o acto. Segundo este autor, será desenhando, que se dá forma ao pensamento e que se encontra a alma das formas.

Para Juan Gomez Molina, *O desenho desenvolve-se sempre com a fixação de um gesto que [...] abraça uma tradição ancestral ao explicar a estrutura dos fenómenos, através dos seus gestos, dos traços, das suas marcas [...] qualquer acção humana acaba por ser um rasto dela mesma, qualquer comportamento formaliza a sua estrutura e cria em nós uma imagem análoga à sua razão mais profunda. As estruturas que determinam os gestos marcam as propriedades com que percebemos e reduzimos o mundo entrópico da percepção.* (MOLINA, 2007:37-38)

A relação entre os termos que nomeiam o desenho, o sentidos da linguagem pictórica, a escolha de certos elementos e meios, a diversidade de objectos representados do natural ou de memória e o conhecimento de processos de representação que a acção gestual orienta, são algumas das directrizes que estruturam esta secção do capítulo. A importância dada ao significado, mediado pela intenção, escolha dos meios e processos em detrimento da forma, constitui um vector que determina a reflexão e a escolha das imagens.

O desenho de observação remete para o objecto que serve de modelo, de referência. Quando se pratica uma experiência pictórica desta natureza, a relação



directa com o referente, estrutura o procedimentos, os meios e a intenção. Compreender de que forma o gesto incorpora a representação numa relação tripartida entre sujeito, objecto e referente, leva-nos a questionar as categorias de semelhança e a própria ideia de projecção do eu no registo gráfico produzido.

A representação não substitui o referente, nem pretende iludir o observador através de uma sintaxe gráfica. O procedimento de quem desenha, socorre-se de convenções, modos operativos conceptuais e processuais que delegam no próprio gesto do fazer, seja ele rápido, lento ou hesitante, nas interrupções nas pausas, nos *retrocessos*, nas marcas de cada acção, a *capacidade do desenho ser ao mesmo tempo puro movimento, acção no tempo que deixa rasto da sua própria trajectória*. (MOLINA, 2007:19)

Nos seus limites e extensões, a possibilidade de recorrer ao desenho, para uma compreensão mais qualificada da intenção velada pela semântica dos meios, da linguagem e da identidade de cada autor, bem como a condição em que se manifestou, constitui uma mais valia para a compreensão das estruturas gestuais patentes e latentes nos registos gráficos. Para Ana Leonor Rodrigues, será na *analogia de comportamentos a partir dos quais é possível evocar todos aqueles fenómenos que mantêm uma estrutura temporal e em mudança que a pessoa se mostra nesse fazer, se desenha no acto de desenhá-lo*. (RODRIGUES, 2003:77)

As imagens que acompanham a reflexão são apresentadas como recurso para a compreensão das acções implícitas nos registos gráficos. Procuramos estabelecer pontes entre conceitos estruturantes vinculados quer à mecânica perceptiva, a diversidade de atitudes e métodos que orientam o gesto. Entendido como um *medium* que protagoniza a acção, é também explorado o domínio dos recursos e meios de registo.



Figura 97, Jim Dine, *Peónias, Verão 1991*, 1991, 96, carvão, lápis, lápis de cor, aguarela e óleo sobre papel, 52x 86,36 cm, Coleção privada, Nova York.

Neste desenho descentrado, onde o artista parece ter primeiro procurado corrigir a linha de contorno da jarra através de marcas arranhadas, para num segundo momento, rasgar a secção inteira da folha de papel onde esta linha existia, podemos nomear as linhas que aparecem com um conceito que determinam a ideia da coisa que formalizámos [...] mas também o gesto que se determina: traço, rasgo, linha ... e com ele o valor projectivo da nossa implicação com o fenómeno, o valor real e as características dessa acção na relação dos nossos comportamentos. (STEINBERG, cit. MOLINA, 2005:12) A impaciência de Dine, que o poderia levar ao ponto de destruir o desenho, acabou por transferir a ideia procurada de representar a transparência do suporte de vidro no contraste tonal entre a matéria dos meios e a superfície aberta que encontra no vazio a luminosidade procurada.

Cada desenho de Jim Dine é uma reeducação da visão e da mão. O desenho da figura 97, é exemplo de um processo pictórico em que a imagem fisicamente persuasiva é construída através de gestos e impulsos intuitivos. As marcas deixadas pelos traços e pelo acto de rasgar exteriorizam a sua atitude agressiva e configuram a percepção e o significado que atribuímos ao desenho. O gesto qualifica as marcas e traduz a singularidade da acção.

Como instrumento de conhecimento, o desenho condiciona a conduta de quem desenha. A objectividade do referente e o resultado final, apelam para as condições de uma *imagem acto*, para uma representação que remete para o processo de formalização do gesto e para as condições da sua execução. As características desta

acção são um exemplo no campo alargado em que podemos perspectivar o desenho.

Pretendemos, partindo de exemplos deste tipo, reflectir sobre aspectos recorrentes na prática artística do desenho.

### **2.5.2 O corpo humano como fonte de desenho**

A que estruturas nos referimos quando reservamos ao desenho a função de potencializar a prática reflexiva e operar como instrumento do saber?

A percepção e o conhecimento de diferentes funções atribuídas aos gestos do quotidiano, bem como os usos, a que têm vindo a ser sujeitos ao longo da história da humanidade, aspectos apresentados no início deste capítulo, constituem factores importantes para a análise de desenhos, onde o gesto se manifesta no desempenho de uma acção.

O corpo, os sintomas, a memória, os estímulos são na sua complexidade física e psíquica, agentes que interagem na produção gráfica. Considerando que a memória adquire uma importância vital, a representação configura ideias e padrões de significado, suportadas pelo pensamento e pela dimensão temporal.

O corpo, nas palavras de Miguel Copón, funciona como uma “oficina de articulação de movimentos, que se projectam em forma de gestos ” (COPÓN, cit, MOLINA, 2007:550). O sistema nervoso central interage com a acção muscular. Sintoma e estímulo congregam a acção com a reacção. Esta, transmite os sintomas e as informações da mente ao corpo. A origem etimológica de sintoma, do grego, vem da ideia de algo que aconteceu, algo que se manifestou. A acção reflexiva e operativa da mão, como extensão do corpo, potencializa as estruturas mentais subjacentes ao acto de desenhar. Os gestos das mãos funcionam como sintomas do estado interior. A memória corporal faz circular, através dos gestos, os hábitos transferidos através das tradições.

Estes são alguns dos aspectos que podemos formular, na reflexão dos limites entre a percepção e a representação. A título de exemplo, passamos a expor um episódio que revela a importância da memória. Memorizar é guardar. A observação de um objecto, de uma imagem de um gesto, um olhar, mantêm-se em reserva no inconsciente de cada indivíduo. Os pensamentos e as ideias são os modos operativos a que o conhecimento recorre para transferir o repertório arquivado na memória cognitiva para as acções. Representa-se o que se pensou ou pensa, as expectativas,

mas também o que se experienciou.

No *Memorial do Convento*, livro publicado por José Saramago em 1982, é relatada a viagem da infanta D. Maria Barbosa (1711-1758) na sua deslocação para Espanha. Nesta narrativa são enunciados aspectos que questionam o sentido da história de Portugal. Aspectos de ordem social e política que ajudam a caracterizar essa época, nos seus excessos e diferenças sociais. A importância desta personagem reporta-se ao facto histórico que consolidou na construção do convento franciscano de Mafra. Da promessa feita por seu pai, o rei D. João V (1689-1750) à rainha D. Maria de Áustria (1683-1754), em lhe conceder descendência, resultou na edificação do referido edifício. É com base na faceta da absolutização do poder político que se enquadra o episódio em referência.

Em viagem, a infanta interroga-se com *o ajuntamento de homens alinhados na beira do caminho e atados uns aos outros por cordas [...]*”. Surpreende-se por estes homens, que vão trabalhar no convento real, *estarem atados*. (SARAMAGO, 1998: 312)

O gesto de prender, neste caso as mãos, como a acção alude, está directamente relacionado com a negação de uma acção pela afirmação de uma outra. Prender é sinónimo de amarrar, segurar. Etimologicamente o verbo prender tem origem no vocábulo *presa*, substantivo que no século XVIII dizia respeito a *coisa apresada*.

Estes homens deslocam-se atados para evitar a sua fuga. A construção de actos desta natureza revela aspectos do foro social, neste caso específico, perfeitamente datados. A princesa, desloca-se na carruagem e os plebeus, a pé agrilhoados e contra vontade levados, são *coisas* às quais foi vedada a liberdade de movimento. A indiferença pela constatação de um facto como este, faz dos gestos das elites, a afirmação de um gesto de poder que compara os trabalhadores, gente do ofício, a prisioneiros sem vontade própria. A assimilação de um gesto politizado, como este, dissolve na cena a intenção velada na narrativa. O autor expõe-a na subtileza do diálogo, através da fugaz apreensão da infanta.

A importância de trazer à ordem das ideias, este episódio, vem por associação com o significado implícito na memória do lugar onde a acção se desenrola. A infanta dirige-se para o convento de Mafra. O valor simbólico deste edifício,

construído em sua homenagem, está nas palavras do narrador ausente. Como escreve, trata-se de um *um sonho sonhado, uma névoa impalpável* [...]. Esta personagem *não pode sequer representá-lo na imaginação, se a outra lembrança não serviria de memória.* (SARAMAGO, 1998:313).

Nos primórdios da humanidade, as gravuras rupestres apresentavam o que os povos acreditavam conhecer. A relação entre o que se conhece e a forma como se observa, tem sido uma preocupação constante para quem se interessa pelos processos a que a representação recorre. O psicólogo Gombrich no seu livro *Arte e Ilusão* corrobora com o romano Plíneo, ao afirmar, ser *a mente o verdadeiro instrumento da visão e da observação. Os olhos funcionam como uma espécie de veículo que recebe e transmite o esforço visível da consciência.* (PLÍNEO, cit. GOMBRICH, 1986:13) Este primado dado à visão e ao pensamento, convoca a subjectividade individual alicerçada sobre convenções sociais e o conhecimento das obras artísticas das gerações anteriores. A forma como processamos a informação histórica, como a interpretamos e como descrevemos os processos pictóricos permitem-nos *desbastar as nossas ilusões, testar e rever as nossas convicções sobre o mundo, na percepção, não menos do que na ciência.* (GOMBRICH, 1986:xiii)

Este autor refere um exercício que ajuda a compreender como a representação é uma ilusão da realidade que vemos. Ao propôr ao leitor, que no espelho embaciado pelo vapor de água, trace o contorno do seu rosto reflectido. Está de uma maneira muito subtil a levá-lo a concluir que a imagem reflectida, tem apenas metade da dimensão real. Mais do que a distância que poderia avaliar essa diferença, o que nos propõe é que reflectamos sobre a transformação que ocorre entre a realidade das coisas e os processos perceptivos.

### **2.5.3 A estrutura dos gestos no desenho**

O gesto de desenhar, activa o conhecimento. A associação significativa entre o que se recorda e a intenção momentânea são visíveis na representação. Poderíamos falar de uma acção construída entre a ambivalência de um gesto e a sua materialidade. A linguagem como construção social mais do que nomear, articula a experiência visual no contexto cultural a que pertence de acordo com a finalidade a

que se propõe. Para Gombrich, é através das nossas reacções ao mundo, que reside a origem da arte. A representação dá a ver não apenas o que se sabe mas também o que a razão desconhece. Será a partir da experiência de cada um, das categorias através das quais classificamos as reacções de um esquema que se mantenha *elástico e flexível* que as imprecisões iniciais podem, *vir a ser não um obstáculo, mas um trunfo*. (GOMBRICH,1986:77)

Procuraremos delimitar o campo que contextualiza a gestualidade em processos gráficos. Contextualizar a gestualidade no âmbito de uma plataforma de argumentação onde a tónica seja perspectivada, para os movimentos artísticos directamente relacionados com a estrutura dos gestos do desenho, numa relação entre o grau de objectividade de uma intenção e o modo como é representada. Como observadores, somos parte activa na leitura das obras. Para Goldstein, *o sentido do movimento, os ritmos e as tensões de um desenho, produzem sensações que afectam a forma como o vemos*. (GOLSTEIN, 2004:3)

A função dos gestos no contexto de uma acção, procura aferir as razões que justificam o que se faz. Os diferentes modos de representação vinculados à realidade quotidiana, à dimensão espaço-tempo e à diversidade geográfica, entre o mundo ocidental (Europa e Estados Unidos) e o mundo oriental, condicionam e corporizam (como analisamos no início deste capítulo), a acção gestual dos processos gráficos. Mais do que aferir as causas e os efeitos, procuramos, como *afirmava Roger Fry, em 1920, os sentimentos que dependem da relação puramente formal [...] de um prazer especial que se sente quando se contempla a ordem e a inevitabilidade das relações*. (TATARKIEWICZ, 2007:260)

### **Origem do conceito de gestualismo pictórico**

A segunda guerra mundial (1939-1945) e a ocupação da Europa, criaram um ambiente de instabilidade social. Face a uma existência difícil e conturbada, criou-se entre as populações envolvidas um sentimento de inquietação e desalento. Um sentimento generalizado de mal estar, proliferou na vida individual e colectiva, entre os quais a dos artistas desta época. Os sentimentos de deslocação, sofrimento e isolamento, são transferidos para as obras. O corpo humano, quando representado, surge vulnerável, ferido e isolado. Esta intensa preocupação psicológica provocou, um

afastamento dos modos de representação até ai em vigor e a procura de uma relação mais directa com a vivência quotidiana.

Directamente relacionado com a linha do acto pulsional, com gestos que exprimem os sentimentos de uma forma impulsiva surgem, obras artísticas que se enquadram numa nova forma de acção gráfica: o **Gestualismo**.

Apesar de serem várias as tendências associadas ao gestualismo, o carácter autobiográfico e grafológico do desenho, consolidou os conceitos e as atitudes sob diferentes formas. Nos anos sessenta e setenta, face à ameaça da industrialização, o desenho de modo reactivo apresenta-se, de uma forma mais autónoma e individual. Podemos nomear um desenho como gestual, quando a natureza psíquica do movimento da mão como extensão do corpo, determina a natureza global da representação.

### **2.5.3.1 Elementos do discurso na função dos gestos**

Apresentamos duas perspectivas de elementos de discurso contextualizados neste trabalho. A abordagem das obras que se integram no gestualismo, desenvolve-se através das estratégias de *superação da forma* e da *objectividade do acaso* em relação à função dos gestos nos processos gráficos.

#### ○ **A superação da forma em relação à função do gesto**

Para René Huyghe, (1971:77) *a forma é necessária à nossa percepção, visual e intelectual. Um objecto, uma ideia não se desprendem do vapor inicial, adquirem consistência apenas no momento em que se afirmam na sua individualidade, que lhes vem do instinto e da sua própria organização, que as faz existir. Tomam forma.*

A vontade de ultrapassar a formalização geométrica dos estilos anteriores como o cubismo, conduziu a uma recusa da representação, nos moldes em que vigorava segundo o realismo socialista e a Bauhaus. Em 1954, o crítico francês Charles Estienne, adopta o termo *Tachisme* (Tachismo), cuja origem etimológica se refere a *tâche*, vocábulo francês que significa mancha, A mancha associada ao gesto, orienta os procedimentos gráficos para novas soluções. As obras adquirem características particulares e despoletam atitudes onde o individualismo ganha outro valor.

O artista americano, Wilhem de Kooning (1904-1997) tem um papel especial no gestualismo. A figura humana, especialmente o género feminino, é o tema central das suas composições dinâmicas, de carácter abstracto. O desenho, *Figuras numa paisagem* (figura 98), sugere uma composição de acentuado dinamismo. A associação sígnica das formas, convoca o sentido em que, quer as figuras quer as linhas pretas, se arrastam no espaço do desenho. Como se mapeassem o campo, onde a acção decorre. Percepcionamos a rapidez do gesto do artista nos traços das figuras e nas linhas que em paralelo as acompanham. Durante este período, De Kooning realizou outras obras, em que a distorção das figuras, conferia às composições, um certo carácter informe. A transferência de emoções como a raiva, a dor, o amor, entre outros sentimentos, são os estímulos, que estão no cerne destes gestos.

A pintura *Refém nº 3*, (figura 99), pertence à série *Reféns*, sobre o tema do cativo. O seu autor, Jean Fautrier (1898 -1964) procurou evocar o massacre aos prisioneiros de guerra. O informal da representação do rosto através do recurso a uma cor difusa aplicada sobre papel amachucado, convoca o anonimato dos presos em cativo político. O rosto mutilado, encontra afinidades na matéria utilizada por Fautrier. Esta obra adquire no contexto do seu tempo, a importância de um gesto de crítica social. Jean Fautrier é precursor do Informalismo, movimento artístico, sendo Michel Tapié, quem em 1951, lhe dá o nome. O Informalismo, também conhecido como abstração lírica, abarca atitudes que variam entre obras com características mais voltadas para as vertentes da matéria, do signo ou da dimensão espacial





Figura 98, Wilhem de Kooning, *Figuras numa paisagem*, 1966-67, carvão sobre papel, 47,24x24 cm.



Figura 99, Jean Fautrier, *Refém nº 3*, 1945, óleo sobre papel amachucado, 35x27cm, Doação Fautrier, Museo Da Ilha de França, Castelo de Sceau.

Os processos pictóricos podem também relacionar-se com o gesto signo. O artista Brice Marden (1938-) tem desenvolvido desde os anos oitenta, um conjunto de obras de influência oriental. A complexidade da composição, *Chuva*, (figura 100), resulta da sobreposição de linhas traçadas através do recurso a pinças presos a compridos bastões. Marden, serve-se da transferência de gestos que pretende fora do controle racional.

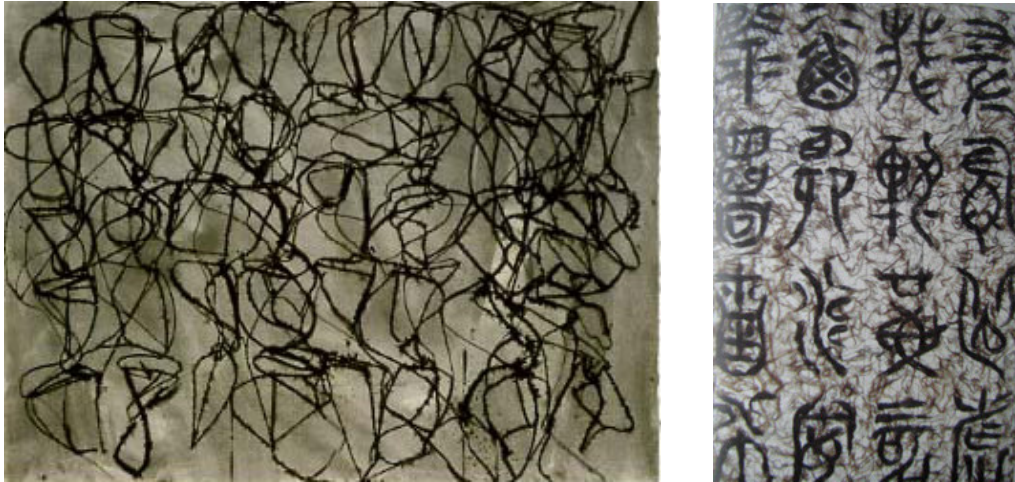


Figura 100, Brice Mardin, *Chuva*, 1991, tinta preta e de cor sobre papel, 65,4x87cm, Doação da Fundação Inc. Edward John Noble, Jo Carole e Ronald S. Lauder, 1992.

Figura 101, Gu Wuenda, *Hair text in fake latin*, 2001, fios de cabelos, Coleção privada, Países Baixos.

Em certas obras, a decomposição da forma é obtida por traços, que se cruzam com os procedimentos da caligrafia e dos ideogramas orientais, como é o caso do desenho de Gu Wuenda, (figura 101). Gu Wuenda é uma artista chinesa que de uma forma irónica, através do título em calão e através da representação de caracteres com fio de cabelo, pretende provocar a cultura ocidental. Esta interpretação não encerra outras que possam existir.

#### ○ **A objectividade do acaso em relação à função do gesto**

O conceito de objectividade do acaso, encontra afinidades na valorização extrema do inconsciente. A intuição, os desejos e as tensões<sup>11</sup>, exteriorizam-se em acções pulsionais. Para Nuno Faria, *o acaso existe para quando o conseguirmos vislumbrar nos fazer entender que no mundo, o sagrado se anuncia de diversas formas, não forçosamente ritualistas.* (FARIA, 2007:51).

Na sequência do que foi referido neste capítulo, no que respeita à subjectividade do inefável em processos gráficos, obtemos através do acaso, vínculos que se

<sup>11</sup> O termo tensão é utilizado, na qualidade de concentração física ou mental. Deriva do latim *tension*. O adjectivo tenso, utiliza-se no sentido de algo que está esticado. Na análise de processos gráficos é comparado a forças da ordem psíquica que interferem nos mecanismos perceptivos.

expressam na ordem do intangível. Alguns desenhos encontram na subjectividade provocada por um gesto mais solto e indisciplinado, o inefável que transcende a materialidade dos meios, a realidade lógica e a ordem sónica das aparências. A pintura de Andre Mason (1896-1987), *Os aldeões*, (figura 102) foi realizada segundo um método inventado pelos surrealistas e protagonizado pelo seu mentor André Breton, nomeado-o como *desenho automático*.



Figura 102, Andre Mason, *Os aldeões*, 1927, óleo e areia sobre tela, 80,5x64,5, Centro Georges Pompidou, Paris.

As linhas traçadas de uma forma livre e esquemática delimitam o campo da composição, sugerindo formas ambiguas distribuidas arbitrariamente pela superfície da tela. O título da obra despoleta a associação das formas a fragmentos humanos e ao ambiente terroso do espaço rural. O gesto automático, de Mason, dá corpo à objectividade do acaso, em virtude de resultar do *próprio gesto que o nomeia*. (NEWMAN, cit. ZEGHER, 2003:104) O método ao prescindir de normas previamente definidas sistematiza o carácter indefinido da acção. Ao gesto

automático de Mason, podemos associar o carácter sismográfico<sup>12</sup>. O que, para Roland Barthes diz respeito ao *gesto que o subjaz no ideograma como uma espécie de traço figurativo evaporado e o gesto do pintor, do calígrafo, que faz mover o pincel de acordo com o seu corpo. Para Masson, para que a escrita seja revelada na sua verdade (e não na sua instrumentalidade) é preciso que ela seja ilegível.*

(BARTHES, 1982:185-186)

O principal objectivo deste modelo, residia na acção descrita pelo próprio gesto enquanto a acção se realizava. Foram anteriormente referidos exemplos, como a decalcomania de Oscar Dominguez, (figura 98), onde o automatismo pictórico se revela segundo outros processos. Apenas em 1952, o crítico de arte norte-americano, Harold Rosenberg, nomeia esta tendência pelo nome que ainda hoje se utiliza: a *Action Painting*. A *Action painting* ou *pintura de acção*, deriva do facto das obras serem produzidas a grande velocidade, simbolizando a urgência da comunicação. A espontaneidade dos gestos orientou o termo *gestural painting*, para o de *pintura gestual*. O gesto é o veículo para tornar um significado visível. mesmo que seja apenas a referência a uma acção compulsiva.

### 2.5.3.2 Convenções e terminologias

*Nas representações gráficas e criativas do corpo humano, os traços não só definem, mas representam e evocam, as características inerentes ao sujeito, dando vida à figura representada.*

(GOLDSTEIN, 2004:1)

Desde a Antiguidade Clássica que o corpo se manifesta com uma importância especial em cada indivíduo. A beleza é um conceito que tem adquirido ao longo da história do homem diferentes conotações. Interfere na forma como o homem se revê, como lida e utiliza o seu corpo. Como refere Goldstein, será através da projecção do sujeito que a obra se completa.

Cada cultura, como vimos, codifica um certo número de gestos que permitem a comunicação e a eficácia do seu reconhecimento dentro desse contexto. Ao longo

---

<sup>12</sup> O termo sismógrafo é utilizado como referência a fenómenos sísmicos, o que neste caso se refere a uma acção descontínua.

deste capítulo, temos vindo a comparar desenhos de mestres antigos com exemplos da época moderna e contemporânea. Procuramos, através destes cruzamentos, aferir o que é estrutural em certos procedimentos técnicos. Será na especificidade desta reiteração processual, através da sistematização de conceitos que medeiam a dualidade em que o irracional encontra as condições para se expressar, que nos parece importante destacar algumas convenções e terminologias. Procuramos reflectir por um lado, acerca das estruturas implícitas nos gestos intuitivos e aleatórios dos procedimentos gráficos e por outro abrir o campo experimental e simbólico do desenho a uma subjectividade que se esclarece na individualidade sensorial de cada observador.

Procuramos neste ponto, referir conceitos e obras de artistas, que criam o enfoque na diversidade das estratégias pictóricas centradas em dois termos: o *Blot* e o *Dripping*. Pelos meios e procedimentos que a cada estratégia corresponde, é aberto o campo experimental às categorias da casualidade e do acidente.

○ **BLOT**

*O espírito ao observar uma mancha accidental, confere às formas assim dotadas um sentido imaginário. Através do blot é possível evocar possibilidades de composições pictóricas como um todo.* (PUTTFARKEN, 1993:3-46 cit. Newman, 2003:99)

O *blot* designa uma técnica gráfica cujos procedimentos se enquadram na dimensão do acaso. A utilização da palavra na língua inglesa, encontra afinidades em vocábulos como *spot*, *stain* (na língua inglesa) e *tache* (na língua francesa). A palavra mais próxima em português, é *mancha accidental*, ou *borrão*. Mas dadas as características peculiares do termo *blot*, mantém-se a utilização desta palavra de uma forma universal.

Para Umberto Eco, o observador fica cativado *perante a liberdade da obra, a sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza das suas adjunções internas, das projecções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz, a*

*não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transacção rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis.*

(ECO, 1988:160)

Ao longo da história, a utilização do *blot*, não se tem restringido ao campo artístico. Em 1857, na Alemanha, Julius Kerner inventou a *kleksographien*, cuja origem etimológica vem de *klecks*, que significa mancha, salpicos de tinta. Este método recorre à dobragem do papel onde a tinta é aplicada. A vulgarização deste procedimento deveu-se ao médico e psicanalista Rorschach (1884-1922). Os testes criados por Rorschach, como é exemplo a imagem da figura 103, foram utilizados em exames médicos, através da análise de conjuntos de formas gráficas, organizadas e classificadas segundo fórmulas esquemáticas. A interpretação que os pacientes fizessem desses esquemas era analisada, constituindo como tal, um recurso no tratamento psiquiátrico.

O filósofo e ensaísta Gombrich descreve este processo e ironiza acerca deste método *adoptado por qualquer um que se disponha a copiar o que se chama de, figura sem sentido.* (GOMBRICH, 1986: 63) *Explica que, de modo geral ao que parece, o procedimento é sempre o mesmo. O desenhista começa por classificar o borrão, enquadrando-o em algum esquema familiar, dirá que é triangular, por exemplo, ou que parece um peixe. Tendo escolhido um esquema que se adapta aproximadamente à forma, procurará ajustá-lo melhor, por assim dizer, observando que o triângulo é arredondado no ápice ou que o peixe termina por um rabo-de cavalo.*(*ibidem*)

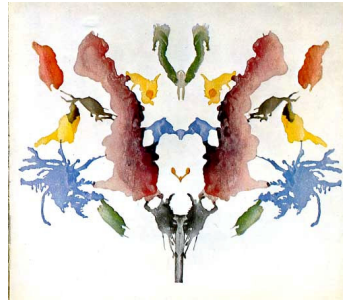


Figura 103, Rorschach, *Placa IX dos Diagnósticos Psíquicos*, Flammarion, Paris.

Figura 104, Victor Hugo, *mancha de tinta ligeiramente retocada sobre papel dobrado*, pena gráfica, tinta sépia, lavagem sobre papel creme com marcas das dobras. No verso tem marcas de caneta de aparo, 29,2x14,2 cm, Paris, Biblioteca Nacional de França, ca. 1856-57.

A simetria, resultante do papel dobrado, condiciona a leitura das formas. A observação pode revelar uma única forma ou vários fragmentos que se relacionam. A sugestão de uma determinada figura convoca de imediato um determinado significado. Fruto do acaso, cada forma realizada segundo este procedimento, repercute uma coerência e evoca uma acção. Para René Huyghe, a *forma resultante verifica como é vã a ilusão que podemos ter das sensações puras sem conluio instântaneo com uma forma e o sentido que ela implica.* (HUYGHE,1971:92)

No âmbito artístico, a origem histórica da instrumentalização da acção no sentido de recorrer à mancha acidental, faz-nos recuar ao Renascimento. O pintor italiano Sandro Botticelli, utilizava uma esponja impregnada de cor para aplicar as nuances tonais na pintura de paisagens.

A origem da utilização do vocabulo *blot*, no contexto das artes visuais, cabe ao pintor Alexander Cozens, de origem russa, que em 1786, publica o manual de desenho, *A New Method for Assisting the Invention in Drawing Original Compositios of Landscapes*. Cozens propõe um método em que a representação das formas e das paisagens obedece à aplicação de pinceladas largas e soltas. A abolição dos contornos, na representação das formas, confere uma aparência de manchas e borrões de tinta com alguma dispersão sobre o suporte. O *blot* desenvolve nas composições uma expressividade nova e incita o sujeito que observa a exercitar a

capacidade de imaginação. Alguns desenhos realizados Cozens, em que o tema central era o céu, levam a crer que os procedimentos utilizados tenham sido influenciados pela pintura oriental. Os procedimentos relativos a este modelo, partem de formas ocasionais que conduzem à descoberta de figuras que, ao se materializarem no suporte, parecem exteriorizar algo secreto.

Ao nível dos processos técnicos, a fluidez das substâncias aquosas provoca a metamorfose formal dos borrões. Vitor Hugo, *poeta marinheiro*, como é apelidado por alguns, (dada a profusão de obras realizadas sobre a temática das marinhas), tem uma obra notável e pioneira em relação à diversidade de suportes, meios de registo e recursos técnicos que utiliza. Hugo, articula conhecimentos do domínio da pintura, do desenho, da gravura e da litografia. Tanto utiliza materiais convencionais como subverte a utilização de técnicas de impressão que transfere para a pintura. O café, as aguarelas, as tintas diversas, o carvão, as reservas, são alguns dos materiais e estratégias que utiliza em suportes que marca, dobra, rasga ou amachuca. Em certos casos são visíveis as marcas dos dedos do artista.

Para Victoria Tebar, *o processo técnico seguido neste tipo de desenhos, mostra uma das maneiras como Hugo elabora conjuntamente o premeditado e o fortuito, evidenciando a utilização de um método preparatório preciso que permite imaginar a sua atitude de expectativa no momento em que intervem o acaso (quando a lavagem dissolvia as matérias solúveis do desenho, fazendo aparecer as formas claras em reserva e os evocativos efeitos matéricos, atmosféricos, etc., concebidos para despertar a imaginação analógica e a memória sensorial, propiciando a leitura adequada do significado).O desenho de formas abertas que Hugo elabora através destes procedimentos, para além de activar a sua própria imaginação, favorece a contemplação imaginativa por parte do espectador. (TEBAR, 2007:107)*

A figura 104, refere-se a um desenho em que Vitor Hugo, utilizou o método de Rorschach, dobrando o papel em duas partes. Através da caneta de aparo, destacou certos contornos sugeridos pelas pregas.

Observando com alguma atenção, podemos descobrir cabeças fantásticas ou outras formas sugeridas pelo autor ou pela nossa imaginação. Esta característica do detalhe que encontramos nas obras de Vitor Hugo, como é também exemplo a figura



1, (que abre este documento) é vital na semântica da linguagem e nos processos gráficos.



Figura 105, Giuseppe Penone, *estudo para suspiro de creta*, 1978, café, lápis e tinta sobre papel, 76x56,8 cm, Cortesia Giuseppe Penone.

Figura 106, Joseph Beuys, *Duas irmãs diferentes*, 1971, grafite e sangue de lebre sobre papel, 21,6x13,7cm.

Giuseppe Penone (1947-) autor do desenho da imagem da figura 105, subverte o escorrimento do material aquoso limitando a forma à linha de contorno que nos leva a pensar numa folha de uma árvore. Coesistem neste processo gráfico duas atitudes antagónicas. Por um lado, há um certo sentido de contenção do processo que o blot potencia por outro, na afirmação do gesto, fica em suspenso a contenção do movimento que a fluidez da mancha convoca.

Joseph Beuys (1921-1986) no desenho *Duas irmãs diferentes* (figura 106), ao utilizar como meios de registo, além da grafite, o sangue de lebre, leva-nos a pensar na forma particular deste artista se relacionar com a semântica dos materiais. O sangue como matéria orgânica, contém em si mesma o sentido de metamorfose. A mancha, circunscrita pela linha de contorno a grafite, com o passar do tempo, ganhará outra forma. A utilização que este artista faz dos meios a que recorre, remetem para uma intenção onde o acaso está em aberto, mas também para o carácter simbólico que a escolha de materiais do quotidiano, considerados como

restos, despoleta. A utilização do sangue de um animal, remete tanto para a vida como para a morte. E é nesta relação que se centra a dimensão biográfica e a vivência de Beuys. Segundo alguns autores, no período do Pós-Guerra, quando pilotava um avião das forças armadas alemãs, foi abatido sobre a Crimeia (actual Ucrânia). Na memória de Beuys teriam ficado as lembranças dos cuidados prestados pela tribo que o recolheu e que através de tratamentos que envolviam gorduras de animais, sobreviveu.

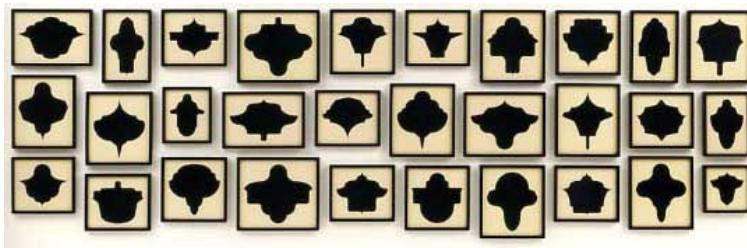


Figura 107, Allan McIlum, *Colecção de trinta desenhos*, (nº 14) 1988-1990, grafite sobre papel emoldurado pelo artista, 30 partes a partir de 22x22 cm, instalação variável (33,3x37,2 cm).

Figura 108, Ernesto Neto, *Self Jazz Eu*, 1999, tinta e marcador de prata sobre papel, 95,3x65,4 cm.

Em ambas as imagens, de Allan McIlum (figura 107) e Ernesto Neto, (figura 108), a mensagem é de uma certa ironia ao *blot*. O conjunto de formas à maneira de Rorschach, que Allan McIlum tipifica, subverte a dimensão processual do *blot*. Às formas a preto, associamos a simetria e os possíveis contornos dos blots de Rorschach. A planificação da monocromia sobre o fundo creme não tem nada de accidental, antes por oposição as formas parecem recortadas. Também o desenho, *Self Jazz Eu*, de Ernesto Neto, anuncia a dinâmica de uma acção, mas esta refere-se apenas à estrutura formal e não ao processo gráfico que a mancha descontrolada de Vitor Hugo sugestionava.

#### ○ **DRIPPING**

*“Quando estou na minha pintura não me dou conta do que faço [...] o quadro tem uma vida própria. Procuro deixar que essa vida se manifeste. [...] Quando pintamos a partir do inconsciente, as figuras tendem a aparecer por si próprias. Algo dentro de mim sabe para onde vou e, pintar é uma maneira de ser.”*

(POLLOCK, cit. RODMAN, 1961:61)

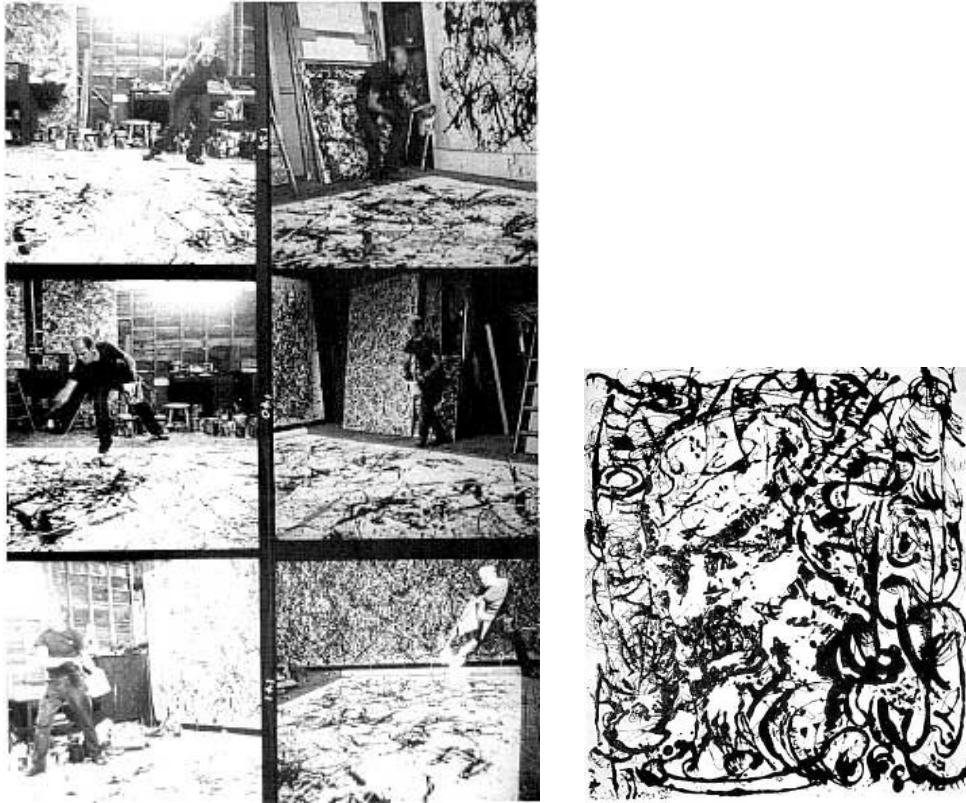


Figura 109, Hans Namuth, *Fotografias de Jackson Pollock*, 1944

Figura 110, Art & Language V.I. Lenine de V. Charangovitch, *ao estilo de Jackson Pollock II*, 1970

O *dripping* designa uma técnica gráfica cujos procedimentos se enquadram na dimensão do acaso. Dadas as características peculiares do termo, mantém-se a utilização desta palavra de uma forma universal. É uma técnica na qual a tinta é salpicada directamente sobre o suporte. O gesto exterioriza-se através de movimentos rápidos e aleatórios. O *dripping* encontra afinidades com o automatismo psíquico das tendências surrealistas. Para alguns autores, a procura de evitar o controle consciente da obra e a libertação da mente, no intuito de atingir a existência mais íntima dos indivíduos, relaciona o *dripping* com as técnicas de psicanálise freudianas.

Referirmo-nos ao *dripping*, é nomear o artista americano Jackson Pollock (1912-1956) e à sua acção pictórica a partir de 1947. Este pintor procura relacionar-se com o suporte de uma forma indirecta. Os procedimentos a que recorre são inovadores em relação às tendências pictóricas que então vigoravam:

- Ao pousar a tela de grandes dimensões no solo, subverte a imagem tradicional do pintor de cavalete e ganha a possibilidade de circular em torno da tela, trabalhando nos quatro cantos ou nas suas palavras *estar literalmente dentro da tela*; (POLLOCK, cit. MEREDIU, 1994:91)
- Nem sempre utiliza os pincéis, optando por amplos derrames, vertendo, salpicando e espargindo a tinta directamente sobre a tela, através de um tubo ou balde;
- O movimento do corpo em torno e na própria tela, fazem da intenção a própria execução;
- A *action painting* ou *pintura de acção*, faz do comportamento motor perante a tela a própria acção. O artista transfere as emoções através de gestos com velocidades variáveis;
- A mão liberta-se do suporte, numa encenação que desenha no ar signos aleatórios;
- As camadas sucessivas de tinta criam um emaranhado de linhas, as quais correspondem a múltiplos signos sobrepostos que propõem diferentes relações espaciais;
- O preenchimento da totalidade da tela não privilegia o centro ou algum esquema de composição, como era usual na pintura tradicional;
- A repetição de gestos enérgicos e rápidos, leva a que a forma seja tratada como matéria atirada ao acaso e sem direcção muito definida;
- A distinção forma-fundo é incerta;
- A obra parece ilimitada e sem dimensões estanques (como se a obra não tivesse princípio nem fim).

A observação das telas de Pollock provoca sensações de dinamismo e violência acentuada. Apreendemos as tensões e a carga emotiva que se expressa pela agitação das formas, pela sobreposição da matéria e pelos rastos dos movimentos.

Os filmes que Hans Namuth, consagrou a Pollock enquanto este trabalhava, como atestam as fotografias relativas à figura 109, permitem-nos perceber a intensidade dos movimentos do corpo do artista. Perceber como procura a libertação interior, quase como numa dança sobre ou em torno da tela. Pollock movimentava-se de acordo com os jactos de tinta que repete. Percebemos o ritmo dos gestos e mesmo

a posição do corpo sobre o suporte. Esta leitura que passa pela forma como dobra os joelhos, ajuda-nos enquanto observadores a acompanhar o ritmo da acção anterior. Infelizmente as obras expostas nos museus, quando colocadas na vertical, desvirtuam a reconstituição do processo e a essência das obras. A técnica do *dripping* bem como a atitude radical de transferir a experiência emocional do corpo, para o processo enquanto acção, faz de Pollock e de Kooning, os artistas mais marcantes do expressionismo abstracto.

Encontramos a assinatura de Pollock em obras de outros artistas. No final dos anos 70, o grupo *Art & Language*, começou a trabalhar numa série de retratos de Lenine ao estilo do *dripping*, como podemos observar na imagem da figura 110. No emaranhado das linhas que identificamos à maneira de Pollock, discernimos o retrato de Lenine. A ambiguidade entre a abstração e a representação, cria um conflito ideológico com os programas que o realismo socialista exigia. A subversão dos modos de representação russos confere a esta obra um carácter duplo. Se por um lado ironiza o *dripping* de Pollock, através da representação de uma figura de estado, por outro atenta contra a ideologia soviética, ao importar um modelo de expressão norte americano.

No terceiro capítulo, apresentaremos imagens e perspectivas, de artistas, que exemplificam conceitos associados à superação da forma e à objectividade do acaso, através de estratégias de repetição em que o gesto se apresenta, segundo as perspectivas e processos gráficos de dimensões diferenciadas. Referimo-nos a obras de Michaux, Juan Jose Gomez Molina, Ana Hatherly, entre outros.



### **3. A REPETIÇÃO COMO ACÇÃO RITUALIZADA**

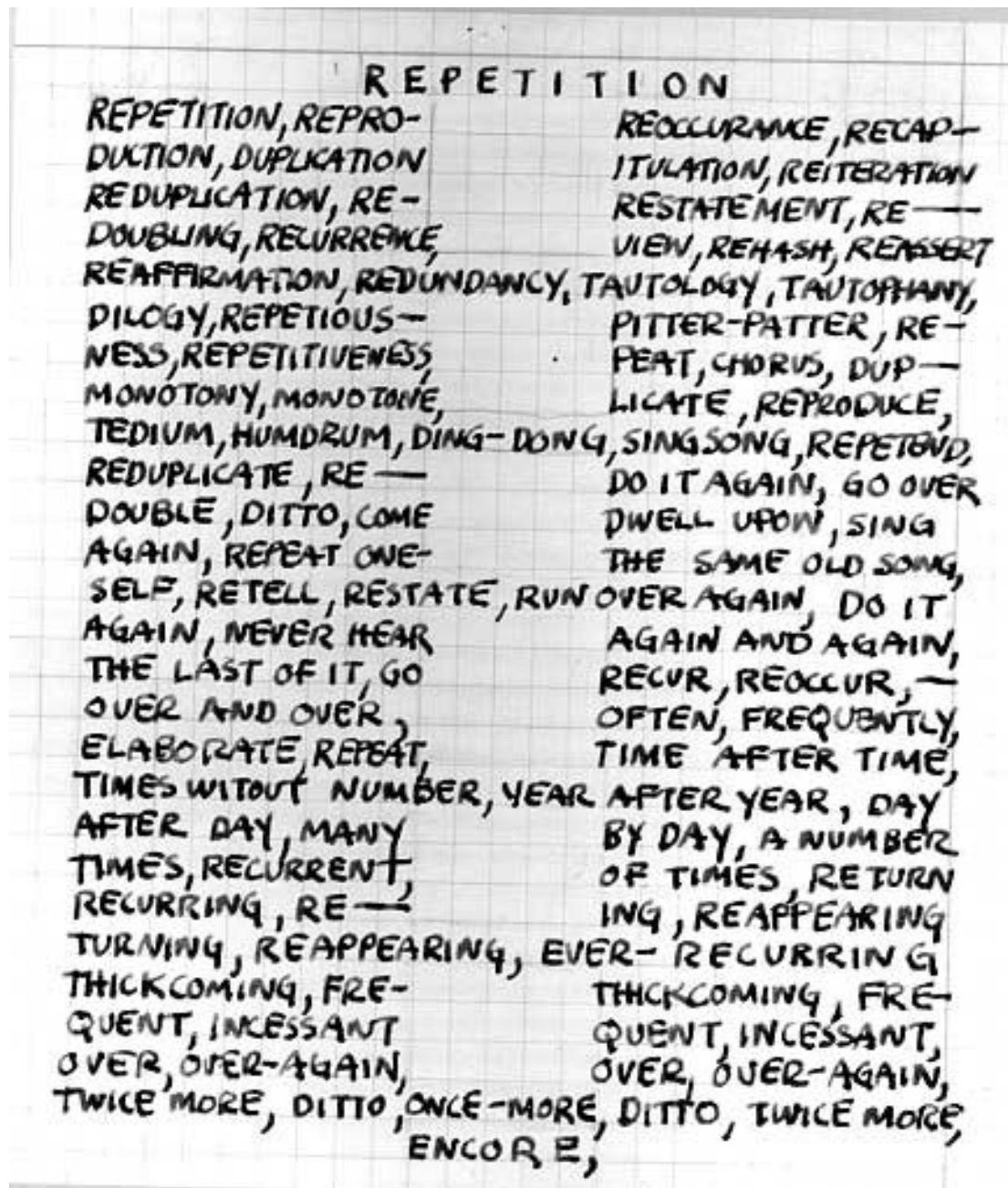


Figura 111, Mel Bochner, *repetição, retrato de Robert Smithson*, 1966, caneta de aparo e tinta sobre papel quadriculado, 19,4x17,2 cm, coleção do artista.

### 3.1 A definição conceptual da repetição no âmbito do desenho



*A comparação, diga-se de passagem, entre os formulários administrativos e os estereótipos do artista, não é de minha invenção. Na linguagem da Idade Média havia uma palavra só para ambos, um símile ou modelo, que tanto servia para os casos da lei como para os da arte pictórica. (GOMBRICH, 1986:63)*

Neste capítulo, procura-se reflectir acerca do conceito de repetição como acção ritualizada no âmbito do desenho. Não se pretende apresentar a história do conceito de repetição, até aos nossos dias. Serão apresentados alguns factos históricos, quando oportunos para a compreensão dos processos que no âmbito do desenho se intersectam. Não é o lugar para divagar sobre o conceito de ritual. Sabemos que é um caminho que pode abrir o campo em estudo, mas estamos conscientes desta restrição. O recurso ao ritual, enquadra-se no sentido figurado resultante da repetição de formas socialmente conhecidas. Estes conceitos, de ritual e de repetição, são utilizados ao serviço do gesto no desenho.

Numa primeira fase, são enunciados alguns aspectos ligados a terminologias e significados que esclarecem a abrangência do conceito de repetição na perspectiva do conhecimento universal e na vertente psicanalítica. Numa segunda fase, são apresentadas metodologias de enquadramento aos processos gráficos. O enfoque recua a tratados orientais e a modelos ocidentais que têm vindo a influenciar, de uma forma pedagógica e processual, o carácter instrumental, operativo e conceptual dos modos de desenhar, na perspectiva do gesto. Por último, a contextualização de conceitos e estratégias derivadas de processos em que repetição e o inefável actuam, são apresentadas tipologias de sistematização de conceitos, como a série, a variante sobre um tema, o gesto-signo, entre outros tipos, através da análise de obras de artistas contemporâneos.

A palavra repetição deriva do latim *repetitio-onis*. Etimologicamente, o verbo repetir significa tornar a dizer ou a escrever. No século XVI, o vocábulo utilizado era repisar. O prefixo *re* que antecede a raiz da palavra documenta-se em numerosos vocábulos da língua portuguesa e, é de grande vitalidade no latim como nas línguas germânicas. Como sinónimo de repetição temos a palavra reiteração. Como antónimo, reprovocar. Os significados associam-se aos sentidos de volta, retorno, regresso, retroceder, entre outros.

Segundo o *Dicionário da Academia de Ciências de Lisboa*, pode integrar os

seguintes significados:

- *Acção de repetir;*
- *Processo de tornar a fazer a mesma coisa feita anteriormente;*
- *Acção de tornar a acontecer algo que não acontecera anteriormente;*
- *Acção de tornar a dizer a mesma coisa que já foi dita; emprego repetido de um elemento;*
- *No âmbito da retórica, é uma figura pelo qual um som, palavra ou expressão surge intencionalmente várias vezes no mesmo enunciado ou em enunciados próximos, de modo a produzir um certo efeito no discurso;*
- *No âmbito da música, diz respeito à reprodução integral ou parcial de um trecho de música;*
- *No âmbito jurídico, diz respeito ao direito que assiste a uma pessoa lesada pelo pagamento superior ao que era devido de recuperação da respectiva quantia;*
- *Familiarmente, refere-se ao hábito de dizer sempre as mesmas coisas, repetidas vezes ou limitar-se a reproduzir o que os outros dizem.*

*Segundo o Dicionário Temático Larousse de Psicanálise, a repetição tem a ver com as representações do sujeito, no discurso, na sua conduta, nos actos e nas situações que vive, há qualquer coisa que está sempre presente, frequentemente sem ele o saber e, em qualquer caso, sem uma pretensão deliberada da sua parte.*

*Este retorno ao mesmo e, esta insistência assumem um valor compulsivo e surgem geralmente sobre a forma de um automatismo. Por um lado, é pelos termos da compulsão de repetição de um automatismo de repetição que traduzimos habitualmente a formulação freudiana original de *wiederbolungszwang*, impulso de repetição. Para Lacan, a repetição constitui, com o inconsciente, a transferência e a pulsão, um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, pois tornou-se uma referência omnipresente na clínica e representa o núcleo de mais três conceitos: não é a repetição o ponto difícil do inconsciente, o pivot da transferência e o próprio principio da pulsão? [...].(PAJOUÈS: 1999: 380 -382)*

Para Lacan, o conceito de repetição estrutura-se segundo dois eixos:

- *No primeiro eixo, a repetição está no princípio da ordem simbólica em geral e*

*da cadeia significante em particular;*

○ *O segundo eixo é o do real, reportando-se para a ordem do imaginário.*

*A repetição está no núcleo da estrutura, como índice do real, ela produz e promove a organização simbólica e permanece no plano de fundo de todas as escapatórias imaginárias. (ibidem)*

Não se pretende, também contextualizar o gesto aos actos performativos por artistas como Allan Kaprov, Schechner ou Judith Butler. Confessamos que podem conferir outras respostas, mas o recurso ao conceito de transferência de uso é, utilizado apenas como metodologia conceptual abrangente. A transferência de certos gestos incorporados no corpo, (como agente físico e psíquico), para os processos gráficos, será a estratégia a aplicar na análise dos casos práticos que passaremos a focar.

Na dimensão conceptual do conceito de repetição, apresentamos dois desenhos de Hartung (1904-1989) que ao recorrer a processos paradoxais, abre o campo da incerteza acerca da sua identidade expressiva enquanto artista. Hartung, perspectiva a dimensão conceptual, através da repetição de um gesto. A questão remete para os procedimentos a que Hartung recorria quando utilizava processos de transferência (pela quadrícula ou pela projecção), de acções gráficas realizadas numa técnica em que o gesto se assemelha ao da caligrafia ou da pequena garatuja (figura 112). Numa segunda fase, o que pensamos tratar-se de um gesto expansivo e à maneira das tendências do expressionismo abstracto, não é mais do que uma transferência meticulosa que repete a ideia, e não o gesto (figura 113). A imagem da figura 112, refere-se a um pequeno desenho realizado pelo artista enquanto que a pintura foi realizada por assistentes com base no desenho de pequena escala. Outros artistas, como Motherwell, Gauguin, entre outros desenvolveram obras gráficas segundo estes procedimentos



Figura 112, Hartung, *sem título*, 1955, tinta sobre papel. 34,6x26,5 cm

Figura 113, Hartung, *T1956-11*, 1956, óleo sobre linho, 180x136 cm.

Nos anos cinquenta, é lançada na história da pintura, a questão, se poderemos considerar este artista como conceptual ou expressionista? A cópia de obras, através deste processo, como são exemplo as figuras anexas, levantam o pano sobre a essência do gesto deste artista.

### 3.2 Metodologias de enquadramento

*Desenhar consiste sobretudo num método e, como tal se pode aprender, antes mesmo de ser uma expressão artística acessível a qualquer pessoa que esteja disposta a utilizá-la.*

(RODRIGUES, 2003:10)

Procuramos através da análise do acto de repetir, identificar a essência de diferentes gestos. Ao longo deste capítulo apresentaremos alguns métodos de desenho cujo enfoque incide sobre o gesto. As referencias são de vária ordem. Se algumas perspectivas contextualizam uma vertente mais pedagógica outras estão mais entrosados com a prática artística de autores que se notabilizaram pelas suas pesquisas neste campo de acção. A

referência aos tratados da pintura oriental, surge também como extensão metodológica dada a sua contínua intromissão numa representação mais ocidentalizada, como é vulgo nomear-se. Não se pretende através destas referências metodológicas uma enunciação exaustiva, de qualquer dos exemplos, mas voltar atrás no tempo histórico e a modos como se constrói o conhecimento que possam ser apropriados para o estudo de conceitos chave como o gesto, a repetição e o inefável, na delimitação do campo da acção gráfica.

### **3.2.1. O carácter pictográfico da vegetação, segundo os tratados de pintura oriental**

*Aquele que esteja a aprender a pintar, deve primeiro tranquilizar o coração para poder esclarecer a sua compreensão e aumentar a sua consciência.*

(LU CH 'AI, cit. MANRIQUE, 2006:9)

No início do segundo capítulo, foi feita referência ao gesto numa perspectiva histórica na sua relação com os sistema de expressão e comunicação. Foram analisadas, entre outras formas de comunicação, os pictogramas, os ideogramas e os símbolos chineses (figura 45). A relação da natureza ideográfica e iconográfica dos signos visuais, conduz à criação de códigos caligráficos normativos da acção gestual do pintor. Entendendo ser este campo importante para a compreensão de certas atitudes gestuais, implícitas nos processos gráficos contemporâneos, dedicamos agora especial atenção à enunciação de alguns métodos da tratadística oriental. Este recuar no tempo histórico, na procura de modos operativos e conceptuais de representar, não pode excluir o que mutuamente se influenciou.

A acção gráfica oriental influenciou o desenho a ocidente bem como a curiosidade dos povos do oriente, repercutindo-se nos seus modos de representar. Este encontro de culturas deve-se em grande parte à caligrafia oriental. A prática de caligrafia chinesa é milenar. Ao longo das épocas foram surgindo teorias e práticas diferenciadas. O termo caligrafia, significa na China a arte de bem escrever em que *bem*, se reporta ao sentido de beleza estética. Na época imperial escrever, com sentido estético, era uma condição para se poder aceder a um cargo de funcionário da corte.

A importância concedida à arte de escrever, contribuiu para que surgissem tratados e estilos diferentes de acordo com cada toque pessoal. Cada acção gestual, procura incorporar a personalidade, os estados de alma de cada autor, a mensagem sígnica e os

meios técnicos. Subsistem, em todos os tratados, três princípios ordenadores da escrita e da pintura chinesa: o traço, o ritmo e a estrutura.

Em termos técnicos, utilizam-se os seguintes meios: a tinta preta sólida, diluída em água na proporção do tom, (mais concentrado ou mais diluído, ou seja num tom mais negro ou mais cinza) segundo o desejo do calígrafo; o pincel chinês, (sendo este realizado com pêlo de animal e tendo a forma cónica); o papel ou a seda, colocados na horizontal, servem a escrita e a pintura. O gesto de escrever ou pintar, opera nas mesmas condições. A representação desenvolve-se da direita para a esquerda.

A importância conferida ao modo como se segura no pincel, faz parte de uma aprendizagem. A versatilidade deste instrumento permite que a pincelada adquira a fluidez de um traço. A mão solta-se do papel e a torção do pulso, deve acompanhar o movimento, a estrutura e as variações de direcção que o traço convoque. Para Claire Illouz, um dos sete tesouros do homem culto, é o de saber manejar com virtude o pincel. Segundo as suas instruções, o pincel deverá ser utilizada na vertical e, o gesto terá de ser rápido. Refere que a destreza necessária ao traçado das pinceladas, pode criar alguma angústia, *quando se sabe que o poder de imediata absorção do papel ou da seda, faz com que qualquer arrependimento, correcção ou borrão sejam impossíveis e que o pintor, ao dar-se conta que a textura extremamente flexível dos pelos do pincel, transmite inevitavelmente, cada tremor da mão ou do braço.* (ILLOUZ, cit. JEAN, 1989: 171)

É usual dizer-se que, quando um calígrafo aprender a segurar o pincel, estará no caminho para atingir o virtuosismo gráfico que transcende as regras e os procedimentos técnicos. A estrutura de uma forma resulta do tipo de pincelada. Esta, adquire um carácter pictográfico, ao procurar através da processos de síntese gráfica, sugerir as formas que representa.

Através dos movimentos ritmados do corpo e da mão, procurará o pintor alcançar a liberdade dos gestos e a essência do que representa. Os traços realizados *alla prima*, largos ou finos, resultam da maior ou menor pressão que se imprime ao pincel. Segundo Estela Ocampo, o carácter será virtuoso, se reunir em cada traço um conjunto articulado de *três tipos de movimentos na manipulação do pincel: Tun, que significa agachar-se, T'i, levantar-se e Na, pressionando a mão até baixo pesadamente.* (OCAMPO, 1989:26) Outras considerações foram sendo feitas, na mediação entre os meios e os processos gráficos. Com a intenção de captar a energia anímica e os ritmos internos do corpo, foram

sendo implementados diferentes modos de aprendizagem que melhorassem de uma forma liberta e criativa, a concentração e a postura (enquanto se pinta).

### ***O Jardim das Sementes de Mostarda.***

O manual de pintura, *O Jardim da Semente de Mostarda*, do autor chinês, Chieh Tzu Yuan Chuan, (1679-1701), apresenta um método para a representação das formas através da técnica tradicional da pintura a pincel e tinta negra, que influenciou em grande medida os pintores da China e do Japão. A natureza é o tema de principal enfoque, destacando-se quatro espécies botânicas, que receberam como nome global, *Os Quatro Honoráveis Cavaleiros*. Considerados os símbolos de nobreza e da pureza dos cavaleiros de *Confúcius*<sup>12</sup> (551 a.C. - 479 a.C.), os quatro temas de estudo, são: a orquídea silvestre, o bambu, a cereja florida e o crisântemo. No Japão, *Os Quatro Honoráveis Cavaleiros*, são conhecidos pelo nome de *Shikunshi*. A cada um é associada uma estação do ano: a primavera à orquídea silvestre; o verão ao bambu; o outono à cereja florida e o inverno ao crisântemo. Ao longo dos séculos, a estrutura, a configuração, o grau de complexidade e a simbologia, destas formas naturais, serviu de base de iniciação ao método e como estratégia com vista à interiorização das qualidades da natureza humana.

A cada espécie corresponde uma fase de aprendizagem. A orquídea silvestre, será o primeiro exercício uma vez que os traços que a configuram adequam-se a um gesto livre, proporcionando a espontaneidade do gesto. Na representação do bambu, os traços deveram ser mais rápidos enquanto que a cereja florida, numa fase posterior, já exige um gesto que concilie o equilíbrio das pinceladas com texturas diferentes. Por último, a pintura dos crisântemos, será o colmatar da aprendizagem deste método por reunir de uma forma subtil a experimentação realizada nas fases anteriores.

A imagem relativa à figura 114, apresenta as instruções de leitura, à maneira oriental, de acordo com a execução, da direita para a esquerda. Relativamente à representação das folhas de bambu, o autor dá indicações acerca da pincelada: o pincel deverá estar na posição vertical, utilizar um tom de tinta e a pressão deve ser variável. A imagem relativa à figuras 115, é de um monge *zen* japonês, Gyokuen Bompó, influenciado pela dinastia Song e Yuan.

---

<sup>12</sup> *Confúcius*, é o nome latino do pensador chinês Kung-Fu-Tze. Foi o pensador, político e mestre mais conhecido na China. O confucionismo, a sua doutrina, teve uma grande influência na Ásia oriental.

De cima para baixo, começando à direita,

- 1 pincelada, como a vista lateral de um barco
- 1 pincelada, como a lua crescente
- 2 pinceladas, como um peixe grande
- 3 pinceladas, como um ganso bravo a voar
- 3 pinceladas, como um peixe dourado grande

Figura 114, Chieh Tzu Yuan Chuan, *exemplos de folhas de bambu*, sec. XVII.

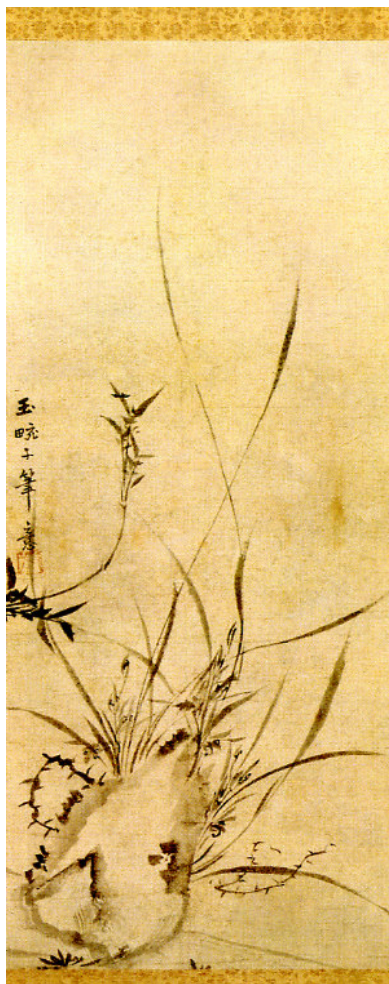


Figura 115, Gyokuen Bompó (1344.1420?), *Orquídeas Silvestres*, tinta sobre papel, 84,4x35,5 cm, Freer Galeria das Artes, Estados Unidos.



### 3.2.2 O curso básico de gestualidade segundo Itten

Uma das figuras mais proeminentes na pedagogia artística, nas primeiras décadas do século XX, foi o alemão Johannes Itten (1888-1967). Foi professor dos cursos preparatórios da Bauhaus, na primeira fase em Weimar, entre 1919 e 1923. De entre as obras que publicou, debruçarnos-emos sobre *O desenho e a forma*, por nela encontrarmos articulação com o tema desta investigação.

Um dos principais objectivos destes cursos, consistia na realização de uma aprendizagem centrada na produção de desenhos que propiciassem a libertação das forças criativas do indivíduo e o afastamento das convenções em vigor. Os estudos que Itten desenvolveu sobre a filosofia oriental, a religião persa e o cristianismo primitivo, influenciaram a construção do seu método, voltado não apenas para os aspectos científicos e pedagógicos da instrução académica mas para o crescente despertar do seu interesse por aspectos relacionados com a espiritualidade. Segundo este autor, a transferência das forças anímicas, para o desenho, consolida a subjectividade individual e o carácter autográfico da representação. Itten considera que a primeira etapa na acção de desenhar, terá de passar pela procura da personalidade de cada um. Conhecer-se a si mesmo, redescobrimo-se em cada atitude e em cada gesto, constitui um processo que valida e permite avançar qualitativamente na capacidade de desenhar.

Considera, de acordo com a personalidade dos diferentes indivíduos, existirem três modos de expressão gráfica: o materialista-impressionável, o intelectual-construtivo e o espiritual-expressivo. Por esta ordem de ideias, na interpretação de uma forma natural com vista à sua representação sintetizada, o gesto deve ser estruturado através de uma relação tripartida entre a expressão, a construção e a intuição.

Com o intuito de gerir as potencialidades criativas e expressivas do acto de desenhar, Itten cria um método que incide sobre estratégias diferenciadas na tradução do movimento gestual. A experiência subjectiva e a cognição objectiva, são os princípios orientadores que estão na base deste método. Considera que a intuição e a

imaginação devem ser um recurso para o desenvolvimento do dinamismo, da sensibilidade e da inteligência, que estruturam as acções enquanto se desenha.

*Como pode a mão através de uma linha, exprimir uma emoção característica, se a mão e os braços estão com uma câibra? (ITTEN, 1970:12)*

No seu método, Itten propõe exercícios preparatórios que concedam aos dedos, à mão, ao braço, a todo o corpo, a vitalidade, a flexibilidade e a sensibilidade necessárias para que possam executar qualquer acção gráfica que desejem. Propõe exercícios de respiração e preparação física que ajudem os alunos a encontrar a serenidade e a calma necessárias ao estado contemplativo que a acção de desenhar exige.

No estudo das formas expressivas e da subjectividade intrínseca aos processos gráficos, Itten confere destaque à exploração das características subjectivas. Procura por um lado explorar as características subjectivas e dinâmicas da estrutura das formas e das composições e por outro equacionar processos de síntese que ao captarem o essencial, facultem a representação.

Com os seus alunos, realizou uma grande variedade de exercícios que exemplificam o seu método. Na intenção de expor alguns aspectos que permitem clarificar a importância da intuição, do gesto e por um sentimento espontâneo de ritmo, no âmbito do desenho, passaremos a enunciar alguns desses exercícios e, quando oportuno, as considerações do autor, acerca dos mesmos.

○ *Para mostrar que a sensibilidade rítmica pode não ser apenas uma repetição esquemática, mas ser também um movimento fluido, ditei uma frase. De seguida propus que a escrevessem mais rapidamente, finalmente tão rápido quanto fosse possível. Constatámos com surpresa que das letras nasciam formas estranhas que se desenvolviam para além do movimento da escrita dirigida pela vontade e que demonstravam uma aparência rítmica incontestável. Se às formas de escrita traçadas sem interrupção se juntar a forma de um objecto simples, o ritmo individual da escrita manter-se-á (nessa forma). A forma parece pertencer à escrita. Esta observação conduz a uma compreensão mais profunda das formas rítmicas. Não é possível procurar explicar ou compreender o ritmo se não é numa pequena medida; a sua essência interna inexplicável. As formas escritas ritmadamente têm*

*um ímpeto, um dinamismo próprio que forma uma família de formas vivas. Aqui intervém a essência em si mesma do verdadeiro automatismo do fenómeno se se escrevem as mesmas letras sem o que poderíamos chamar desta respiração, as formas das letras são frias e sem ritmo, sem ligação, elas parecem repousar uma na outra.*(ITTEN, 1970:133-134)



Figura 116, ITTEN, 1970, desenho.

○ *Os alunos exercitam o desenho de formas rítmicas, com as duas mãos em simultâneo [...]. As mãos podem desenhar paralelamente ou escrever palavras da mesma maneira que o espelho reenvia um raio luminoso, por reflexão; as mãos podem também escrever palavras em simultâneo. Contudo esta escrita não pode ter êxito a não ser que a representação das cartas e das suas formas seja suficientemente arrumada para permitir os movimentos manuais inversos necessários.*(ITTEN, 1970:135)

Itten realizou exercícios, em que para desenharem um tigre, os alunos procuravam primeiro, imitar o rugido do animal. Esta procura de vivenciar a experiência antes de

a desenharem, revela uma estratégia que pretendia facultar a interiorização da postura do animal e aceder à tensão energética necessária ao movimento da forma.



Figura 117, ITTEN, 1970, desenho.

○ *Para desenhar um cardo, é necessário tomar consciência dos picos aguçados, lançados em todas as direcções, as mais diversas possíveis, através da qual a planta se defende. Durante todo o tempo do desenho, o sentimento de agressividade do cardo deve perdurar dentro de si, no sentido de que as formas possam ser devolvidas – segundo o seu sentido e expressão – em movimentos furiosos, cortantes e espinhosos. (G. STOLZ, cit. ITTEN, 1970:146)*

### 3.2.3. A estética da velocidade, segundo Georges Mathieu

A acção criativa de Georges Mathieu, enquadra-se na estética do pintura de acção, (*action painting*), partilhando algumas posturas de artistas como, Pollock, Burri, Tapies, De Kooning, Wols, entre outros.



Figura 118, Georges Mathieu, *O último festim de Átila*, óleo sobre tela, 1921, 30,2x21 cm, Coleção do artista

Para Dominic Quignon-Fleuret (1973: 82), a importância do gesto de Mathieu, está no momento em que a obra se faz. O termo criado por este autor, *acção-gesto*, congrega a atitude radical de Mathieu, em que a maneira como o gesto é gerido física e psicologicamente, adquire maior importância do que o resultado final.

Na sua estética da velocidade Mathieu expõe, as seguintes fases de clara filiação irracionalista:

- A ausência de formas e gestos prévios;
- A necessidade de um estado segundo de concentração psíquica, procurando através da entropia, encontrar a necessária medida de indeterminação
- A velocidade e a rapidez da execução como expoentes máximos da acção;
- Procurar a máxima complexidade numa ordem mínima;
- O gesto adquire valor semântico na dimensão em que se produz, libertando-o da função comunicativa.

### **3.3 Estratégias de repetição: contextualização de conceitos e delimitação no campo do desenho.**

A caracterização do campo semântico e conceptual do gesto no desenho, constitui como temos vindo a reflectir ao longo desta monografia, um eixo transversal. Para a compreensão da estrutura, da dinâmica e do repertório que gere, os mecanismos psíquicos e físicos de quem desenha, agora contextualizados aos séculos XX e XXI, procuramos aferir as correspondências associativas e as dissonâncias que, por oposição despertam, nas palavras de Rawson, para o fascínio em *descobrir sempre de novo aquilo que já se conhecia completamente*. (RAWSON, 2003:55) Para, a exploração das acções repetidas, passaremos a apresentar algumas estratégias e conceitos que constituem referência ao gestualismo no desenho. Não pretendemos apresentar uma visão diacrónica, mas contextualizar o gesto na sua amplitude fenomenológica e heurística. Sem pretensões de encerrar a relação do gesto com a tendência do gestualismo, mas com o objectivo de ampliar o campo de estudo a conceitos e procedimentos implicados neste tipo de acção pictórica, procurando analisar possibilidades de reinventar a acção através de diferentes gestos.

De entre as estratégias apresentadas, não é feita referência a desenhos da ordem da citação, ao que se poderá nomear de *cópia da cópia*. Ao longo da história, tem vindo a ser recorrente a repetição de obras de autores, umas vezes através de interpretações muito próximas da obra inicial, outras em que a apropriação de gestos e formas incorporam novos elementos gráficos vinculados àquele que copia. Um exemplo, sobejamente conhecido, é a obra *o Fuzilamento do 3 de maio*, de Goya.

Artistas como, Monet e Picasso, realizaram obras pictóricas, a partir desta pintura.

Esta opção é consciente, por entendermos ser mais pertinente a extensão da abordagem surgir no enquadramento das estratégias de repetição do gesto na dimensão do gestualismo, enunciada no capítulo anterior e da conceptualização das experiências pessoais traduzidas no tipo de movimento gestual. Acerca desta abordagem, referenciamos os *gestos-linguagem* de que nos falava no século XIX, William Wundt (sobre o qual tecemos considerações no segundo capítulo quando analisamos a evolução do conceito de gesto.)

O enfoque ao conceito de *gesto-linguagem*, é exposto através da reiteração de um gesto que se desdobra em momentos sequenciais iguais (ou semelhantes) na forma, mas diferentes no tempo. A significação varia, entre gestos implícitos e explícitos, que se expressam segundo modos diferentes. Na aferição de estruturas conceptuais, intrínsecas à acção que cada gesto individual potencia, transferimos as conotações do conceito de *gesto linguagem*, nas perspectivas de Wundt e de McNeill, para o conceito de *gesto signo*, como manifestação de acções simbólicas. Numa composição gráfica, lidamos com signos, ou seja, com formas que exteriorizam conotações diversas. Estas formas que podem ser da ordem dos pictogramas, fruto de acções aleatórias ou automáticas, entre outros tipos, pertencem a um determinado campo visual. A dimensão sígnica a que nos reportamos, convoca em simultâneo a dimensão espacial, num jogo semântico que cruza o toque, os meios gráficos, a intenção, o valor estético e o contexto cultural específico, de cada acção gráfica.

Procuramos fazer um enfoque mais detalhado, com a apresentação de imagens exemplificativas, na contextualização do gesto no campo do desenho. A par da acção, da intenção, da transmissão do conhecimento e do pensamento, o gesto transfere marcas. Estas como o testemunho da produção, são de diferente ordem. Dão-nos a conhecer a dimensão material e imaterial, os meios utilizados, a intensidade do traço, a velocidade e a memória corporal que circula através dos gestos. Estes condicionalismos do desenho, ocupam um lugar de *intervalo, entre o gesto e o conceito, ou a marca e o designio*. (NEWMAN, 2003:95)

A perspectiva de compreender a complexidade dos modos operativos, no âmbito da função do desenho, convoca a necessidade de criarmos classes de diferentes tipos, como referia Wladislaw Tatarkiewicz, na abordagem realizada no início do segundo

capítulo. (2007:33) De acordo com a sua perspectiva metodológica, propomo-nos criar classes que ordenem as diferentes estratégias de repetição, onde a operatividade do *gesto signo* abarque conotações diferentes, quando circunscritas a tipologias diferentes.

### **3.3.1 Casos de estudo: correspondências críticas**

Na sequência dos casos de estudo apresentados no final do segundo capítulo, onde se procurou reflectir sobre o sentido de *dispersão* na reiteração que se descobre na intersecção das estruturas gestuais (DIDI-HUBERMAS, 2008:91), procuramos por analogia *com todas as estruturas que fazem parte da nossa experiência de imaginação* (GOLDSTEIN, 2004:1) sistematizar o princípio de semelhança que nos faz associar um processo gráfico a outro. Neste contexto o conceito de série tem o significado que se enuncia.

#### **O conceito de série**

Em 1967, Mel Bochner, publicou alguns artigos relacionados com o conceito de serialidade, tal como era perspectivado na década de sessenta. Nesta época, esta estratégia era considerada um recurso permanente em que através de aproximações a atitudes racionais e irracionais se faziam aproximações transversais às obras seriais. Neste contexto este artista americano, apresenta um método como forma de contestar a percepção literária. A imagem relativa ao desenho, *Repetição, retrato de Robert Smithson* (Figura 111), utiliza a linguagem escrita não na ordem gramatical mas como conceito que perspectiva uma ordem do pensamento. Outros artistas de áreas transversais ao campo das artes visuais, tal como o músico John Cage, interessaram-se por estratégias de serialidade como forma de intervenção social. Procuramos numa primeira abordagem referir alguns aspectos de identificação do conceito de série, dos seus usos e características mais gerais que sistematizam as relações na estrutura de cada desenho. Apresentaremos no final, exemplos práticos, onde se procura clarificar o gesto signo na relação com as estratégias de repetição.

A série refere-se a um conjunto ordenado de elementos formais que se relacionam por analogia em alguma das suas características. Numa composição gráfica as formas estão organizadas segundo uma sequência. A série estrutura a



própria relação, a dinâmica e o ritmo da representação. A origem latina do termo série, é *series*. Em inglês encontramos o vocábulo *series*, em francês, *séries*, no alemão, *reibes*, no italiano, na língua portuguesa e na castelhana, *série*. Do vocábulo série, derivam os termos serial, seriar, seriação.

À raiz da palavra série foram acrescentados respectivamente os sufixos, *al*, *ar* e *acção*. Seriar é agrupar formas ou imagens que apresentando características semelhantes, formam conjuntos em que a mesma imagem é repetida, várias vezes com ligeiras variações. Enquanto que o verbo seriar tem a ver com a acção de classificar e catalogar, em função de afinidades e oposições, o adjetivo serial qualifica uma imagem que se apresenta de uma forma sequencial em cada um desses conjuntos seriados.

Encontramos este conceito aplicado a diferentes áreas do conhecimento. Na biologia, a *série-tipo*, é o conjunto que reúne as características de referência dos espécimes ou as variantes que se associam à espécie nominal; na matemática, chama-se *série* à sequência de termos que se sucedem segundo uma lei determinada; na geologia, é uma *série* o estrato geológico que reúne as rochas formadas no mesmo período; a *série química* é um conjunto de elementos químicos cujas propriedades variam progressivamente do início ao fim da série.

Perante estas aplicações e modos de explicar o significado do conceito de série, será inevitável reflectir acerca da ligação intrínseca entre relação e série. Das características mais gerais que sistematizam as relações na estrutura de cada desenho e orientam a relação serial, podemos identificar as seguintes:

- *Relação de simetria*, quando uma forma (ou parte da composição) se repete de forma especular, segundo um eixo. O termo simetria, deriva do grego *symmetria*, composto por *syn*, que significa em conjunto e *métron*, medida;
- *Relação de transição*, quando uma forma (ou parte da composição) transita de um espaço para outro. O termo deriva do latim *transitivus*, de *transitus* que significa passagem, acto ou efeito de transitar;
- *Relação de coerência*, quando uma forma (ou parte da composição) se dispõe de uma maneira articulada e revela ligações lógicas. O termo deriva do latim *cohaerens*, *-entis*, particípio passado de *coharere*, que significa formar um todo;
- *Relação de dominância*, quando as formas se dispõem de tal maneira que prevalecem e se destacam sobre as outras. O termo deriva do latim *dominans*, *-antis*,

particípio presente de *dominare*, que significa dominar;

○ *Relação de implicação*, quando a presença de certas formas, tem consequências sobre as outras. A afirmação de uma tem implicações na forma como as outras aparecem. O termo deriva do latim *implicatio*, *-onis*, que significa encadeamento.

Delimitar o conceito de serialidade a uma definição estrita pode parecer uma perspectiva redutora. A serialidade encontra na desenho contemporâneo um lugar diversificado. A variedade de estratégias, metodologias, processos e intenções subjacentes aos desenhos, como são exemplos, os que apresentamos, não consente que o seu significado se encerre segundo umas quantas perspectivas.

Na série de *Medas* (figura 119) do pintor francês, Claude Monet (1840 - 1926), a luz como factor dissonante, constitui o elemento que estabelece a relação de coerência do conjunto. Confere à repetição do tema da paisagem, o sentido de permutação e de sequencialidade do gesto.



Figura 119, Edouard Monet, *Medas de feno à luz do sol*, 1891, Óleo sobre tela

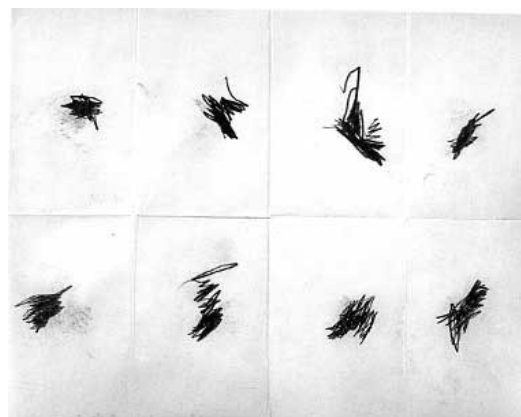


Figura 120, William Anastasi, *Sem Título (Pocket drawing)*, 1969, pencil on vellum, 27,6x35,6 cm.

William Anastasi, ao realizar desenhos com os meios de registo e o suporte dentro do bolso, enquanto se desloca no interior de um transporte em movimento, o carro, ou o metro, como são exemplos as garatujas da figura 120, transfere um movimento gestual

aleatório. Cada mancha gráfica, pode ser considerado como um desenho cego, com características sismográficas idênticas às dos desenhos automáticos de Masson, anteriormente referidos (figura 102). A repetição destes gestos abarca a dimensão temporal numa perspectiva infinita em que cada desenho adquire um carácter de anonimato.

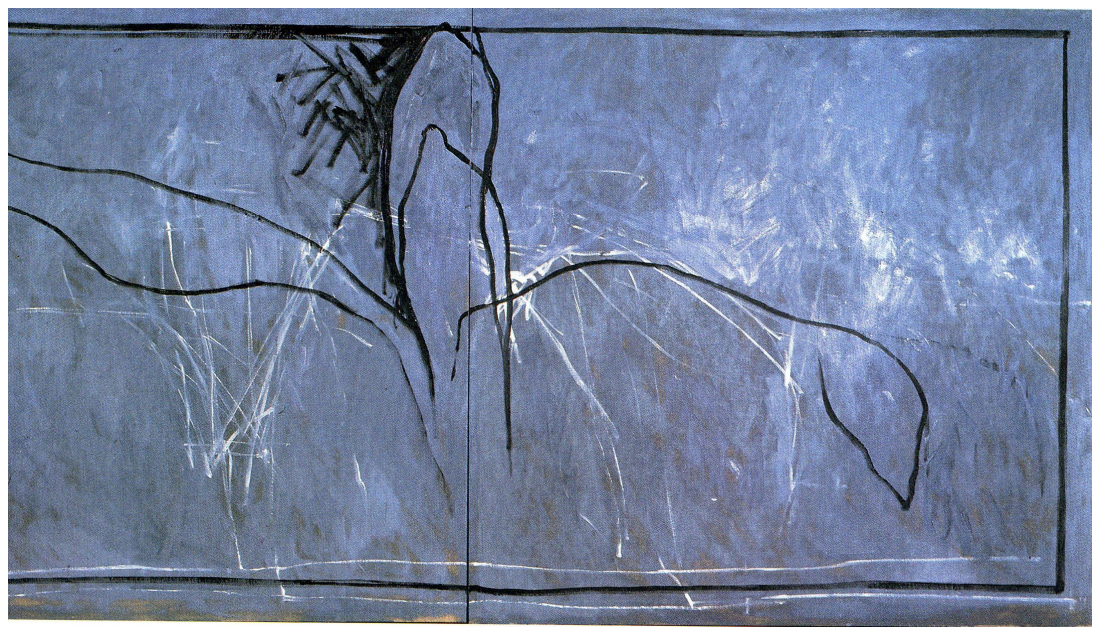
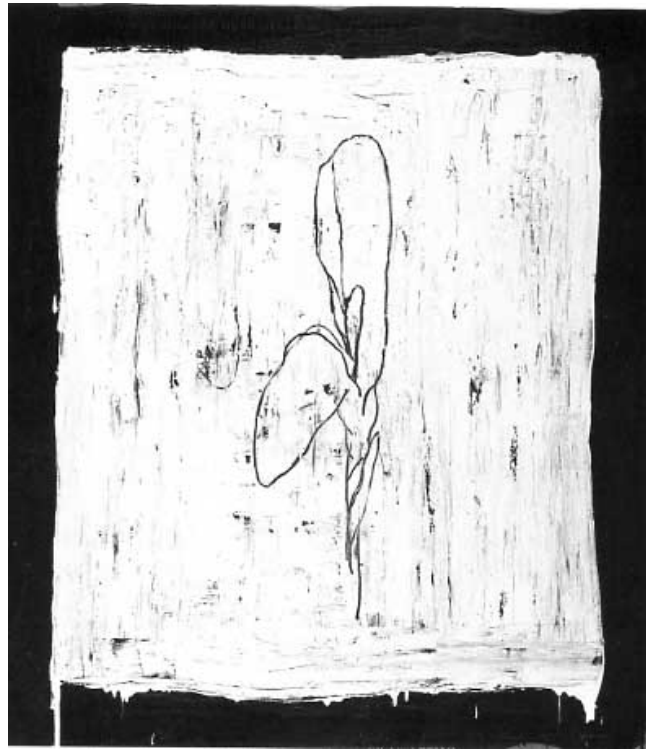


Figura 121, Hernandez Pijuan, *Íris*, 1988, óleo sobre tela, 192x168 cm.

Figura 122, Hernandez Pijuan, *Paisagem*, 1984, óleo sobre tela, 150x300 cm.

A pintura *Íris*, realizada pelo pintor de origem espanhola, Hernandez Pijuan (1931-2005) faz parte de uma série, a que o artista denominou *Íris de Páscoa*. No período entre 1969 e 2005, na época da Páscoa num ambiente de intimidade familiar, realizava pequenos desenhos a guache destas flores, as primeiras a florir. A pintura a óleo da figura 122, repete o tema. Os traços espontâneos feitos a pincel, conservam a memória dos sentimentos de gestos repetidos, agora noutra escala. Cada desenho, codifica uma memória e confere à síntese formal a própria intensidade da paisagem interior. Ambas as imagens apresentadas (figuras 121 e 122) sendo variantes sobre o mesmo tema congregam a serialidade de um gesto com conotações sígnicas.



Figura 123 , Ana Hatherly, *Neografitti*, 2001, spray sobre papel, 93x76 cm, colecção da artista.

Figura 124, Marvin Jordana, *Faixa, Primeira rua da ponte, Los Angeles oriental*, 2004, carvão, 91x792cm

Nas imagens, (figuras 123 e 124) o gesto caligráfico sintetiza a libertação da função verbal para adquirir o valor de signo gráfico. No desenho da artista portuguesa, Ana Hatherly (1929-) o gesto automático cruza o campo da poesia

experimental numa existência plural. Segundo Hatherly, os seus *desenhos-escritas* inserem-se na longa tradição dos calígrafos orientais e dos barrocos europeus, remontando à tradição dos calígramas gregos alexandrinos que eu invento (HATHERLY, 2003:5).



Figura 125, Juan José Gomez Molina, *Caligrafia de dança*, 2001, tinta da china.

Figura 126, Michaux, ideograma, 1975, tinta da china sobre papel.

A consciência do acto da escrita está presente em Ana Hatherly e em Michaux (figuras 125 e 126) mas o processo gráfico reverte para uma acção gráfica em que o gesto

repetitivo incorpora características cujo sentido pertence ao desenho e não à escrita.

No desenho de Molina (figura 125) a repetição dos traços dinâmicos, confere ao conjunto não apenas o ritmo e o movimento das formas desenhadas mas a dinâmica da acção que os produziu.



Figura 127, Ian Charlworth, *Alguns dos meus amigos são*, 2004, carvão e resina em madeira, 90x130 cm.

Figura 128, Tapies, *O espírito catalão*, 1971, técnica mista sobre madeira, 200x270 cm, Coleção particular, Madrid.

No desenho do artista irlandês Ian Charlworth (figura 127) cuja obra pretende ser uma crítica aos grafitis que vandalizam o espaço urbano. Cada marca é provocada pela ponta de um cigarro aceso que queima o suporte, desenhando as letras *UVF (Ulster Volunteer Force)*. O tempo que o cigarro leva a extinguir-se é o tempo em que é realizada cada letra. A repetição do gesto, acentua a acção de denuncia. Conseguimos identificar no gesto, a direcção, o início e o fim de cada traço. O carácter obsessivo do gesto, neste desenho, estabelece uma relação de coerência semântica entre os meios de recurso, a acção fenomenológica e a intenção implícita.

Na obra (figura 128) de Tápies (1923-) o próprio título, *O espírito catalão*, da obra convoca a carga emotiva que os signos caligráficos do texto associam às marcas gestuais. A transferência das marcas das mãos do artista, associa-se aos cortes que provoca no suporte de madeira. As formas surgem encadeadas numa relação onde incisões na superfície fazem do gesto de repetição um jogo de significados no uso do corpo como meio e representação. A conotação que a cor vermelha acentua, nas pinceladas largas em primeiro plano e as várias marcas sobre o suporte, é comparável ao próprio corpo ferido.

#### 4. PRÁTICA ESPECÍFICA

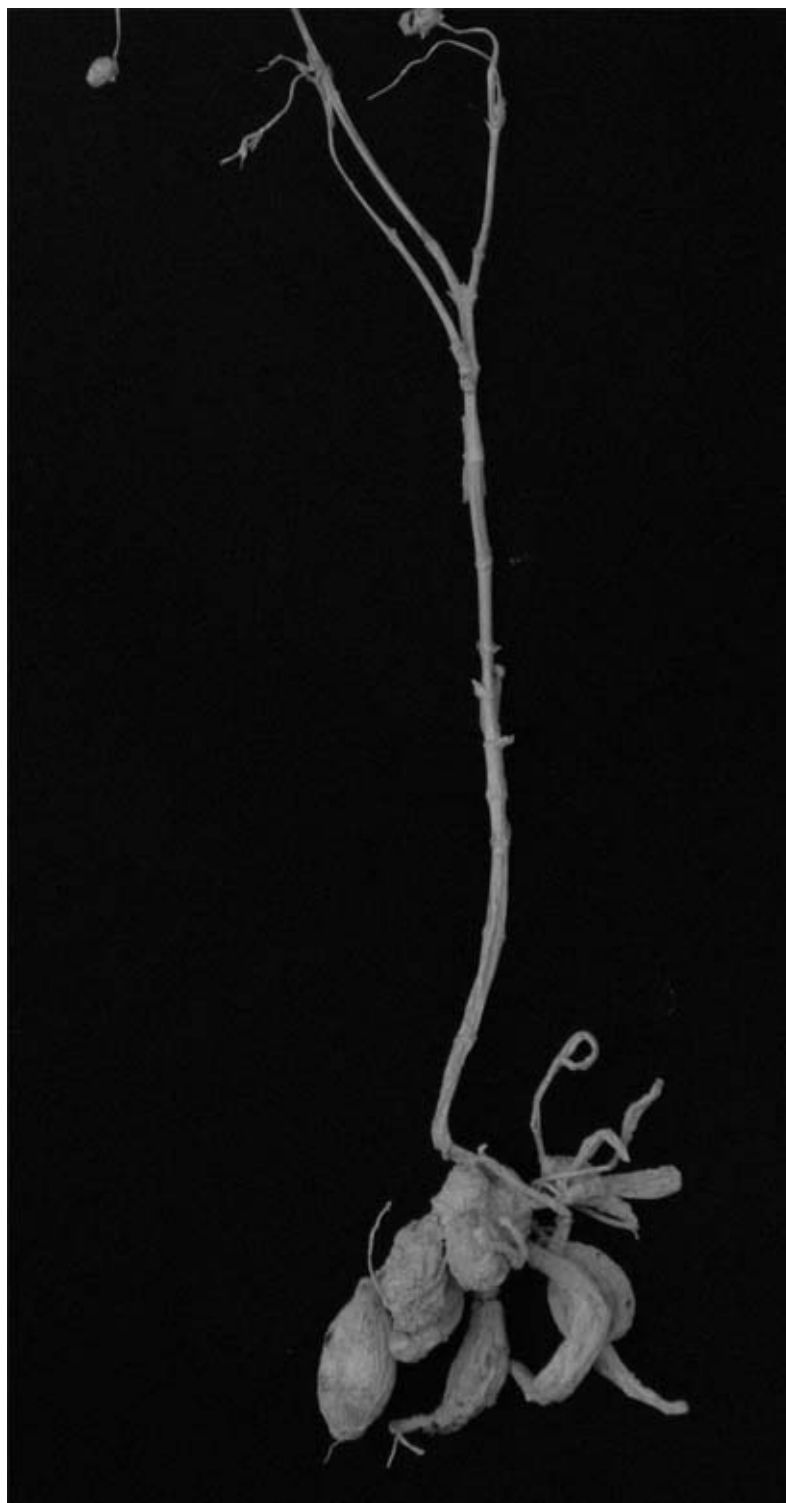


Figura 129, Rosário Forjaz, *Crescimento*, 2007, fotografia.



## **4.1 Enquadramento do processo gráfico**

Inserida no Mestrado em Prática e Teoria do Desenho, o trabalho desenvolvido neste capítulo surge em consequência de *Herbário de Gestos*, um conjunto de desenhos realizado no primeiro ano curricular, na disciplina de Atelier. Na introdução desta dissertação são apresentadas algumas imagens desses desenhos bem como o texto de enquadramento, realizado para a exposição pública que decorreu em 2008. Os desenhos que agora se apresentam surgem na continuidade de duas realidades:

- o retomar de uma prática no campo específico do desenho, com base nos mesmos referentes em fase de crescimento, reequacionando opções metodológicas e conceptuais ao nível dos processos gráficos;
- o retomar de uma reflexão teórico-prática, perspectivando a amplitude e a exploração do tema central do gesto no desenho, através de estratégias processuais vinculadas aos conceitos da repetição e do infável.

### **4.1.1 Pauta**

Foram elaboradas orientações e documentos de registo escrito (pautas) de sistematização metodológica de apoio à prática experimental. Numa primeira fase foram realizadas sequencias de 3 e na fase final de 4 e 5 desenhos. As pautas preenchidas durante a realização dos desenhos, não são apresentadas.

Os desenhos não se traduzem por palavras e são como tal apresentados como valor em si mesmo, fruto da vivência pessoal, enquanto foram realizados. A procura de sistematização dos processos, tem por objectivo reunir elementos para uma reflexão sobre os processos gráficos.

Cada pauta está estruturada segundo os seguintes aspectos:

- **Tipologia do modo perceptivo** na relação com o suporte e o referente, onde se procurou definir três tipos:

Tipo 1: Desenhar observando o referente sem olhar para o suporte onde se desenha;

Tipo 2: Desenhar observando apenas o referente;

Tipo 3: Desenhar observando o referente e o suporte onde se desenha alternadamente.

- **Variáveis** em função da posição do referente; ângulo de visão e duração da acção gestual:

A: O desenho resulta de 3/5 gestos sequenciais repetidos em 3/5 suportes e com a mesma duração;

B: O desenho resulta de 3/5 gestos sequenciais repetidos em 3/5 suportes e com duração variável;

- A **Pauta** descreve a acção processual, segundo três grupos:

1. Características:

- meios de registo utilizados; dimensão e tipo de suporte; título/tipo; data; local e nome do referente (no caso da espécie botânica, o nome científico e a referencia à forma da espécie em estudo: tuberculo, raiz, floração, etc)

2. Descrição da acção:

- direcção do gesto, intensidade do gesto, temporalidade da acção, variável;

3. Análise da acção:

- objectivos iniciais; execução; conclusões (implicações, condicionantes, mudanças).

**Pauta de análise da representação.**

Enunciação de tópicos de identificação, caracterização dos recursos materiais, temporais, icónicos, variáveis metodológicas na operatividade do gesto serial, descrição e análise da acção.

Tipo 1: DESENHO HÁPTICO E ÓPTICO – Desenhar observando o referente sem olhar para o suporte onde se desenha

Tipo 2: DESENHO HÁPTICO E ÓPTICO – Desenhar observando o referente

**Características:**

Meios de registo –
Suporte –
Título –
Data –
Local –
Referente –

**Descrição da acção:**

Direcção do gesto –
Intensidade do gesto –
Temporalidade da acção –
Variável -

**Análise da Acção:**

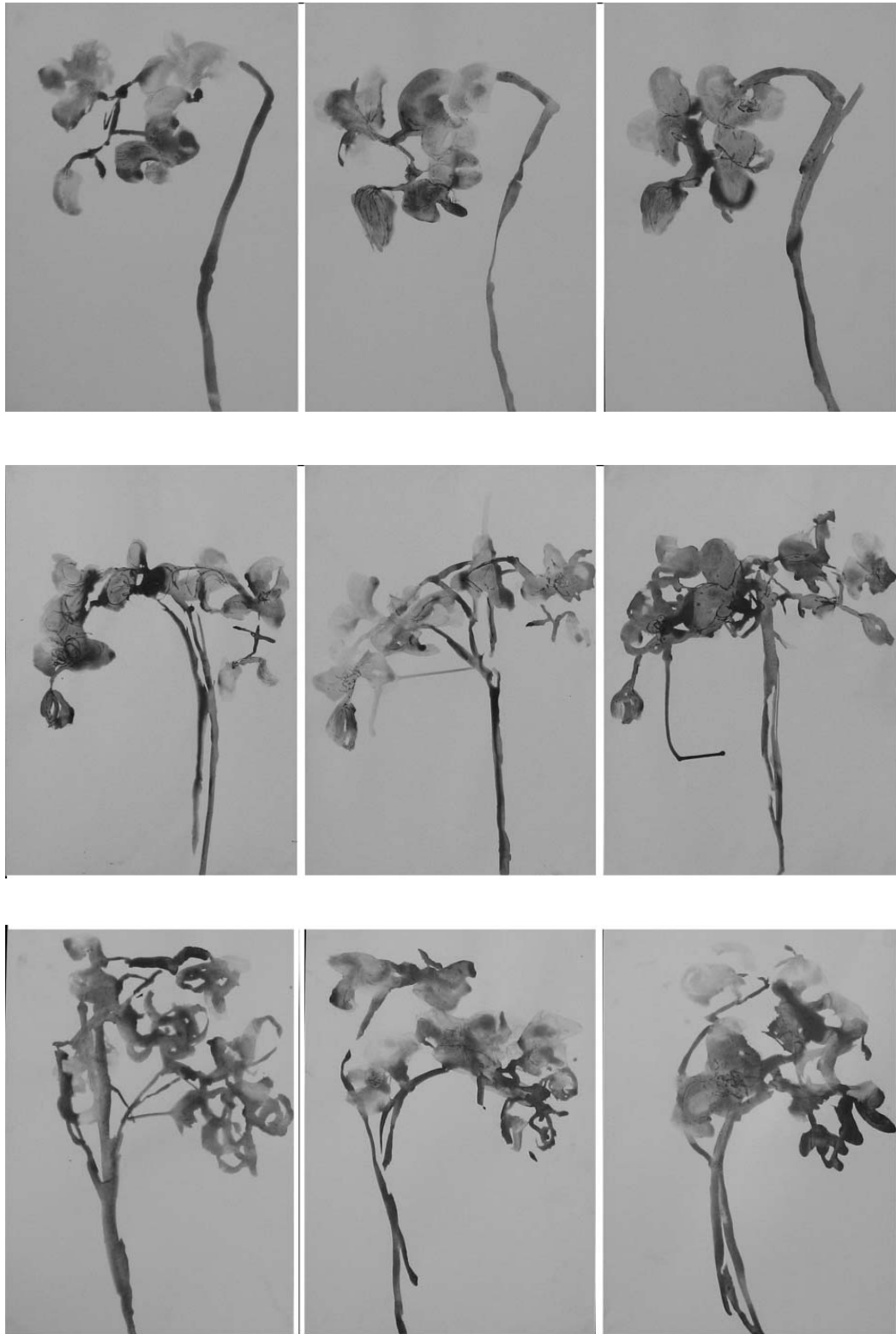
Objectivos Iniciais –
Execução –
Conclusões (Implicações, Condicionates, Mudanças) –

Figura 130, Rosário Forjaz, *Pauta*, 2007.

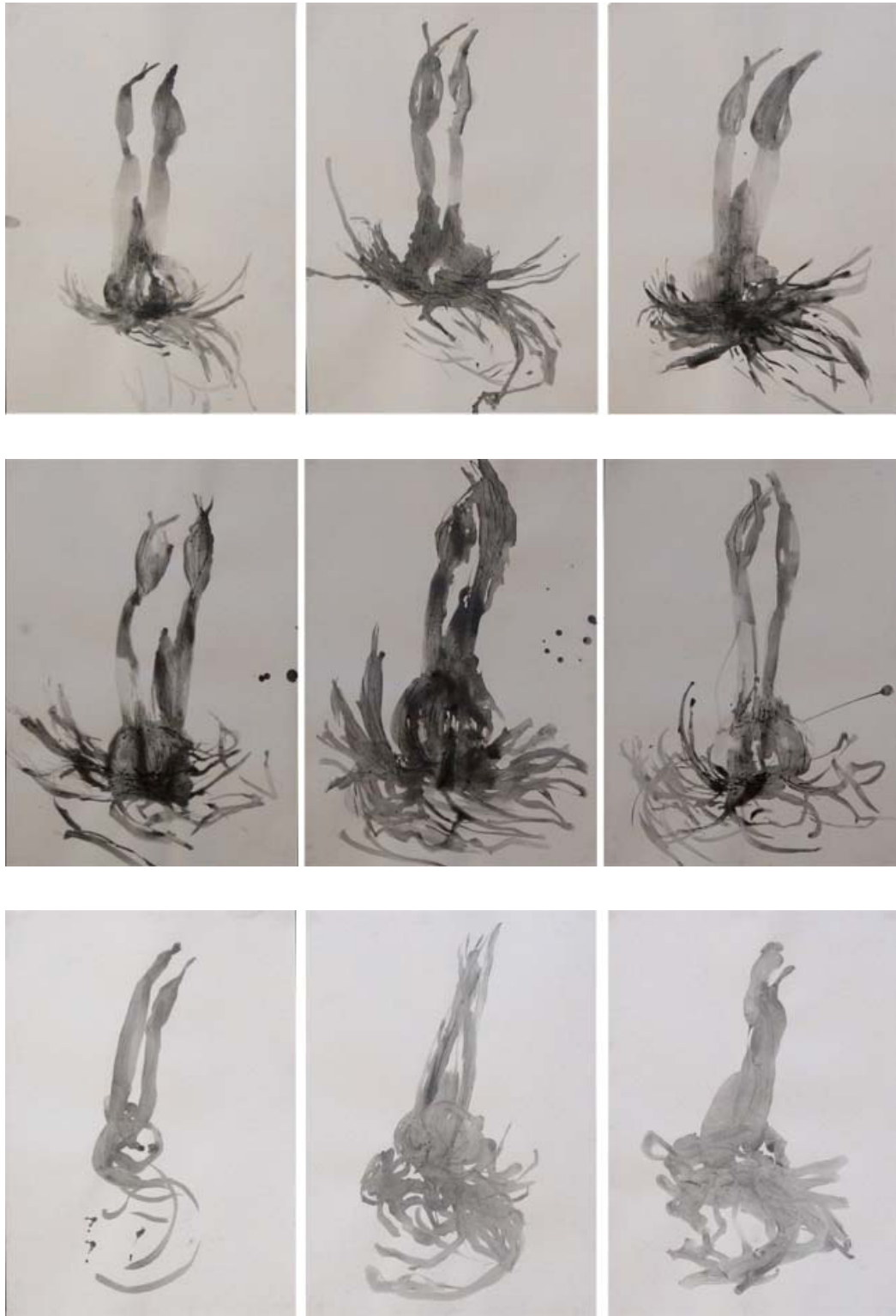
## 4.1.2 Registos



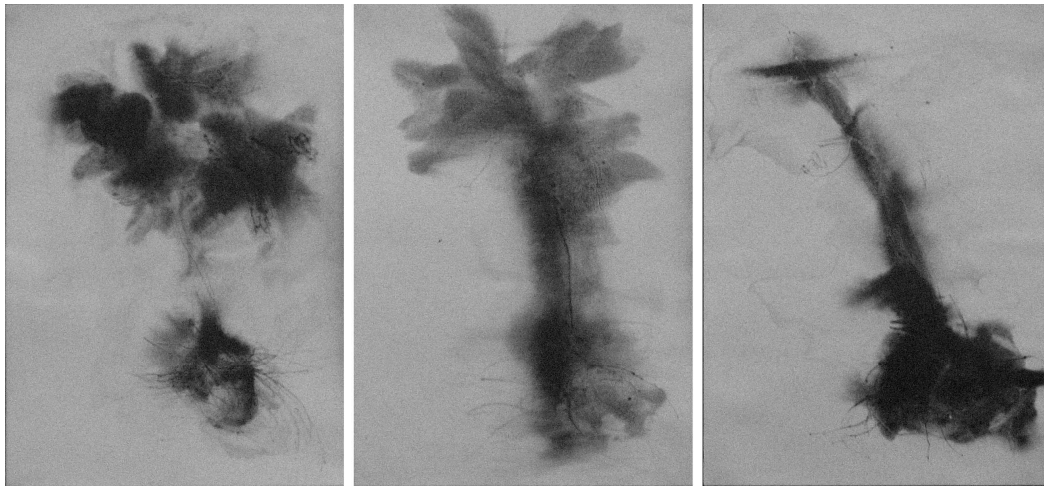
Figuras 131, instrumentos e meios de registo.



Figuras 132, 133, 134, Rosário Forjaz, *Orquideas*, 2008, grafite líquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 59,4 x 126 cm.



Figuras 135, 136, 137, Rosário Forjaz, *Amaryllis Hippeastrum*, 2008, grafite líquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 59,4 x 126 cm



Figuras 1368 139, 140, Rosário Forjaz, *Amaryllis Hippeastrum*, 2008, grafite líquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 42 x 89,1 cm.

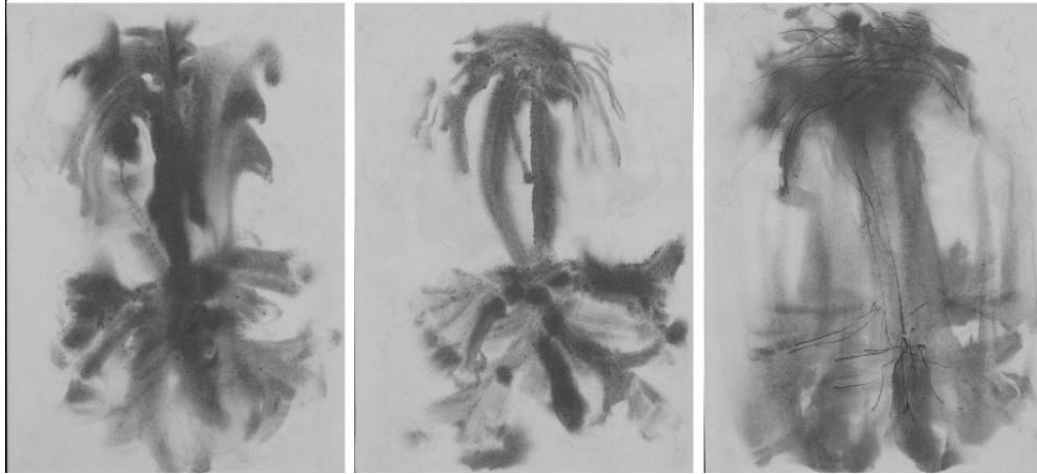


Figura 141, Rosário Forjaz, *Amaryllis Hippeastrum*, 2008, grafite líquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 42 x 89,1 cm.



Figura 142, Rosário Forjaz, *Agapanthus*, 2008, grafite líquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 42 x 89,1 cm.



Figura 143, Rosário Forjaz, *Dahlia*, 2008, grafite líquida sobre papel Fabriano 200 gr, 84 x 150 cm.



*Dahlia em 60 minutos* (2008)



Dimensão: 42x210 cm Instrumento: o pincel chinês

Meios: a grafite, os pigmentos sépia e azul cobalto transferem, de uma forma aquosa as marcas de uma gestualidade contida. O conjunto sequencial, em 5 tempos, concentra a energia pulsional de 60 minutos de acção.

O reconhecimento icónico e simbólico da raiz vegetal, aponta para a intenção subjacente que os procedimentos e a experimentação pictórica procuram explorar. Associar a raiz da *dahlia*, por um lado, como conceito vinculado aos significados de origem, princípio e ligação entre as partes que a constituem e por outro lado, apreender as tensões, os movimentos, a intensidade das marcas transferidas para o gesto que traça e que configura cada tubérculo, antecipando as implicações temporais que a metamorfose e o crescimento que a espécie convoca. O florescimento desta espécie convoca por um lado a dimensão temporal que a raiz antecipa e por outro a suspensão da percepção que o gesto reiterado convoca.

Usar o corpo, como *medium* de transporte, na transferência de certas características da espécie para o acção do gesto, do pensamento. Entre o manusear do pincel e da tinta aquosa, na observação de um detalhe ou da totalidade da forma. A repetição de cada gesto, seja rápido ou lento, hesitante ... interrompido ... procura nos contornos, nas pausas e nas marcas de cada acção, os limiares da representação.



Figuras 144 e 145, Rosário Forjaz, *Dahlia em 60 minutos*, 2008, grafite líquida e pigmentos sobre papel Windsor & Newton, 220 gr 100% algodão, 59,4 x 210 cm.

## 4.2 Reflexão sobre o processo gráfico

*O signo representa, sem forçar, uma ocasião para voltar à coisa, ao ser, que não tem mais que deslizar para dentro, expressão realmente significativa.*

*Durante muito tempo, os chineses padeceram – como noutras terras – do encanto das semelhanças, primeiro da íntima semelhança, logo da mais remota, mais tarde da composição a partir de elementos semelhantes.*

*Outra barreira. Tiveram que a saltar.*

*Inclusivamente a da mais remota semelhança. Trilho sem retorno  
Semelhança definitivamente a reboque.*

*Os chineses foram chamados a outro destino.*

*Abstrair-se é libertar-se, desligar-se.*

Henri Michaux, 1975

Sequência de 3 desenhos.

**Nos 1ºs desenhos**, o gesto procurou abarcar a forma na sua iconicidade referencial. Definido o tempo, de 1 minuto, 2 minutos ou 30 segundos, o gesto adquire a noção do tempo, ou seja de como pode agir, que tipo de detalhe pode descrever. Nos 1ºs desenhos, a duração acompanha a ideia de aproveitar o tempo para representar a forma como um todo. Há uma certa cautela e controle dos movimentos;

**Nos 2ºs desenhos**, o traço é mais solto e nota-se a perda da referencialidade. Já não há a necessidade de descobrir a estrutura que identifica a forma, o referente. Esta já foi interiorizada no desenho anterior. O desenho resulta mais espontâneo e mais sintético. Há uma menor objectividade formal dando a entender que o gesto se apropria com mais naturalidade da essência da forma, reservando e deixando para o observador a união das partes que configuram a forma;

**Nos 3º desenhos**, há a sensação de cansaço. Um certo ar de exasperação do gesto. Como se o gesto que se vivenciou no momento inicial – o gesto que se procura, se entusiasma, descobre - agora repetido pela 3ª vez nas mesmas condições já não transporta uma emoção que traga surpresas. Esta redução do valor da descoberta transferida no diálogo entre a mão, o corpo, o referente e os meios, confere um certo sentido de mecanicidade ao próprio tempo. Como o tempo e a duração da acção, já

foram apreendidos, o desenho apresenta momentos que revelam com maior ênfase nas marcas, *beats*, toques, que estruturam a forma, do que no próprio gesto que encena uma representação. A carga emocional fica silenciada pelo gesto antes hesitante agora reduzido ao essencial. O gesto revela, em certos casos a sintetização formal do referente.

### **4.3 Conclusão**

Convivermos com o que não sabemos definir é melhor do que sabermos tudo.

## 5. CONCLUSÕES

Concluir, fazer chegar ao fim, terminar, encerrar, é um verbo a que se associam outras acções. Apresentar as conclusões é também, formar um juízo sobre o que foi feito e como foi feito. É uma tarefa que obriga a que se faça um balanço sobre os resultados obtidos, mas também uma reflexão acerca das perspectivas que ficam em aberto.

Os objectivos de uma investigação no âmbito do Gesto no Desenho, abarcam um leque de intenções extenso e diversificado. A identificação da amplitude do conceito de Gesto através de estratégias como a transferência de acções realizadas no quotidiano, convocou desde o início desta investigação, a necessidade de procurar compreender aspectos identitários, que estão na origem histórica do conceito de gesto. Procurou-se perceber quais as formas de classificação relacionados com as suas funções.

A consciencialização da importância do gesto, como um recurso operativo e conceptual nas formas de expressão e comunicação, orientou a reflexão para a relação do gesto com a linguagem gráfica na análise dos modos como o gesto têm vindo a ser utilizado ao longo das épocas e das culturas. Constatou-se que, na dimensão embrionária dos processos gráficos o gesto protagoniza a correspondência entre diferentes domínios de comunicação. Potencializando a delimitação do campo de estudo, segundo abordagens específicas da dimensão artística e transversais a outros domínios do conhecimento, como a linguística, a semiótica, a psicologia, a psicanálise, a filosofia, a antropologia cultural, entre outras áreas do saber, constatou-se que os repetição de gestos ao longo da história da humanidade, altera o significado da mensagem de acordo com o contexto social. Auferindo de conhecimentos e vocábulos oriundos dessas áreas transversais ao campo do desenho, foi possível descentrar conhecimentos tácitos para segundo um novo prisma repensar conceitos, exteriores à área artística. É exemplo o gesto autista, do qual foi apropriado o nome por transferência do contexto psicanalítico. Algumas características que interessam à hermenêutica dos fenómenos gráficos, constituiu a razão para este uso. Este e outros conceitos apoiam e estruturam a reflexão que se apresenta.

Não foi analisado o conceito de performatividade para não criar falsas expectativas. Apesar de em certas situações ser referida uma acção gráfica e

podermos facilmente evocar este conceito. Também o conceito de transferência de uso na perspectiva de Howell, fazia parte da proposta de investigação inicial, mas acabamos por contornar esse conceitos nestes termos, auferindo dos seus significados no sentido figurado, de forma a não criar um descentramento em relação à fenomenologia dos processos gráficos.

Ao longo desta investigação, houve uma preocupação constante em acompanhar a realidade contemporânea em que nos inserimos e com a qual lidamos. Com a vontade permanente de realizar uma investigação que de uma forma actualizada e com algum grau de profundidade, trouxesse algo de novo ao desenho e pudesse nutrir a prática específica, contextualizando e fortalecendo a teoria aplicada aos processos gráficos, foram encetadas estratégias de várias ordens.

A consulta de bibliografia especializada e as leituras transversais, de outros domínios do saber, facultaram a descoberta da extrema relação do Gesto com os modos de expressão e comunicação. A pesquisa de informação em bibliografia específica do âmbito das artes visuais, com especial atenção dedicada à leitura de jornais e revistas, facultou a utilização de informação quotidiana e a atenção a imagens de assuntos do dia. Esta estratégia é dupla no seu alcance. Se por um lado, alguém que se debruce sobre esta reflexão poderá criar expectativas e relacionar-se com um tema que o integra, por outro lado, serve de plataforma ao enquadramento dos usos e utilizações do gesto na sociedade contemporânea.

Algumas das imagens que constam deste estudo, conferem à investigação não apenas a exemplificação de um determinado conceito, como transportam aspectos de ordem política e social para o âmbito cultural. Esta transversalidade que parte do tipo de recurso que se utiliza, não é idónea. A apresentação de factos da história do momento, através destas imagens perspectiva leituras diferenciadas de uma notícia. Foi sendo constatado que a repetição de certos gestos ao longo da história da humanidade, altera o significado e o uso que se vai fazendo. Cada contexto social cria os seus próprios códigos na caracterizam e significação dos gestos.

As correspondências que ao longo do trabalho são feitas, não apenas entre desenhos atemporais, como entre obras de campos disciplinares díspares, propõem-se como estratégia de aferição do que as possa relacionar. Esta metodologia de enquadramento do gesto nos seus usos e funções sociais, fortalece não apenas a

semântica da mensagem expressa, mas acima de tudo a compreensão de que através do desenho é possível intervir socialmente.

O recurso a uma grande quantidade de imagens, apresentadas numa dimensão maior do que o habitual encontrar-se em estudos deste tipo, constitui um aspecto que me parece também importante destacar. As imagens são apresentadas, como recurso para a compreensão das acções implícitas nos registos gráficos. Procurou-se estabelecer pontes entre conceitos estruturantes vinculados quer à mecânica perceptiva, à diversidade de atitudes e a métodos, ocidentais e orientais, que orientam a estrutura dos gestos. Entendido como um *medium* que protagoniza a acção, a dimensão simbólica que o gesto protagoniza, é explorada no domínio dos recursos imagéticos e pelas citações que se apresentam. Houve a preocupação em que as citações, surgissem traduzidas para a língua portuguesa, não descurando as notas de rodapé com a versão original. Procura-se neste sentido facilitar a leitura e a compreensão dos conteúdos em foco.

Qualquer interpretação que se faça, nomeadamente nas correspondências críticas dos casos de estudo, é apenas uma interpretação contextualizada ao tema proposto. Não exclui outras interpretações. Procurou-se ao longo dos vários capítulos sistematizar linhas de conhecimento que permitissem alargar as vertentes fenomenológicas e heurísticas do desenho.

A estrutura e o índice da dissertação, foram continuamente alterados, viabilizando a reestruturação contínua dos objectivos iniciais e a procura em delimitar o tema em estudo. Os conceitos da repetição e do inefável surgem circunscritos à relação do gesto, de uma forma sequencial. A intenção de criar um encadeamento entre os capítulos procurou facultar o interesse, a criação de expectativas à leitura e o aprofundamento dos conceitos em estudo. Auferindo da especificidade de cada subcapítulo, nos seguintes, foram os dados importantes sendo acrescentados para que quem não esteja inteirado no tema vá interiorizando gradualmente os assuntos. Através destas estratégias, procurou-se relacionar conceitos, e procedimentos que possam servir a investigação em arte e a prática específica na reiteração de um gesto. O discurso que se apresenta é unitário, não sendo como tal possível separar os capítulos, temos de os entender como variáveis à ideia de gesto.

A consciência de ser possível através dos modos operativos e conceptuais a que os gestos recorrem na expressão do mundo subjectivo, como os sentimentos ou estados de alma, proporcionou o conhecimento da mecânica dos gestos da mão como extensão do corpo, na procura de clarificar procedimentos recorrentes na apropriação das imagens mentais que se exteriorizam na representação.

O potencial do discurso artístico em comunicar o que a razão desconhece, fortaleceu a constatação de que não existe gestualidade indiferente ao tempo e ao lugar. O conhecimento de convenções, terminologias, como o *blot* ou o *dripping*, integram significados associados à acção gráfica e corporal, que os opera. Também a superação da forma e a objectividade do acaso na função dos gestos ou as variantes que o artista produz na cópia de um gesto, questionam a acção gestual e o processo que conceptualiza.

A reflexão sobre a série como estratégia conceptual de repetição, na procura de relacionar conceitos, metodologias de enquadramento atemporais, experiências perceptivas, identidades autográficas díspares na materialidade externa, revela intersecções na semântica dos gestos, e no modo como a representação acontece. A relação do gesto com os modos de representação simbólica no cruzamento de dois conceitos aparentemente opostos: a repetição e o inefável, perspectivou uma grande diversidade de correspondências críticas entre discursos artísticos aparentemente opostos. A exploração de desenhos, onde a categoria da serialidade procura alargar o conhecimento da acção expressa, como os significados metafóricos e as extensões sígnicas que convoca, ampliou as variações fenomenológicas associadas à definição conceptual da repetição no âmbito do desenho.

A reflexão em torno do conceito do inefável, na intersecção entre o racional e o intuitivo, facultou a compreensão fenomenológica dos gestos no terreno fronteiro entre o que é a representação e a percepção. A sobreposição de categorias denotativas com conotativas, na suspensão do acto de ver, encontra na dimensão do inefável um espaço voltado para os processos de subjectivação do sujeito, na relação simbólica que potencializa a acção do desenho, como um espaço onde a suspensão do olhar adopta o inexplicável como a razão suprema da criação.

A produção de um corpo de desenhos que se enquadra no tema em estudo, facultou não apenas a descoberta de outras formas de pesquisa, obras e contextos, que se vieram a revelar importantes ao longo do trabalho. Também a vivência experimental desenvolvida em paralelo, na manipulação dos conceitos que a par e passo se iam definindo, reestruturando, eliminando, substituindo, despoletou a descoberta de novas relações que fortaleceram a prática experimental do desenho.

A oportunidade de encetar uma travessia desta ordem e desta dimensão em escasso tempo, foi gratificante. A sua importante deriva, não apenas pela experiência do desenhar que funciona como substrato ao entendimento do desenho. Como artista e como professora, sinto mais consolidada a aceção de uma poética do desenho.

Para não concluir, para que esta reflexão não se encerre, fica a vontade de dar continuidade a aspectos que foram aflorados ou que na ordem do pensamento se fixaram como índices de investigação futura.

Neste sentido, afiguram-se algumas ideias que podem constituir uma sequência ao trabalho desenvolvido numa convergência para conceitos da ordem da cópia de um gesto específico do quotidiano. Na transversalidade dos saberes que perspectivam o discurso artístico de uma forma mais global, poder-se-ia pensar na ritualização de um gesto social específico, transferido para os processos gráficos. A perspectiva de recorrer à antropologia cultural associada ao campo artístico, pela mão da ergonomia da apreensão, na relação tripartida entre a mão, a força e a tensão, é uma hipótese.





## BIBLIOGRAFIA

- AAVV. *Arte Térmita contra elefante branco*, comportamientos actuales del dibujo, Fundacion ICO, Madrid, 5 de Fevereiro a 11 de Abril, 2004
- AAVV. De Beuys à Trockel, dessins contemporains du Kunstmuseum de Bâle, Galerie d'Arte Graphique, Centro Georges Pompidou, Paris, 10 de Julho a 30 de Setembro de 1996
- AAVV. (2001). *A Ciência do Desenho: A Ilustração na Coleção de Códices da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- AAVV. *Da Semiótica, Actas I Colóquio Luso-Espanhol, II Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*, Estarreja, Vega Universidade.
- AAVV. (2005). *Drawing from the Modern, 1880-1945*, The Museum of Modern Art, Nova York, de 20 de Novembro 2004 a 7 de Março 2005.
- AAVV. (2005). *Drawing from the Modern, 1945-1975*, The Museum of Modern Art, Nova York, de 30 de Março a 29 de Agosto de 2005.
- AAVV. (2005). *Drawing from the Modern, 1975-2005*, The Museum of Modern Art, Nova York, de 14 de Setembro 2005 a 9 de Janeiro de 2006.
- AAVV. *Joseph Beuys*, Galeria Isy Brachot s.a., Paris, 8 de Março a 28 de Abril de 1989.
- AAVV. *Shadows of a Hand: The Drawing of Victor Hugo*, The Drawing Center, New York, April 16-June 13, 1998
- AAVV. KAAHNG, Eik, *Forms of Classification Knowledge and Contemporary Art*, Miami, Florida, December 6, 2006 - February 18, 2007
- AAVV. FAJARDO-HILL, Cecilia, *The Repeating Image, Multiples in French Paintings from David to Matisse*, The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, 7 October 2007 – 1 January 2008.
- AAVV, (2008), *Hans Hartung esencial*, Madrid, Circulo de Belas Artes, Ediciones Exposiciones.
- AAVV. *Infinite Possibilities, Serial Imagery in 20th - Century Drawings*, Massachusetts, Davies Museum and Cultural Center, Wellesley College, 9 de Setembro a 12 de Dezembro, 2004
- AAVV. REVENGA, Luis, *Science through the ages*, Oxford, Bodleian Library, Divinity School, 11 de Abril a 9 de Maio, 1986.
- AAVV. *World Cultures and Modern Art*, Munique, Bruckmann Publishers, 16 de Junho a 30 de Setembro, 1972.
- ALMAZÁN, Sagrario Aznar (2006), *El arte de acción*, San Sebastian, Nerea.
- ABBAGNANO, Nicola, (2000), *Dicionário de Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes.
- ALCOFORADO, Diogo (1993), *Artes Plásticas, imitação e poder*, Porto, Universidade do Porto.
- AMANDI, Cláudia (2000), *A Ideia de Gesto, O Gesto no Desenho*, Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Porto, FBAUP.
- ARAÚJO JORGE, Maria Manuel, (1995), *Biologia, Informação e Conhecimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- ARCHER, Michael (2001), *Arte Contemporânea, uma história concisa*, São Paulo, Martins Fontes.
- ARNHEIM, Rudolf, (1984) *Visual Thinking*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- AUSTIN, J.L., (1962), *How to do things with words*, Oxford, Claredo Press.
- BARASCH, MOSHE, (1999), *Giotto y el lenguaje del gesto*, Lisboa, Ediciones Akal, Arte e Estética.
- BARTHES, Roland, (1982), *O Óbvio e o obtuso*, Lisboa, edições 70.
- BARTHES, Roland, (1997), *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- BASILICO, Kelly (2007), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras.

- BAUDRILLARD, Jean, (1991), *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio de Água.
- BAYLEY, Martin, (1995), *Durer*, London, Phaidon Press Limited.
- BAXANDALL, Michael, (1971), *Giotto and the oratores, humanist observrs of painting in Italy and the discover of pictoral composition 1350-1450*, New York, Oxford University Press.
- BLEICHER, Josef, (2002), *Hermenêutica Contemporânea*, Colecção: O Saber da Filosofia, Lisboa, Edições 70.
- BERMINGHAM, Ann, (2000), *Learning to Draw, Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Heaven & London, Yale University Press.
- BERNADAC, Marie-Laure, *Louise Borgeois*, (1995), Paris, Flammarion.
- BOURDIEU, Pierre, (1996), *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Presença.
- BOZAL, Valeriano.(1987), *Mimesis: las imagens y las cosas*, La balsa de la medusa, Madrid.
- BLUMENBERG, Hans, (1985), *Work on Myth*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., (1997), *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in October: The Second Decade, 1986-1996*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press.
- CALABRESE, Omar, (1999), *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Catedra.
- CALHAU, Fernando, (1999), *Desenhos dos surrealistas em Portugal, 1940-1966*. Desenho em Portugal no século XX, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea.
- CALHAU, Fernando, (2000), *O Génio do Olhar. Desenho como disciplina 1991-1999*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea.
- CAMPOS, Haroldo, (1977), *Ideograma, anagrama, Diagrama, Uma Leitura de Fenollosa*, São Paulo, Editora Cultrix.
- CASEY, Edward S.,(2005), *Earth-Mapping, Artists Reshaping Landscape*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CASTRO CALDAS, Alexandre, (1999) *A Herança de Franz Joseph Gall, o Cérebro ao Serviço do Comportamento Humano*, Lisboa, McGrawHill.
- CARRERE, Alberto, SABORIT, (2000), José, *Retórica de la Pintura*, Madrid, Cátedra.
- CEIA, Carlos, (1995), *Normas para apresentação de trabalhos científicos*, Lisboa, Presença.
- CHALUMEAU, Jean Luc, (1997), *As Teorias da arte, Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Lisboa, Instituto Piaget
- COLLIER, Graham, (1985), *Form, Space and Vision, an introduction to drawing and design*, New Jersey, Prentice-Hall, In., Englewood Cliffs.
- DELEUZE, Gilles, (1985), *A imagem-tempo, Cinema 2*, Lisboa, Assírio &Alvim.*Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa*, (2001), I-II Volume, Lisboa, Verbo.
- Dicionário de Francês-Português*, (1999), Porto, Porto Editora.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, (1993), *L'empreinte*, Paris, Musée National d'art moderne. Centre de creation industrielle, Centre Georges Pompidou, 19 fevereiro-19 maio.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, (2008), *Quando las imagens toman posición*, Madrid, Machado Libros.
- DUARTE, Miguel Jorge Alves Miranda Bandeira, (2007), *Mover pelo desenho: sobre uma experiência de desenho no espaço/paisagem*. Porto: FBAUP, Dissertação de Mestrado em Prática e Teoria do Desenho.
- DUBOIS, Philippe, (1991), *O acto fotográfico*, Lisboa, Comunicação e Línguas, Vega.
- DUFRENNE, Mikel, (1975), *Recherches Poïétiques*, Paris, Editions Klincksieck.
- ECO, Umberto, (1988), *Como se faz uma tese*, Lisboa, Presença,
- FAHR-BECKER, Gabriele, (1999), *Arte Asiático*, Colónia, Konemann.
- FEIJOO, cit., MARTINEZ, *El no sé qué*, s.d, in *Antología del Ensayo Hispánico 1997-2005*, <http://mondodomani.org/dialegesthai/cmff01.html>, [consulta: 14 novembro 2008]
- FERNANDES, Marta Sofia Bento Pires (2007), *Biografia e autobiografia universal: para um modelo de análise dos rituais de produção e consumo na arte multimédia*. Porto: FBAUP, Dissertação de Mestrado em Arte Multimédia

FARIA, Nuno (2007), *Mas o contraste não me esmaga*, (cat. Exp. *Na vidraça há o ruído do diverso*. Hugo Canoilas, Thomas Kratz e Giannis Varelas, 19 Setembro a 19 de Outubro, 2007), Fundação Carmona e Costa, Assírio Alvim, Lisboa.

FIZ, Simón Marchand (2001) *Del arte conceptual al arte de concepto, epílogo sobre a sensibilidade postmoderna*. *Antologia de escritos y manifestos*, Madrid, Ediciones Akal.

FOCILLON, Henry, (2001), *A vida das formas*, Edições 70, Lisboa.

FOUCAULT, Michel, (1987) *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humana*, Martins Fontes, São Paulo.

FRADE, Paulo Augusto da Silva (1991), *Da mimésis à simulação*, FBAUP, Porto

FREEMAN, Phyllis, (1994), *Jim Dine, Flowers and Plants*, Haary N. Abrams Incorporated, Nova York.

FUSCO, Renato, (1988). *História da Arte Contemporânea*, Lisboa, Presença.

GAYTON, R. Richard, *Artist Outdoors, Fiel Skecthing in the American West*, Prentice-Hall Press, New York, 1987.

GENETTE, Gérard, (1979), *The work of Immanence and transcendence*, Ithaca and London: Cornell University Press.

GIL, José, *Enciclopédia Einaudi, Conhecimento*, Volume 41, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2000.

GLEITMAN, Henry, FRIDLUND, Alan, REISBERG, Daniel, (2003) *Psicologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

GOETHE, (1992), *A metamorfose das plantas*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Porto.

GOETHHALS, (1968), *Enciclopedia Britânica*.

GOLDSTEIN, Nathan, (2004), *Figure drawing, The structure, anatomy and Expressive Design of Human Form*, Upper Saddle River, New Jersey.

GOMBRICH, E.M (2000), *Norma y Forma, Estudios sobre el arte del Renacimiento, I*, Madrid, Editorial Debate.

GOMBRICH, E.M (1988), *Meditaciones sobre um caballo de juguete y outros ensayos sobre la teoria del arte*, Madrid, Editorial Debate.

González, MARIN, J.L. Tolosa, *La investigación en Bellas Artes – Tres aproximaciones a un debate*, s.l., Grupo Editorial Universitario, 1988.

GOODMAN, Nelson, (2006), *Linguagens da Arte, Uma abordagem a uma teoria dos simbolos*, Gradiva, Lisboa.

GOODMAN, Nelson, *Modos de fazer mundos*, Porto, Asa, 1995.

*Grand Larousse Encyclopédique*, Volume 5, Librarie Larousse, Paris.

GRUPO μ, (1987), *Retórica General*, Barcelona, Paidós.

GROUPE DE RECHERCHES ESTHÉTIQUES DU C.N.R.S., *Recherches Poïétiques*, T. I, Paris, Éditions Klincksiek, 1974. □VLADEL, Ricardo Marín, PEREDO, J.F.L, *Hans Georg Gadamer: Truth and Method*, trans. W. Glen-Doepel: London: Sheed & Ward Ltd, 1975.

HALL, Edward T., (2005), *A Dimensão Oculta*, São Paulo, Martins Fontes.

HATHERLY, Ana, (2003), *Ana Hatherly, A mão inteligente*, Lisboa, quimera Editores.

HAUPTMAN, Jodi, (2004), *Drawing from the Modern, 1880-1945*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art.

HERKENHOFF, Paulo, *What is drawing for Roni Horn*, in Roni Horn Dessins/Drawings, Galerie D´Art Graphique, Paris 1º Octobre 2003 a 5 Janvier 2004, Centre Georges Pompidou.

HERNANDEZ LÉON, Juan Miguel, (2006), *Ideogramas en china. Captar mediante trazos*. Henri Michaux, Madrid, Circulo de Belas Artes, Ediciones Exposiciones,

HUYGHE, René (1971), *Formes et forces, de l´atome à Rembrandt*, Flammarion, Paris.

HOWELL, Anthony, (1999) *The Analyshis of Performance Art,: a guide to its theory and pratice*, Amsterdam, OPA

ITTEN, Johannes, (1970), *Le Dessin et la forme*, H. Dessain et Tolra, Paris.

JONES, Amelia (2000) *Ritualist and transgressive bodies*, in WARR, Tracey, JONES, Amelia (eds) *The Artist´s bodys*, London: Phaidon.

KAAHNG, Eik, (2007), *The Repeating Image. Multiples in french Painting From David to Matisse*, Miami, Florida.

- KAPROW, Allan (1983), *The legacy of Jackson Pollock*, in *Essays on the blurring of art and life*, ed. Jeff Kelley, Berkeley and Los Angeles : University of California Press
- KENDAL, Benedita Carvalho, (2006), *Anti-ergonomias: do passado à actualidade: o percurso das configurações do corpo*, Porto: FBAUP. Dissertação de Mestrado em Práticas e Teorias do Desenho.
- KEPES, Gyorgy (1968), *Nature et Art du Movement*, Bruxelles, La Connaissance, s.a. p. 73
- KENDOM, Adam, *Gesture Visible Action as Utterance*, Cambridge, University Press, 2005.
- KINGSTON, Angela, (2003), *What is drawing, Three practices explored: Lucy Gunning, Claude Heath, Rae Smith*, London, Black Dog Publishing Limited.
- KOVATS, Tania, (2007), *The Drawing book, a survey of drawing: the primary means of expression*, London, Black Dog Publishing Limited.
- KRISTEVA, Julia, *História da Língua*, Edições 70, Lisboa, 1969.
- LAKOFF, Georges, JOHNSON, Mark, (2003) *Methaphors we live by*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LESLIE, Clare Walker, *Nature drawing, a tool for learning*, Prentice-Hall Press, New York, 1980.
- LIVINGSTONE, Marco (1994), *Jim Dine. Flowers and Plants*, Harry n. Abrams, Inc., Publishers, Nova Iorque.
- LUCIE-SMITH, Edward, (1990), *Dicionário de Termos de Arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote
- MARKS, Laura U., (2002), *Touch, Sensuous Theory and Multisensory*, Minneapolis, Media, University of Minnesota Press.
- MASSIRONI, *Vêr pelo Desenho*, Edições 70, Lisboa, 1989.
- MCNEILL, David, (1992), *Hand and Mind, What Gestures Reveal about Thought*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- MEREDIEU, Florence, (1994), *Histoire Matérielle e Imatérielle d 'Art Moderne*, Bordas, Paris.
- MEREWETHER, Charles, (2006), *The archive, Documentos of Contemporary Art*, Whitechapel e Mit Press, Londres.
- MERLEAU-PONTY, M. (2005), *O Visível e o Invisível*, Editions du Centre Georges Pompidou, Louvre Paris.
- MICHAUD, Philippe-Alain (1971), *Come le rêve le dessin*, Editora Perspectiva, São Paulo.
- MOLINA, Ángela, (2005), *Helena Almeida*, Mimesis, Porto,
- MOLINA, Juan José Gómez, (1995), *Las Lecciones del Dibujo*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA, Juan José Gomez (1999), *El manual de dibujo, Estrategias de enseñanza en el siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA, Juan José Gomez (2001), *Estrategias del dibujo en el Arte Contemporâneo*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA, Juan José Gomez ( 2002), *Máquinas y Herramientas de dibujo*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA, Juan José Gomez ( 2005), *Los nombres del dibujo*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA, Juan José Gomez ( 2007), *La Representación de La Representación, danza, teatro, cine, música*, Colección Dibujo y Profesión 1, Madrid, Cátedra.
- MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan (2006), *The Anthropology of Art. A reader*, Blackwell Publishing, Reino Unido.
- MOUTINHO, Natacha Antão, *Desenho de Observação – o desenhador, o referente e o desenho*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2007. Dissertação de Mestrado
- MORRIS, Robert, (1994), *The Mind/Body Problem*, The Solomon R.Guggenheim Foundation, New York.
- NEWMAN, Michael (2003), *The Stage of Drawing: gesture and act*, selected from the Tate collection by Avis Newman, M. Catherine zegher; trad. Livre, Tate Gallery, N.Y.: Drawing Center.
- NOË, Alva, (2005), *Action in Percepçion*, Cambridge, Massachusetts, London, The Mit Press.
- OLAIO, António (2006), *Desenho. Percepções e Investigação Formal*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.

OWENS, Craig, (1992), *The allegorical Impulse: towards a theory of post modernism*, in Beyond Recognition Representation, Power and Culture, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

PAJOUÈS, Jacqueline, (2007), *Dicionário Temático Larousse de Psicanálise*, Porto Alto, Temas e Debates Lda e Larousse.

PALAZZOLI, Daniela, (2005), *Prospettive d´arte contemporânea*, Skira, Milão.

PARRET, Herman (Maio de 2001, *A intersemioticidade das correspondências artísticas e das afinidades sensoriais*, in BABO, Maria Augusta, MOURÃO, José Augusto (eds) Revista de Comunicação e Línguas: O campo da Semiótica (fascículo 29), Lisboa, Relógio D´Água.

PELLIZZI, Francesco, (1986), *Adventures of the symbol: Magic for the sake of art*, New York: the Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union.

PENONE, Giuseppe, MERLE, Michel, *Un dialogue*, Amecy, La petite école, s.d (ed. Originale italienne: Fossano, Centro Culturale Teresa Orgola Bossa de Rossi, 1994)

PERNIOLA, Mario, (2008), *La estética do seculo XX*, Madrid, Machado Libros.

PETRIOLI TOFANI, Anna Maria, 1991-1994, *Materials and Technics*, I Volume, Milano, Silvana Editoriale

PRÉVOST, Marie-Lauret., em *Techniques of a Poet-Draftsman in Shadows of a Hand, Drawings of Vitor Hugo (cat. Exp.)*, Nova York, The Drawing Center, 16 Abril a 13 junho 1998, p.53

QUÉAU, Philippe (1986) *Éloge de la simulation, de la vie des langages à la synthèse des images*, Seyssel, Editions du Champ Vallon.

RAWSON, Philip, (1987), *Drawing*, University of Pennsylvania Press, Oxford.

REES, Richard, SOUTHARD, JOHN S., (1999), *Hernández Pijuan, Sentiment de paisatge, 1972-1998*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira, (2003), *O que é o Desenho*, Lisboa, Quimera

ROSENBERG, Harold, (1974), *A Tradição do Novo*, São Paulo, Editora Perspectiva.

ROE, Jeremy, *Antoni Tàpies* (2007), Barcelona, Ediciones del Aguazul, S.A

SALDENHA, Nuno, (1995), *Poéticas da Imagem, A Pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Caminho, Coleção Universitária.

SAMUEL, David, (2001), *Memória para começar*, Temas e Debates, Lisboa.

SARAMAGO, José (1986), *Memorial do convento*, Caminho, Lisboa.

SARTRE, Jean-Paul, (2002), *A Imaginação*, Lisboa, Difel,

SARTRE, Jean-Paul, (1980) *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Galliamard,

SCHECHNER, Richard, (2006), *Performance Studies, An introduction*, New York, Routledge.

SCHNEIDER, Marianne, (2001), *Leonardo da Vinci*, Palermo, Sellerio Editore.

SILVA, Vitor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho, Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*. FAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004

SOURIAU, Étienne (1990), *Vocabulaire d´Esthétique*, Presses Universitaires de Paris, Paris.

SOLSO, Robert, L., (1994) *Cognition and the Visual Arts*, Massachussets, Mit Press, Bradford Book, Institute of Tchnology.

STRAUSS, L. Water (1972), *Albrecht Durer, the Human figure, the complete dresden sketch book*, Dover Publications, Inc, New York.

SZE, Mai Mai (1978), *The Mustard Seed Garden. Manual of Painting*, Chieh Tzu Yuan Chuan, (1679-1701), Bollingen series, Princeton University Press, Guilford, Surrey.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2007), *Historia de seis ideias. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos Alianza Editorial.

TAYLOR, Diana, (2003), *The Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press.

TCHENG-MING, Tcheng (1937), *L'écriture chinoise et le geste humain: essai sur la formation de l'écriture Chinoise*, Paris, Librairie de T'ou-Se-We.

TOFANI, Annamaria Pétrioli, RÓDINO, Simonetta prosperi Valenti, SCIOLLA, Gianni Carlo, *Public Collections in Italy*, Parte 1, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Amilcare Pizzi Editore, Milão, 1994.

TOFANI, Annamaria Pétrioli, RÓDINO, Simonetta prosperi Valenti, SCIOLLA, Gianni Carlo, *Public Collections in Italy*, Parte 2, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Amilcare Pizzi Editore, Milão, 1994.

TUFNELL, Ben (2006), *Land Art*, Tate Publishing, Londres.

TUFTE, Edward R. *Visual Explanations: Images and quantities, evidence and narrative*. Cheshire, Connecticut, Graphic Press, 1997.

TURNER, Jane (1996), *Dictionary of Art*, Volume 12, Macmillian Publishers Limited, London, pp. 502-504

TURNER, Jane (1996), *Dictionary of Art*, Volume 24 Macmillian Publishers Limited, London, pp. 592 a 596

TURNER, Jane (1996), *Dictionary of Art*, Volume 16 Macmillian Publishers Limited, London, pp. 724 a 730

TURNER, Jane (1996), *Dictionary of Art*, Volume 10 Macmillian Publishers Limited, London, pp. 666b

TRACEY, Emin (2007), *Drawing Now, between the lines of contemporary art*, I.B. Tauris & Co Ltd, New York.

VLADEL, Ricardo Martín, PEREDO, J.F.L González, Marín, J.L. Tollosa, (1988). *La investigación en Bellas Artes – Três aproximaciones a un debate*, S.I., Grupo Editorial Universitario.

VIEIRA, Joaquim, SILVA, Vitor, (2003), *A necessidade da representação. Representação, Abstracção, Apresentação*, em PSIX: estudos e reflexões sobre desenho e imagem, nº2, Ed. da Universidade do Minho e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto

VALLE DE LERSUNDI, Gentz del, *En Ausência del Dibujo*, (2001), Bilbao, Serviço Editorial, Universidad del Pais Basco.

KASFIR, Littlefield Sidney, (1999), *Contemporary African Art*, Thames and Hudson, London.

WALTHER, Ingo F., Picasso, O Génio do século, 2003, Colónia, Tashen.

WOODFIELD, Richard, (1997), Gombrich Essencial, *Editorial Debate, Madrid*.

WALLIS, Brian, (1999), *Art after Modernism, Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art, New York.

WARR, Tracey (2000), *The artist's body*, Londres, Phaidon Press Limited.

WEITMEIR, Hannah, (2001), *Klein*, Colónia, Tashen.

ZEGHER, Cathrine, (2004), *Giuseppe Penone, The Imprint of Drawing*, The Drawing Center New York.

ZEGHER, Catherine de, (2003), *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, Tate Publishing and The Drawing Center, New York.

ZEGHER, Catherine de, (2000). *Untitled Passages by Henry Michaux*, The Drawing Center, Merrel, New York,

## Revistas

Revista de Comunicação e Linguagens, O campo da semiótica.  
 Organização: Maria Augusta Babo e José Augusto Mourão. Maio de 2001 no.29. Lisboa  
 Revista de Comunicação e Linguagens, Corpo, Técnica, Subjectividades.  
 Organização: Maria Lucia Marcos e António fernando Cascais. Junho de 200a no.33. Lisboa

## Documentos Electrónicos

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/S/semiotica.htm> (Dicionário de termos literários)  
<http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/megaestetica/e-cores/3911y702.html> [consulta: 25 janeiro 2008]  
<http://www.ingentaconnect.com/content/jbp/gest/2002/00000002/00000002/art00005>[consult a:3.março.2008]

<http://www.montra.gulbenkian.pt/media/catalogo2007.pdf> [consulta: 16.março.2008]  
[http://www.galeriasete.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=198&Itemid=35&lang=pt\\_PT](http://www.galeriasete.com/index.php?option=com_content&task=view&id=198&Itemid=35&lang=pt_PT) [consulta: 8.abril 2008]  
[http://www.changeperformingarts.it/Greenaway/last\\_supper\\_photos.html](http://www.changeperformingarts.it/Greenaway/last_supper_photos.html)[consulta:5.junho2008]  
<http://www.changeperformingarts.it/Greenaway/Depliant.pdf> [consulta: 5.junho 2008]  
<http://mcneilllab.uchicago.edu/members/McNeill.html> [consulta: 14.agosto 2008]  
<http://dallas1972.multiply.com/journal/item/102> [consulta: 20.outubro 2008]  
<file:///Volumes/MPTD%201.06/Archivo%20y%20Repertorio.html> [consulta:14 novembro 2008]  
<http://mondodomani.org/dialegesthai/cmf01.htm> [consulta: 14 novembro 2008]  
<http://www.ensayistas.org/antologia/XVIII/fejoo/> [consulta: 25 novembro 2008]  
Antología del Ensayo Hispánico 1997-2005  
Created and Maintained by [José Luis Gómez-Martínez](#)  
FEJOO, cit., MARTINEZ, *El no sé qué*, [on line] in *Antología del Ensayo Hispánico 1997-2005*, <http://mondodomani.org/dialegesthai/cmf01.htm>, [consulta: 14 novembro 2008]  
[http://encarta.msn.com/encyclopedia\\_762508558/fejoo\\_y\\_montenegro\\_benito\\_geronimo.html](http://encarta.msn.com/encyclopedia_762508558/fejoo_y_montenegro_benito_geronimo.html) [consulta: 7 dezembro 2008]



## DADOS DAS ILUSTRAÇÕES

**Figura 1**, Victor Hugo, ca. 1865, caneta de aparo e aguada de tinta castanha sobre papel dobrado em dois. Desenho, 38 x 24,3 cm, papel. 38x49,3 cm. Museu de Victor Hugo, Paris, inv. 978.

Fonte: AAVV, *Shadows of a Hand: The Drawing of Victor Hugo*, The Drawing Center, New York, April 16-June 13, 1998, p.66

**Figura 2**, Rosário Forjaz, 2008

**Figuras 3 a 11**. Rosário Forjaz, *Herbário de Gestos*, 2007, aguarela Rembrandt sobre papel windsor & newton 220 gr 100% algodão acetinado.

**Figuras 12, 13 e 14**, Rosário Forjaz, *Herbário de Gestos*, 2007, aguarela Rembrandt sobre papel windsor & newton 220 gr 100% algodão acetinado.

**Figura 16**, Raymond Pettibon, *sem título*, 1998, tinta de cor sobre papel, 76,5 x 56,5 cm, Cortesia Projectos Regen, Los Angeles.

**Figura 17**. Nancy Spero, *Os anjos – a bomba*, Guache e tinta sobre papel, 86,4 x 68,6 cm, 1966

Fonte: AAVV, “Documenta X”, Documenta und Museum Friedericianum Veranstaltungs-Gmgh, Kassel, 21 Junho 2002- 28 Setembro 2002, p 239.

**Figura 18**. Odoardo Fialetti (Bolonha, 1563-1638), *Desenhos da mão*, Gravura de Il vero modo e ordine di imparare a disegnare, Veneza, apresso il Sadeler, 1608.

Fonte: SILVA, Vitor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho, Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*. FAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004.

**Figura 19**. Guerra Campos, *fotografia*

Fonte: Juram José, Gómez Molina *La piel en la mirada*, Obra Social de Caja de Ávila, Ávila, Palácio de los Serranos, 215 Abril 2004-13 Maio 2004, p.17

**Figura 20**. *Chirologia: ou a linguagem natural da mão*

Fonte: KENDOM, Adam, (2005:26) *Gesture Visible Action as Utterance*, Cambridge, University Press.

**Figura 21**. José Garcia Hidalgo, *braços cinco, o primeiro tem uma guitarra*, 1693

Fonte: MATEO, Sergio (2006: 58), *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura por Don José Garcia Hidalgo*, Teratos, Colección Áurea, Valencia.

**Figura 22**. José Garcia Hidalgo, *braços cinco, o primeiro tem um báculo*, 1693

Fonte: MATEO, Sergio (2006: 59), *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura por Don José Garcia Hidalgo*, Teratos, Colección Áurea, Valencia.

**Figura 23**. José Garcia Hidalgo, *braços seis esquemas*, 1693

Fonte: MATEO, Sergio (2006: 60), *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura por Don José Garcia Hidalgo*, Teratos, Colección Áurea, Valencia.

**Figura 24**. Ilustrações de Andrea Jorio

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:16), “Suplemento al dizionario italiano”, Corrairie Editore, Mantova.

**Figura 25**, Ilustrações de Andrea Jorio

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:15), “Suplemento al dizionario italiano”, Corrairie Editore, Mantova.

**Figura 26**, Tim Stolzenberger, 1990, grafite e esferográfica sobre papel, 43,2 x 47 cm.

**Figura 27**, Richard Serra, *Mão apanhando chumbo*, 1962, excerto de filme de 16 mm, preto e branco mudo, 210 mm, Galeria Bochum.

Fonte: WALTHER, Ingo F. *Arte do Século XX, Escultura, Novos Media, Fotografia* "Volume II, Tashen, Colónia.

**Figura 28,** Jacques Stella (Lyon, 1596-Paris, 1657 (P. 49), *Nascimento da Virgem*, c. 1650-1655 Pedra negra, pincél e aguada cinza, Linha de contorno com pedra negra, 35,7 x 26,4 cm.

Fonte: ROSENBERG, Pierre, (2007), *De Poussin à Picasso, Pásión por el dibujo. Obras maestras de la colección Prat*. Barcelona, Obra Social, Fundación La Caixa.

**Figura 29,** Sheng Qi, *Percurso da memória*, 2000, 1 fotografia cromógena, de série *Memórias*.

Fonte: PALAZZOLI, Daniela, (2005), *Prospettive d´arte contemporânea*, Skira, Milão, p.55

**Figura 30** Helena Almeida, *Sem título*, 1994-95-33, 1 de 20 fotografias a preto e branco com pigmento cor, 220x110 cm. Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto

Fonte: MOLINA, Angela, *Helena Almeida, aprender a ver*, Mimesis, Porto, 2006, p.57

**Figura 31,** Zilla Lautenegger, *Estudo de um sonho*, 2001, lápis sobre papel, 14,5x20,9 cm. Cortezia Galerie Peter Kilchmann, Zurique

Fonte: AAVV, (2004). *Arte Térmica contra elefante branco*, comportamientos actuales del dibujo, Fundacion ICO, Madrid, de 5 de fevereiro a 11 de abril, p. 100-101

**Figura 32,** Chillida, *Sem título*, 1946-95-33, tinta sobre papel, 14x20,8 cm.

**Figura 33,** Chillida, *Elogio da água II*, 1986, aço, 41x32x28 cm.

**Figura 34,** Chillida, *Esku*, 1994 tinta sobre papel, 27,4x234 cm.

**Figura 35,** Roger Ackling, *Weybourne*, 1997, Luz solar sobre madeira, 34,5x25,3x17 cm

Fonte: TUFNELL, Ben (2006), *Land Art*, Tate Publishing, Londres, p. 121

**Figura 36.** João Santos

Fonte: OLAIIO, António (2006), *Desenho. Percepções e Investigação Formal*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 63

**Figura 37,** Leonardo da Vinci, *Apóstolo Pedro*. c. 1490, Graphische Sammlung Albertina..

Fonte: *Il teatro delle passioni*, in Art Dossier, Leonardo il Cenaculo, 149, 1999, p.24

**Figura 38,** Albrecht Durer, *Construção da mão esquerda*, 1513, ponta metálica sobre papel, sem marca de água, 18,4,5x19,2 cm.

**Figura 39.** Miguel Amado.

Fonte: OLAIIO, António (2006), *Desenho. Percepções e Investigação Formal*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, p.56

**Figura 40,** *Liber de Tempositus et ordinato renerabilis – Beda presbítero*, século XII. Fol. 394x420, Madrid, Biblioteca Nacional

Fonte: AAVV, REVENGA, Luis, (1986), Science through the ages, Bodleian Library, Divinity School, Oxford, 11 de Abril a 9 de Maio, p.25

**Figura 41.** Gestos napolitanos

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:13), *Suplemento al dizionario italiano*, Corraire Editore, Mant

**Figura 42.** Gary Hill, fotografia (detalhe de vídeo), 1987-1988.

Fonte: LECLERC, Fabienne, DURAND-RUEL Christophe, (1995:20), *Gary Hill: Hand Heard/ Liminal objects*, Galerie des Archives, Paris

**Figura 43.** Fotografia.

Fonte: MORA, Miguel, 2008, Internacional, Jornal El País, 21 Junho 2008. P.6

**Figura 44.** Walbiri e Yirkalla

Fonte: MORPHY, Howard, PERKINS, Morgan (2006:327), *The Anthropology of Art. A reader*, Blackwell Publishing, Reino Unido.

**Figura 45.** Pictograma chinês

Fonte: CAMPOS, Haroldo, 1977, *Ideograma, anagrama, diagrama, Uma leitura de Fenollosa*, Editora Cultrix, São Paulo, p.48

**Figura 46.** Bruce Nauman, *Dupla cabeça e dupla mão*, 1989, tinta, pastel e fita transparente sobre papel, 145x109 cm.

Fonte: KOVATS, Tania (2007), *The drawing book*, Black Dog Publishing Limited, London, p.83

**Figura 47,** Bruce Nauman, *Punch and Judy II Birth & Life & Sex & Death*, 1985, guache e

lápiz de grafite sobre papel, 191,8x184,2 cm.

Fonte: KANTOR Jordan (2005), *Drawing from the Modern, 1975-2005*, The Museum of Modern Art, Nova York, p73

**Figura 48.** Ian Salas, 2008, fotografia

Fonte: IELTIT, Diamela, (2008:22), *Ni simple ni fácil*, Suplemento Babelia, Jornal El País, 16 Fevereiro, 2008.

**Figura 49.** Juan José, Gómez Molina, *La piel en la mirada*, 2004, fotografia.

Fonte: *Juan José, Gómez Molina La piel en la mirada*, Obra Social de Caja de Ávila, Ávila, Palácio de los Serranos, 215 Abril 2004-13 Maio 2004, p.202

**Figura. 50.** Rembrandt Van Rijn, (1606-1669), *Uma rapariga a dormir*, c. 1655, tinta castanha sobre papel, 24,5x20 cm.

Fonte: KOVATS, Tania (2007), *The drawing book*, Black Dog PublissIng Limited, London, p.200

**Figura 51.** Juan José, Gómez Molina,, *Maria José Royo Blanco*, 2004, fotografia.

Fonte: *Juan José, Gómez Molina La piel en la mirada*, Obra Social de Caja de Ávila, Ávila, Palácio de los Serranos, 215 Abril 2004-13 Maio 2004, p.-----

**Figura 52.** Juan José, Gómez Molina,, Magu Herrero, 2004, fotografia.

Fonte: *Juan José, Gómez Molina La piel en la mirada*, Obra Social de Caja de Ávila, Ávila, Palácio de los Serranos, 215 Abril 2004-13 Maio 2004, p.-----

**Figura. 53.** fotografia

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:13, 15), “Suplemento al dizionario italiano” Corraine Editore, Mantoa

**Figura 54.** fotografia

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:13, 15), “Suplemento al dizionario italiano” Corraine Editore, Mantoa

**Figura. 55.** fotografia

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:13, 15), “Suplemento al dizionario italiano” Corraine Editore, Mantoa

**Figura. 56.** fotografia

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:13, 15), “Suplemento al dizionario italiano” Corraine Editore, Mantoa

**Figura 57.** fotografia

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:13, 15), “Suplemento al dizionario italiano” Corraine Editore, Mantoa

**Figura 58.** fotografia

Fonte: MUNARI, Bruno, (2007:13, 15), “Suplemento al dizionario italiano” Corraine Editore, Mantoa

**Figura 59.** Yurie Nagashima, sem título, 2008, fotografia

Fonte: MOLINA, Angela, (2008:24), “Las mamás de Blancanieves”, Suplemento Babelia, Jornal El País, 16 Fevereiro, 2008.

**Figura 60.** Philip Guston, 1968, desenho

Fonte: AAVV, “Documenta X”, Documenta und Museum Friedericianum Veranstalungs-Gmgh, Kassel, 21 Junho 2002- 28 Setembro 2002, p 239.

**Figura. 61.** Max Ernest, gravura.

Fonte: GUEDJ, Denis, (1998:119), *El imperio de las cifras y los números*, Ediciones Grupo Zeta, Barcelona.

**Figura 62.** Barbara Hepworth, *Fenestration of the Ear-the Lamp*, 1948, óleo e lápiz de grafite sobre madeira, 35,5xx46 cm.

Fonte: KOVATS, Tania (2007), *The drawing book*, Black Dog PublissIng Limited, London, p285

**Figura. 63.** Van Gogh, (1853-1890), *Camponesa, de vislumbre vista de costas*, 1885, carvão preto sobre papel feito à mão, 52x43 cm.

Fonte: KOVATS, Tania (2007), *The drawing book*, Black Dog Publishing Limited, London, p83

**Figura 64**, Albrecht Durer, (1421-1528), *Estudo de mão em oração*, 1508, caneta e tinta sobre papel colorido a azul, 29x20 cm. Graphische Summlung Albertina, Viena.  
 Fonte: PIEL, Friedrich, (1995:31), *Durer Aquarelles et dessins*, Bibliotheque de Image, China.

**Figura 65**, Raymond Pettibon, *O rádio encontrou o sinal*, 1990, tinta sobre papel, 34,5x11,4 cm. Coleção Hauser & Wirth, St. Gallen.  
 Fonte: AAVV, *Arte Térmita contra Elefante Branco, Comportamentos actuais do desenho*, Fundação ICO, Madrid, 3 de fevereiro a 11 abril de 2004, p. 157

**Figura 66**, Jacques Louis David, *O juramento de jogo da bola*.  
 Fonte:  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Juramento\\_del\\_Juego\\_de\\_Pelota](http://es.wikipedia.org/wiki/Juramento_del_Juego_de_Pelota)[consulta:25.Janeiro.2008]

**Figura 67**, Durer, *Estudo das mãos do jovem Cristo*, 1506, caneta e tinta sobre papel, 21x19 cm. Museu Nacional de Nuremberg  
 Fonte: BAILEY, Martin, (1995:31), *Durer*, Phaidon, Londres

**Figura 68**, Bruce Nauman, *Sim título*, 1993, grafite sobre papel, 57x77 cm., Coleção Helga de Alvear, Madrid  
 Fonte: AAVV, *Arte Térmita contra Elefante Branco, Comportamentos actuais do desenho*, Fundação ICO, Madrid, 3 de fevereiro a 11 Abril de 2004, p. 89

**Figura 69**, Joan Semmel, *Estudo para passar através*, 1979, fotocópia a cores e pastel, 61x81 cm.. Galeria Lerner Heller Nova York.  
 Fonte: KAUPELIS, Robert, *Experimental Drawing*, Watson-Guption Publications, nova York, Phaidon. p. 169

**Figura 70**, Gary Hill, *Liminal Object I*, Monitor video a preto e branco sem som, 1995-1996.  
 Fonte: LECLERC, Fabienne, DURAND-RUEL Christophe, (1995:27), *Gary Hill: Hand Heard/ Liminal objects*, Galerie des Archives, Paris

**Figura 71**, Durer, *Estudo de três mãos*, 1506, caneta e tinta sobre papel, 27x18 cm. Fonte: PIEL, Friedrich, (1995:31), *Durer Aquarelles et dessins*, Bibliotheque de Image, China.

**Figura. 72**, Helena Almeida, *Estudo para dois espaços*, 1977-33,7 de 8 fotografias a preto e branco, 63,8x47,8 cm. Coleção da artista.  
 Fonte: MOLINA, Angela, Helena Almeida, *aprender a ver*, Mimesis, Porto, 2005, p.32

**Figura 73**, Wei Jingsheng, 1968.  
 Fonte: AAVV. *Documenta X*, Documenta und Museum Friedericianum Veransta-lungs-Gmgh, Kassel, 21 Junho 2002- 28 Setembro 2002, p 474.

**Figura 74**, Miró, *Aidé*, 1937, 30,99x24,38 cm cartaz publicitário.

**Figura 75** Miguel Angelo, (1475-1564), *Archers shooting at a herm*, c. 1530-33, carvão sanguínea sobre papel, 28x32 cm. Biblioteca Real do Castelo de Windsor  
 Fonte: *Michelangelo Life Drawings*, Dover Publications, Inc. Nova York, 1978, p.25.

**Figura 76**, Ana Hatherly, (1929 -) cartaz da série, *As ruas de Lisboa*, colagem, 1977, 110x90 cm. Coleção Fundação Calouste Gulbenkian.  
 Fonte: HATHERLY, Ana, *Ana Hatherly, a mão inteligente*, Quimera, Lisboa., 2003, p 104.

**Figuras 77 e 78**, Peter Greenway, *Projeção*, 2008

Figura 79 Durer, *Estudo das mãos do jovem Cristo*, 1506, caneta e tinta sobre papel, 21x19 cm. Museu Nacional de Nuremberg  
 Fonte: BAILEY, Martin, (1995:31), *Durer*, Phaidon, Londres

**Figura 80**, Durer, *Cristo entre os Doutores*, 1506, óleo sobre madeira, 63x80 cm Coleção Thyssen-Bornmisza, Madrid.  
 Fonte: BAILEY, Martin, 1995:32, *Durer*, Phaidon, Londres, p.32.

**Figura 81**, António Brazão, 2008, fotografia.  
 Fonte: TORRES, Eduardo Cintra, (2208:14), Opinião, *Mãe*, António Brázio, P2, Jornal Público, 12 Abril 2008

**Figura 82**, Juan José, Gómez Molina, *Magu Herrero*, Fotografia, 2004  
 Fonte: *Juan José Gómez Molina La piel en la mirada*, Obra Social de Caja de Ávila, Ávila, Palácio de los Serranos, 215 Abril 2004-13 Maio 2004, pp 84.85.

**Figura 83**, Lygia Clark, “*Objecto:pedra e ar*”, 1966, fotografia, 40,5x51 cm.  
 Fonte: AAVV, *Documenta X*, Documenta und Museum Friedericianum Veransta-lungs-Gmgh,

Kassel, 21 Junho 2002- 28 Setembro 2002, p 144..

**Figura 84**, Gabriel Orozco, *As minhas mãos são o meu coração*, 2004, fotografia, 40,5x51cm.

Fonte: AAVV, 2002, *Documenta11\_Platform 5:Exhibition*, Documenta und Museum Friedericianum Veranstalungs-Gmgh, Kassel, 21 Junho 2002- 28 Setembro, p 96.

**Figura 85**, Leonardo da Vinci, *Estudo sobre a água*, c. 1910, lápis sobre cartão, 40,5x75,5 cm.

Fonte: KOVATS, Tania, (2007), *The Drawiong book, a survey of drawing: the primary means of expression*, London, Black Dog Publishing Limited. ISBN 10: 1-904772-81-1, p. 97.

**Figura 86**, Jacob Epstein, *Estudo para os braços e as mãos da maternidade*, c. 1910, lápis sobre cartão, 40,5x75,5 cm.

Fonte: KOVATS, Tania, (2007), *The Drawiong book, a survey of drawing: the primary means of expression*, London, Black Dog Publishing Limited. ISBN 10: 1-904772-81-1, p. 81

**Figura 87**, Pablo Picasso, *Mulher chorando*, 1937, óleo sobre tela, 60,x49 cm, Londres, Colecção Penrose.

Fonte: WALTHER, Ingo F., Picasso, O Génio do século, 2003, Colónia, Tashen, p.66

**Figura 88**, Oscar Dominguez “sem título”, 1936, decalcomania sem objecto, 35,9x29,2 cm,

Fonte: HAUPTMAN, Jodi, (2004), *Drawing from the Modern, 1880-1945*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, p.160.

**Figura 89**, Jackson Pollock, *desenho*, tinta sobre papel, 1950, Colecção Lee Krasner Pollock.

Fonte:KEPES, Gyorgy (1968), *Nature et Art du Movement*, Bruxelas, La Connaissance, s.a. p.73

**Figura 90**, Susan Collis, *nº 2*, papel autocolante vermelho brilhante sobre parede., 2004

Fonte: HAUPTMAN, Jodi, (2004), *Drawing from the Modern, 1880-1945*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, p.72.

**Figura 91**, *Fu*, 2007, fotografia.

Fonte: MAILLARD, Chantal (2007), *Ensayo, Pintar o poema*, Babéla, Jornal *El País*, 20 Outubro 2007, p.9.

**Figura 92**, Paul McCarthy, **Face Painting-Floor White Line**, 1972, fotografia de uma performance

Fonte: ALMAZÁN, Sagrario Aznar (2006), *El arte de acción*, San Sebastian, Nerea, p. 73

**Figura 93**, Rebeca Horn, *Finger Gloves*, 1972.

Fonte: ALMAZÁN, Sagrario Aznar (2006), *El arte de acción*, San Sebastian, Nerea, p.43

**Figura 94**, Giuseppe Penone, *Alpes Marítimos, Continuará a crescer excepto naquele ponto*,1968-78.

Fonte: ZEGHER, Catherine, (2004), *Giuseppe Penone, The Imprint of Drawing*, The Drawing Center New York, p.70.

**Figura 95**, Harry Shunk, *Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio!*, 1960.

Fonte: WEITMEIR, Hannah, (2001), *Klein*, Colónia, Tashen, p. 50.

**Figura 96**, Yves Klein, *Antropometria sem título*,1960, pigmento seco, resina sintética, papel sobre tela, 194 x 127 cm.

Fonte: WARR, Tracey (2000), *The artist´s body*, Londres, Phaidon Press Limited, p. 55.

**Figura 97**, Jim Dine, *Peónias, Verão 1991*, 1991, 96, carvão, lápis, lápis de cor, aguarela e óleo sobre papel, 52x 86,36 cm, Colecção privada, Nova York.

Fonte: LIVINGSTONE, Marco (1994), *Jim Dine. Flowers and Plants*, Harry n. Abrams, Inc., Publishers, Nova Iorque, p. 55.

**Figura 98**, Wilhem de Kooning, *Figuras numa paisagem*, 1966-67, carvão sobre papel, 47,24x24cm

Fonte: CASEY, Edward S. (2005), *Earth-Mapping, Artists Reshaping Landscape*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 147

**Figura 99**, Jean Fautrier, *Refém nº 3*, 1945, óleo sobre papel amachucado, 35x27cm, Doação Fautrier, Museo Da Ilha de França, Catelo de Sceaux.

Fonte: MEREDIEU, Florence, (1994), *Histoire Materielle e Imaterielle d´Art Moderne*,

Bordas, Paris, p. XL

**Figura 100**, Brice Marden, *Chuva*, 1991, tinta preta e de cor sobre papel, 65,4x87cm, Doação da Fundação Inc. Edward John Noble, Jo Carole e Ronald S. Lauder, 1992.

Fonte: AAVV. (2005). *Drawing from the Modern, 1975-2005*, The Museum of Modern Art, Nova York, de 14 de Setembro 2005 a 9 de Janeiro 2006, p. 69.

**Figura 101**, Gu Wuenda, *Hair text in fake latin*, 2001, fios de cabelos, Coleção privada, Países Baixos.

Fonte: PALAZZOLI, Daniela (2005), *China, Prospettive d'arte contemporânea*, Skira, Milão. Contemporanea, Skira, Milano, p.83.

**Figura 102**, Andre Mason, *Os aldeões*, 1927, óleo e areia sobre tela, 80,5x64,5, Centro Georges Pompidou.

Fonte: KLINGSOR-LEROY, Cathrin (2005), *O Surrealismo*, Tashen, Colónia, p. 71

**Figura 103**, Rorschach, *Placa IX dos Diagnósticos Psíquicos*, Flammarion, Paris.

Fonte: HUYGHE, René (1971), *Formes et forces, de l'atome à Rembrandt*, Flammarion, Paris, p. 96

**Figura 104**, Victor Hugo, tinta sépia sobre papel

Fonte: AAVV, *Shadows of a Hand: The Drawing of Victor Hugo*, The Drawing Center, New York, April 16-June 13, 1998, p.66

**Figura 105**, Penone, *estudo para suspiro de creta*, 1978, café, lápis e tinta sobre papel, 76x56,8 cm, Cortesia Giuseppe Penone

Fonte: ZEGHER, Catherine de, (2003). *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, Tate Publishing and The Drawing Center, New York., p.15

**Figura 106**, Joseph Beuys, *Dois irmãos diferentes*, 1971, grafite e sangue de lebre sobre papel, 21,6x13,7cm.

Fonte: AAVV (1989), Joseph Beuys, 8 de Março a 28 de Abril, Galeria Isy Brachot s.a., Paris p.98

**Figura 107**, Allan McIlum, *Coleção de trinta desenhos*, (nº 14) 1988-1990, grafite sobre papel emoldurado pelo artista, 30 partes a partir de 22x22 cm, instalação variável (33,3x37,2 cm)

Fonte: AAVV. (2005). *Drawing from the Modern, 1975-2005*, The Museum of Modern Art, Nova York, de 14 de Setembro 2005 a 9 de Janeiro 2006, vol.3. p. 111

**Figura 108**, Ernesto Neto, *Self Jazz Eu* 1999, tinta e marcador de prata sobre papel, 95,3x65,4 cm.

Fonte: AAVV. (2005). *Drawing from the Modern, 1975-2005*, The Museum of Modern Art, Nova York, de 14 de Setembro 2005 a 9 de Janeiro 2006, vol.3, p. 154

**Figura 109**, Hans Namuth, *Fotografias de Jackson Pollock*, 1944

Fonte: ALMAZÁN, Sagrario Aznar (2006), *El arte de acción*, San Sebastian, Nerea, p.18

**Figura 110**, Art & Language V.I. Lénine de V. Charangovitch, ao estilo de Jackson Pollock II, 1970.

Fonte: ARCHER, Michael (2001), *Arte Contemporânea, uma história concisa*, Martins Fontes, São Paulo, p. 153.

**Figura 111**, Mel Bochner, *repetição, retrato de Robert Smithson*, 1966, caneta de aparamo e tinta sobre papel quadriculado, 19,4x17,2 cm, coleção do artista

Fonte: AAVV, *Infinite Possibilities, Serial Imagery in 20th - Century Drawings*, (2004), Massachusetts, Davies Museum and Cultural Center, Wellesley Colledge, 9 de Setembro a 12 de Dezembro. P.18

**Figura 112**, Hartung, *sem título*, 1955, tinta sobre papel. 34,6x26,5 cm

Fonte: AAVV, (2008), *Hans Hartung esencial*, Madrid, Circulo de Belas Artes, Ediciones Exposiciones, p.68.

**Figura 113**, Hartung, *T1956-11*, 1956, óleo sobre linho, 180x136 cm.

Fonte: AAVV, (2008), *Hans Hartung esencial*, Madrid, Circulo de Belas Artes, Ediciones Exposiciones, p.69.

**Figura 114**, Chieh Tzu Yuan Chuan, *exemplos de folhas de bamboo*, sec. XVII.

SZE, Mai Mai (1978), *The Mustard Seed Garden. Manual of Painting*, Chieh Tzu Yuan Chuan, (1679-1701), Bollingen series, Princeton University Press, Guilford, Surrey, p. 380.

- Figura 115**, Gyokuen Bompó (1344.1420?), *Orquideas Silvestres*, tinta sobre papel, 84,4x35,5 cm, Freer Galeria das Artes, Estados Unidos.  
Fonte: FAHR-BECKER, Gabriele, (1999), *Arte Asiático*, Colónia, Konemann, p. 512
- Figura 116**, Itten, fotografia  
Fonte: ITTEN, Johannes, (1970), *Le Dessin et la forme*, H. Dessain et Tolra, Paris., p.135
- Figura 117**, ITTEN, 1970, desenho.  
Fonte: ITTEN, Johannes, (1970), *Le Dessin et la forme*, H. Dessain et Tolra, Paris., p.146
- Figura 118**, Georges Mathieu, *O último festim de Átila, óleo sobre tela*, 1921, 30,2x21 cm, Coleção do artista  
Fonte: AAVV. *World Cultures and Modern Art*, Munique, Bruckmann Publishers, 16 de Junho a 30 de Setembro, 1972, p. 227.
- Figura 119**, Edouard Monet, *Medas de feno à luz do sol*, 1891, Óleo sobre tela  
Fonte: KAAHNG, Eik, (2007), *The Repeating Image. Multiples in french Painting From David to Matisse*, Miami, Florida.p. 151
- Figura 120**, William Anastasi, *Sem Título (Pocket drawing)*, 1969, pencil on vellum, 27,6x35,6 cm,  
Fonte: AAVV, *Infinite Possibilities, Serial Imagery in 20th - Century Drawings*, (2004), Massachusetts, Davies Museum and Cultural Center, Wellesley Colledge, 9de Setembro a 12 de Dezembro, p.53
- Figura 121**, Hernandez Pijuan, *Íris*, 1988, óleo sobre tela, 192x168 cm. p.106  
Fonte: REES, Richard, SOUTHARD, JOHN S., (1999), *Hernández Pijuan, Sentiment de paisatge, 1972-1998*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, p.106
- Figura 122**, Hernandez Pijuan, *Paisagem*, 1984, óleo sobre tela, 150x300 cm.  
Fonte: REES, Richard, SOUTHARD, JOHN S., (1999), *Hernández Pijuan, Sentiment de paisatge, 1972-1998*, Barcelona, Ediciones Plígrafa, p.85.
- Figura 123**, Ana Hatherly, *Neografitti, 2001*, spray sobre papel, 93x76 cm, coleção da artista.  
Fonte: HATHERLY, Ana, (2003), *Ana Hatherly, A mão inteligente*, Lisboa, Quimera Editores.175.
- Figura 124**, Marvin Jordana, *Faixa, Primeira rua da ponte, Los Angelos oriental*, 2004, carvão, 91x792cm.  
Fonte: TRACEY, Emin (2007), *Drawing Now, between the lines of contemporary art*, I.B. Tauris & Co Ltd, New York, p. 54
- Figura 125**, Juan José Gomez Molina, *Caligrafia de dança*, 2001, tinta da china.  
Fonte: MOLINA, Juan José Gomez ( 2007), *La Representación de La Representación, danza, teatro, cine, música*, Colección Dibujo y Profesión 1, Madrid, Cátedra, p.42.
- Figura 126**, Michaux, ideograma, 1975, tinta da china sobre papel.  
Fonte: HERNANDEZ LÉON, Juan Miguel, (2006), *Ideogramas en china.Captar mediante trazos.Henri Michaux*, Madrid, Circulo de Belas Artes, Ediciones Exposiciones, p.115.
- Figura 127**, Ian Charlworth, *Alguns dos meus amigos são*, 2004, carvão e resina em madeira, 90x130 cm  
Fonte: KOVATS, Tania, (2007), *The Drawiong book, a survey of drawing: the primary means of expression*, London, Black Dog Publishing Limited. p. 152
- Figura 128**, Tapies, *O espírito catalão*, 1971, técnica mista sobre madeira, 200x270 cm, Coleção particular, Madrid.  
Fonte: ROE, Jeremy, *Antoni Tàpies* (2007), Barcelona, Ediciones del Aguazul, S.A, p.73.
- Figura 129**, Rosário Forjaz, *Crescimento*, 2007, fotografia.
- Figura 130**, Rosário Forjaz, *Pauta*, 2007.
- Figuras 131**, instrumentos e meios de registo.
- Figuras 132, 133, 134**, Rosário Forjaz, *Orquideas*, 2008, grafite liquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 59,4 x 126 cm.
- Figuras 135, 136, 137**, Rosário Forjaz, *Amaryllis Hippeastrum*, 2008, grafite liquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 59,4 x 126 cm.
- Figuras 138, 139, 140**, Rosário Forjaz, *Amaryllis Hippeastrum*, 2008, grafite liquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 42 x 89,1 cm.

**Figura 141**, Rosário Forjaz, *Amaryllis Hippeastrum*, 2008, grafite líquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 42 x 89,1 cm.

**Figura 142**, Rosário Forjaz, *Agapanthus*, 2008, grafite líquida sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 42 x 89,1 cm,

**Figura 143**, Rosário Forjaz, *Dahlia*, 2008, grafite líquida sobre papel Fabriano 200 gr, 84 x 150 cm.

**Figuras 144 e 145**, Rosário Forjaz, *Dahlia*, 2008, grafite líquida e pigmentos sobre papel Windsor & Newton 220 gr 100% algodão, 59,4 x 210 cm.