

A arte como expressão da metamorfose do objetivo no subjetivo

O contexto do contágio da conotação sensível sobre a denotação da racionalidade da forma

*Art as an expression of the metamorphosis
of the objective into the subjective
The context of the contagion of the
sensitive connotation over the denotation
of the rationality's form*

Neste texto procura-se argumentar em que medida os desenhos são sempre a metamorfose da expressão subjetiva da/na objetividade da forma, no sentido de que a representação desta se subjetive sensibilizando-se pela expressão. Sustentar-nos-emos na ideia de que é a natureza inerentemente empírica do desenho que permite e potencia essa metamorfose. Sendo que, por outro lado, a manifestação da sensibilidade do artista sobre a representação da forma conduz a metamorfose do sentido denotativo do pensamento num sentido conotativo de seu eu. Na mesma perspectiva, a objetividade da perceptibilidade denotativa da forma, ao subjetivar-se, orienta o autor para o fenómeno subjetivo da sua consciência: onde não acontece meramente o acréscimo cumulativo de conhecimentos, mas antes onde se metamorfoseiam variáveis sobre como entender o mundo externo e o mundo interno. O processo criativo que proporcione a complementaridade e a dialética entre as variáveis racionais e as variáveis sensíveis permitirá uma maior consciência da interioridade e da exterioridade. Na base da união racional-e-sensível que a metamorfose de uma maneira menos esclarecida de ver o mundo noutra maneira mais clarividente resultará num processo de consciencialização de alargamento da substância do ser-se. Trataremos de explicar em que medida o desenho empírico, como meio expressivo, e portanto sensível, de representar o pensamento, poderá ser um meio privilegiado de convergir para esta metamorfose do desconhecido no sensivelmente conhecido. Neste âmbito, convergir-se-á para a ideia de que a representação expressiva do desenho supõe não a conversão do racional no emotivo ou da racionalidade na sensibilidade, mas sim a metamorfose simbiótica e equilibrada razão-emoção e racionalidade-sensibilidade. Sendo que o processo criativo do desenho assim entendido contribui particularmente para a metamorfose do desunificado no unificado: na essência, numa consciência mais alargada e profunda.

In this text we try to argue to what extent the drawings are always the metamorphosis of the subjective expression of/in the objectivity of the form, in the sense that the representation of this is subjective, sensitized by the expression. We will support the idea that it is the inherently empirical nature of drawing that allows and enhances this metamorphosis. On the other hand, the manifestation of the artist's sensitivity on the representation of form leads to the metamorphosis of the denotative sense of thought into a connotative sense of his self. In the same perspective, the objectivity of the denotative perceptibility of the form, by subjectivizing itself, guides the author towards the subjective phenomenon of his consciousness: where it is not merely the cumulative addition of knowledge, but rather where variables on how to understand the external world are metamorphosed. and the inner world. The creative process that provides complementarity and dialectic between rational variables and sensitive

Palavras-chave

Metamorfose;
Expressão;
Sensibilização;
Consciencialização;
Reequilíbrio.

Keywords

Metamorphosis;
Expression;
Sensitization;
Awareness;
Rebalance.

variables will allow a greater awareness of interiority and exteriority. On the basis of the rational-and-sensitive union, the metamorphosis of a less enlightened way of seeing the world into another, more clairvoyant way will result in a process of awareness of the enlargement of the substance of being. We will try to explain to what extent empirical drawing, as an expressive and therefore sensitive means of representing thought, can be a privileged means of converging towards this metamorphosis of the unknown into the sensibly known. In this context, it will converge to the idea that the expressive representation of the drawing supposes not the conversion of the rational into the emotional or of rationality into sensitivity, but the symbiotic and balanced metamorphosis of reason-emotion and rationality-sensitivity. The creative process of drawing, understood in this way, contributes particularly to the metamorphosis of the disunified into the unified: in essence, in a broader and deeper consciousness.

Introdução

Para compreendermos o fenómeno de consciencialização em que o conhecimento subjetivo se objetiva pela representação do objeto do pensamento, devemos ter presente que na arte a objetivação do pensamento se sensibiliza pela manifestação da expressão de um pensamento (latente e subliminar). Isto é, o que seja objetivo subjetiva-se ou o que seja objeto de formalização torna-se subjetivação da expressão. Se a consciência implica uma harmonização da razão e da emoção, a arte constitui-se como meio particular de consciencialização, ainda que a sensibilidade possa ter maior peso do que a racionalidade. Não desligando a racionalidade da sensibilidade, convém que estejamos cientes de que no conhecimento científico o peso tende quase absolutamente para a racionalidade, conquanto a arte não tenda em absoluto para a sensibilidade, mas sim para um equilíbrio entre as duas tendências. Nesta ótica, convém discernir o que é a consciencialização do conhecimento objetivo – em que a subjetividade requer um processo que a objetive e relacione com uma realidade concreta, factual e física – e a consciencialização do autoconhecimento subjetivo – em que a objetividade implica uma abordagem expressiva que a subjetive, ou melhor, que a torne idiossincrática por efeito de uma consciencialização sensível, não deixando que esta realidade (também) concreta, autobiográfica e psíquica se ligue à realidade externa envolvente.

Em relação ao foco no objetivo ou no subjetivo, adotaremos uma diferenciação de tipologias de desenho, que se poderá explorar segundo as seguintes modalidades de representação: mais denotativa ou mais conotativa; mais literal ou mais poética; mais objetiva ou mais subjetiva. Tendo como base a convergência para estas variáveis divergentes, considerar-se-ão as situações em que o desenho

permita gerir os conteúdos subjacentes na forma, que podem tender mais para o objetivo ou mais para o subjetivo, tendo em conta as seguintes circunstâncias: segundo a (intenção da) sensibilidade estética e/ou segundo a intencionalidade racional; segundo o propósito de uma expressividade ou segundo o propósito de uma inteligibilidade; conforme se deseje explorar a validade, o interesse e a adequação do desenho, no âmbito do seu sentido metafórico/subjetivo/subliminar/simbólico/iconoclástico ou do seu significado literal/objetivo/manifesto/iconográfico; e conforme se pretenda uma representação analógica mimética ou uma representação lógico-geométrica.

Premissas

Na presente análise, adotaremos uma clivagem entre os conteúdos denotativos e os conteúdos conotativos, e as correspondentes possibilidades de leitura ou interpretação, no contexto, respetivamente, de uma certa inteligibilidade objetiva racional – do que é explícito ou explicitável – e de uma certa inteligibilidade subjetiva intuitiva – do que é subliminar, não acessível ou somente acessível por via simbólica. Assumiremos que a primeira possibilidade remete mais para os conhecimentos científicos de objetividades de diferentes racionalidades e factuaisidades e a segunda remete mais para os sentidos de subjetividades de diferentes sensibilidades e experiências subjetivas. Sendo que a primeira assenta na incorporação cognitiva e deliberada de racionalidades e na respetiva reprodução, aplicação e desenvolvimento comprovável (por uma lógica dedutiva); e a segunda assenta na internalização (cognitiva e) intuitiva e sensível de perceções, de experiências de maturação e autoconsciencialização – afetando-se por memórias autobiográficas, inconscientes e conscientes; pelos valores; pela visão do mundo; pelos medos, desejos, afetos; pela nossa sensibilidade estética.

No que respeita à representação na qual seja explícito o significado denotativo ou seja implícito o sentido conotativo, por um lado, consideraremos as seguintes situações: 1) quando a racionalidade se relaciona com o realismo da denotação e da literalidade do pensamento formal, seja ele físico ou raciocinativo; 2) quando relacionamos a sensibilidade com a conotação e com a sensibilidade do pensamento (onde cabe a apropriação do realismo) com que nos aproximemos da nossa realidade autobiográfica, introspetiva, expressiva e sensível. Em suma, conforme o grau tenda mais para a denotação ou para a conotação poderemos explorar uma representação, no sentido de desvio da primeira para a segunda, que possa ser representação das tipologias que se seguem: mimética (de observação direta); realista (que pode ser através de observação direta, de memória ou de projeção futura); analógica (que inclui as duas anteriores) expressiva (ou

expressionista) ou inexpressiva (mimética); irrealista; a abstrata (expressionista ou geométrica). Tendo presente o discernimento anterior, focar-nos-emos na ideia de que o desenho artístico supõe não a reprodução objetiva de um pensamento formal, mas sim a sua metamorfose numa nova realidade subjetiva que traduza um pensamento sensibilizado; onde, acrescente-se, a realidade pré-existente se metamorfoseia numa nova realidade subjetivada, que, por consequência, alargue a nossa (auto)consciência.

Desenho literalmente objetivo e desenho subliminarmente subjetivo

Incidiremos, agora, na possibilidade de uma fronteira, mais ou menos evidente, que acentue a divergência entre o sentido denotativo e o sentido conotativo, assumindo que há diferenças assinaláveis entre os seguintes tipos de desenho: o desenho com o intuito de fazer uma correspondência analógica (objetiva) – (representação) denotativa; o desenho com intuito expressivo subliminar (subjetivo) – (representação) conotativa; um desenho com um intuito expressivo literal (objetivo) como ferramenta de trabalho operacional para a criação de coisas funcionais (como, por exemplo, o esboço ou o esquisso de um arquiteto ou de um designer) – (representação) com um pendore denotativo; um desenho com um objetivo de elaboração/comunicação estritamente objetiva de informação (como o caso, por exemplo, das perspectivas elaboradas ao nível da geometria descritiva) – (representação) de caráter denotativo.

Se o autor contrariar a sua sensibilidade estética, subjugando-se à determinação de fatores externos (condicionalismos analógicos ou lógico-formais a que tenha de obedecer), o resultado será a restrição da subjetividade no fenómeno de expressão, orientando-se em direção ao literal, aos juízos objetivos (certo/errado, funcional/difuncional, etc.), numa palavra, à intenção denotativa de transformação convergente do pensamento lógico-dedutivo e lógico-formal. Sendo que, ao contrário da base polissémica (característica de um nível conotativo do desenho artístico), a leitura desses tipos de desenho revela-se monossémica. A literalidade/objetividade pressupõe afirmar, de um ponto de vista universal e inequivocamente, “isto é”. Já o que é subliminar/subjetivo supõe, pessoal e ambiguamente, inferir “isto sugere”. No primeiro caso, a relação de significação é unívoca (quando se trate, por exemplo, da geometria descritiva) ou biunívoca (quando se trate, por exemplo, da mimese) e resulta num significado consensualmente decifrado. No segundo caso recorre-se ao sentido metafórico ou ao recurso simbólico, de tal modo que o processo de significação é dinâmico, polissémico e conjuntural, e resulta num significado entendido intuitivamente conforme as idiosincrasias, a autobiografia e o estado anímico e de alma de cada um.

A conotação baseada numa interpretação subliminar

Atendendo a que assumimos a ideia de que a arte é essencialmente subjetiva e sensível e não literalmente objetiva e racional, adotaremos a ideia de que o efeito conotativo que um desenho artístico suscite, no contexto de uma interpretação subliminar, supõe a exploração de metáforas e sentidos simbólicos.

A metáfora é um meio de comparar coisas, sem uma relação literal e direta.

A metáfora, como o símbolo, constitui um mecanismo que facilita a criação por via da associação livre de ideias, sem o escrutínio do juízo racional e moral. Este mecanismo é especialmente frutífero na arte e, no que aqui é nuclear, no desenho artístico – em que se procure encontrar novos possíveis sentidos mais idiossincráticos para as formas cujos sentidos sejam à partida pré-definidos. Sendo que essa novidade não é senão a metamorfose da realidade pré-existente (e predefinida) numa (ir)realidade que, embora inédita, tem o seu habitat na irrealidade do imaginário. Trata-se de utilizar o sentido metafórico para encontrar novos sentidos onde previamente não havia uma relação possível.

A exploração da criatividade apoiada na imaginação deverá, pois, ser desenvolvida através da metamorfose de conhecimento pela associação livre de ideias, cujas ligações sejam metafóricas, simbólicas e subliminares (libertas dos mecanismos de autocensura do real e do ideal). Repare-se que esse fluxo associativo requer uma representação com que se criem elos entre ideias fugazes, em que os sentidos simbólicos se coadunem com sentidos implícitos, na perspectiva de que o “symbolon pretende reunir o difuso, encontrar a unidade do disperso em figuras” (Copón, in Molina 2003: 433). Esta união será facilitada por uma liberdade de pensamento associativo em que a (nossa) realidade pré-existente (autobiográfica, do consciente e do inconsciente) se metamorfoseia em novas realidades, mais esclarecidas, mais conscientes, mais elaboradas e harmoniosas.

Consideremos que a irrealidade imaginária é o lugar ideal para que a liberdade do pensamento ultrapasse as limitações da realidade. Este mundo interno abre caminho para novas pontes entre o potencial de conteúdos inconscientes e a atualidade de formas conscientes, concretas e, possivelmente, físicas – quando, por efeito da metamorfose do inconsciente na sua representação, se tornem tangíveis ao nível perceptível, sensível e consciencializável. Com efeito, a faculdade da imaginação no campo do irreal imaginário permite pontes de reconciliação com (o campo do) real. Não esqueçamos que o imaginário é eminentemente real no que se refere à sua fonte sensível, ainda que carecendo de uma conciliação com a objetividade do mundo da realidade externa que nos envolve.

Sublinhemos a ideia de que na criação artística o objetivo e a finalidade convergem não para a sua validade objetiva e externa, mas para a validade subjetiva e interna, isto é, para a essência da realidade do artista. Daí que para que a representação converta o mental (mais ou menos consciente) e subjetivo (mais

ou menos inconsciente) no material (mais ou menos formal) e objetivo (mais ou menos concreto), o recurso à experiência subjetiva artística tem um papel crucial na ligação entre a denotação da forma real e a conotação do conteúdo irreal e entre o mundo externo e o mundo interno. A representação apresenta-se-nos como realidade (perceptível, inteligível ou não) e constitui-se como objetividade através da qual acontece o fenómeno da consciência denotativa do não eu. Todavia, a representação na arte passa pela forma cuja objetividade emergente requer a imergência no eu submerso do inconsciente a que se tenha acesso conotativamente, isto é, pela associação livre de sentidos metafóricos e simbólicos que tornem o denotativo no ambíguo.

No desenho artístico elabora-se uma ideia formal que germina e acontece no imaginário, em sincronia com o vislumbrar numa sua exteriorização. Nesta pode-se ou não estabelecer uma analogia entre a imagem interna e uma referência externa, sendo que o desenho é sempre uma referência externa com que o autor (se inter-)relaciona (com) as referências internas. Em qualquer caso, este tipo de desenho depende de sentidos tácitos e, portanto, suscetíveis de interpretações subjetivas, de conotações e de sentidos associativos. Daí que os desígnios do desenho artístico possam ser o de que a imagem transmita conteúdos subliminares e o de que a objetivação de uma intenção se metamorfoseie em personalidades subjetivas de acordo com a sua sugestão polissémica. Não obstante, ressalve-se que no desenho artístico não há necessariamente a exclusão da inteligibilidade, pois esta objetividade das formas poderá ser o veículo da subjetividade dos seus sentidos. A objetividade é uma variante da qual o desenho se pode aproximar ou distanciar: conforme seja mais de natureza racional ou mais de natureza imaginativa; conforme seja mais realista ou mais irrealista; conforme seja mais literal ou mais expressivo; conforme seja mais figurativo ou mais abstrato.

Devemos também ter consciência de que mesmo ao desenho artístico que comporte a fidelização (objetiva) à realidade captada pela percepção visual também cabe uma abordagem de acentuada conotação. Neste pendor subjetivo – nomeadamente associando formas realistas a uma certa simbologia, à metáfora e à iconologia –, a interpretação da forma apoia-se na compreensão sobre uma manifestação mais ampla do sentido ontológico e essencial do ser.

Em qualquer caso, o desenho artístico relaciona-se com um modo de tornar público, isto é, metamorfosear o potencial de subjetividade (de significados latentes) na manifestação de um objeto de interpretação. Esta transformação passa, por exemplo, por um meio de comunicação simbólico através do qual, segundo Mumford (2001: 32), “o homem possa exteriorizar e projetar os seus estados íntimos e, mais particularmente, dar uma forma concreta e pública às suas emoções, sentimentos e intuições dos significados e valores da vida”. Será, numa palavra, uma via conotativa (de acordo com um pensamento divergente) com que se exterioriza (metamorfoseia) o interiorizado e com que se objetiva (metamorfoseia) o subjetivado.

Nos desenhos artísticos, a variação entre o “certo” e o “errado” não tem grande relevo, pois a validade depende, acima de tudo, de que revelem ou não a convergência de sentidos subjetivos para o despertar dos afetos positivos do sujeito. Ou seja, o desenho estará certo ou não conforme a forma desenhada se harmonize, ou não, com a satisfação das necessidades subjetivas e idiossincráticas do autor. Logo, o desenho não se reduz à sua formalidade; no desenho emerge a informalidade da subjetividade do autor (e do recetor) – em que a dicotomia “certo/errado” tem que ver com o apego ou desapego num plano subjetivo da conotação subliminar. Isto é, a representação artística metamorfoseia o implícito no explícito, o mental no perceptível, o pensamento formal na forma sensibilizadora.

A denotação baseada na leitura manifesta

No sentido inverso à conotação da poética e da interpretação, a denotação associa-se ao processo de literalidade e legibilidade. Nos desenhos denotativos, isto é, realistas e miméticos, evidenciam-se informações explícitas sobre o objeto de referência, tornando claros os significados unívocos e a sua inteligibilidade biunívoca (da relação analógica entre a representação e o seu referente), desprendendo-os do que particularize um modo de os sentirmos, isto é, da subjetividade de cada um em relação ao processo e ao objeto de representação.

Apesar do que se acabou de expor, refira-se que o desenho realista, quando expressivo ou simplesmente quando suscetível ao efeito cinestésico da sua elaboração, tem uma inevitável influência da subjetividade e da sensibilidade do autor. Em qualquer tipo, o processo da sua elaboração, ficando à mercê da psicomotricidade e de uma inerente sensibilidade que transgrida qualquer pré-determinismo mecanicista, identifica-se com uma natureza intuitiva. Ou seja, qualquer desenho empírico, mesmo que seja mimético, em que tem de haver uma analogia entre as realidades objetivas de referência e de representação, é indelevelmente um meio de pensar dependente de uma exteriorização sensibilizada da forma que se objetiva numa representação. Neste fenómeno, a racionalidade de um pensamento metamorfoseia-se num processo e conhecimento sensíveis. Por esse motivo não avançaremos pela análise das características objetivas de um desenho realista. Em vez de enfatizarmos a oposição de conceitos de desenho realista ou irrealista, será útil atender aos desenhos que são híbridos objetivo-subjetivo: os desenhos analógicos expressivos – com maior legitimidade nas artes e menos no âmbito dos estudos da arquitetura ou do design.

Ainda que cientes desta condição empírica do desenho, adotaremos uma clivagem entre o desenho artístico e, por exemplo, o desenho da arquitetura e do design. Por um lado, teremos os desenhos artísticos, cujo objetivo seja a subjetividade, em que a objetividade se metamorfoseia num objeto sensível e em que, embora o

significante seja objetivo porque formal, o mais importante é a subjetividade do sentimento que subjaz ao significado implícito da forma. Por outro lado, teremos o desenho de arquitetura e do design, em que a objetividade, embora dependente da subjetividade estética, prevalece sobre esta, procurando que o potencial sensível inerente ao processo de criação estética se metamorfoseie num objeto, que, contudo, dada a sua necessidade funcional, secunda a sensibilidade tentando não interferir na funcionalidade manifesta. Logo, o desenho que suporte a criação do design ou da arquitetura deverá ter uma evidência denotativa, sob pena de, conforme o grau de conotação, impedir a prossecução da concretização da forma idealizada.

Assim, na produção dos desenhos que pretendam objetivar formas com uma determinada funcionalidade, a expressão estética está refém de um pensamento enquanto mecanismo de resolução de problemas da natureza da funcionalidade. Nestas situações, na emergência dos afetos insurge-se a necessidade de adequação da forma à função, inibindo a liberdade de expressão. Trata-se de um processo de ordenação objetiva em que a ideia mental se metamorfoseia na forma cuja representação não se pode subordinar à desordenação subjetiva, nem desta se separar absolutamente. Repare-se que que o autor de desenhos (na arquitetura ou outra produção de formas estéticas funcionais), diz Rodrigues (2000: 13), “ao realizar os diversos desenhos que participarão no construir da futura obra arquitetónica [...] ordena, desordena e reordena, à medida do que sente e entende necessário, independentemente de quaisquer hierarquizações”.

O desenho que pende para a analogia entre objetividades

208

Nos casos de desenho literal, monossémico, realista ou lógico-dedutivo poderemos incluir situações como as que se seguem: o mimetismo de um desenho à vista; o raciocínio lógico-dedutivo de um desenho de geometria descritiva; um esquisso de um arquiteto ou de um designer; uma ilustração científica; etc. Estes casos serão tão bons quanto o grau de eficiência de comunicação de um pensamento objetivo, isto é, do rigor da objetividade da informação, mas o seu sucesso processual também depende da subjetividade expressiva com que se desenvolvem. Contudo, o desenho denotativo, quando tenha como objetivo representar uma ideia ou uma forma cuja leitura deva ser objetiva e manifesta, é analisado segundo a dicotomia certo/errado num âmbito universal, pois é disso que depende a eficiência da sua metamorfose no elemento concreto ou concretizável.

O desenho analógico que tenha como objetivo a representação realista, apesar de ser uma experiência sensível, é, também, uma tradução do que os sentidos nos informam sobre as formas concretas, em que a metamorfose percepção/representação torne biunívoca a relação analógica entre objetividades. O seu sucesso

será comprovado objetivamente, dependendo de uma orientação baseada em fatores racionais dicotômicos certo/errado de acordo com um princípio do grau de analogia objetivo/referência objetiva.

O objetivo de um desenho analógico remete-nos para o caráter denotativo da Teoria da Semelhança,¹ dado que o desígnio dessa imagem é o de se identificar com um referente. Aqui, a competência da representação pressupõe que se evidencie algo de reconhecível literalmente, em que tudo tenha uma ordem inerente inteligível racionalmente e da qual convém não haver desvios, sob pena de a representação deixar de ser reconhecível ou certa. Nesta situação enquadra-se o desenho² à vista, que requer uma aprendizagem em que as competências de representação analógica se prendem com um pensamento denotativo na sua vertente racional. Esta maneira de pensar foca-se num pensamento objetivo em que a emoção se coloque em segundo plano, sempre que se dê maior importância ao pensamento deliberado através de um mimetismo da representação avaliado pela dicotomia certo/errado acerca da relação entre objetividades.³

Repare-se que o desenho à vista, embora dependente de uma validação objetiva, baseia-se numa intuição empírica (apoiada no subjetivismo da percepção e da sensibilidade) relacionada com uma intuição racional (que atua sobre a cognição, no sentido de que haja uma certa ordem objetiva). O desenho à vista apoia-se numa intuição empírica – sobre factos da experiência com o exterior – que se relaciona com uma intuição racional – que tem por objeto relações de semelhança, de causalidade, etc. Logo, este tipo de desenho, embora se trate de uma representação objetiva, não abdica da metamorfose/materialização/objetivação da subjetividade das sensações desencadeadas pela cinestesia e pela percepção visual. Num outro caso, no desenho que seja geométrico, particularmente o da geometria descritiva, a analogia estabelece-se entre a representação de uma forma e a sua razão geométrica *a priori*. Todavia, esses tipos de desenho, embora sejam determinados pelo racionalismo evidenciado através de relações lógicas rigorosas, dependem de uma intuição (também rigorosa) racionativa, dada a inerente natureza visual do pensamento. Não obstante, a aferição perceptiva está ligada indelevelmente ao raciocínio e aos traçados geométricos. Logo, nele não cabe a influência subjetiva da sensibilidade e da percepção ao nível do empirismo da representação, pois estes fatores retirariam a sua validade lógico-dedutiva. O desenho geométrico supõe, portanto, uma possível “intuição racional”, ou melhor, a metamorfose da racionalidade de um pensamento intuitivo numa validação científica, conduzida por um pensamento procedimental (de natureza intuitiva) de traçados geométricos. É de salientar que neste tipo de desenho, embora ele se desenvolva conforme a capacidade particular de “manejar habilmente longas cadeias de raciocínio” (Gardner 2002: 108), “às vezes a intuição vem primeiro e então deve-se realmente fazer esforços para trabalhar os detalhes e a solução; outras vezes, a execução cuidadosa das etapas realmente sugere a solução;

¹ “Duas teorias tradicionais da representação pictórica são a teoria da semelhança e a teoria da ilusão”, “A teoria da semelhança afirma que x só representa y no caso de se parecer com y ” (Carroll 2010: 48-53).

² Considerando que este desenho é uma experiência fenomenológica em que existem quatro elementos diretamente relacionados: o meio, que pode existir no momento, pode ser recordado, ou pode ser o próprio desenho; o autor; o instrumento; e o suporte de registro.

³ Gombrich, Hochberg e Black (2007: 26) dizem que “não estamos originalmente programados para a percepção da semelhança, mas sim para captar a diferença do desvio relativamente à norma que sobressai e se grava na mente”, logo, o que conduz um desenho à vista, mais do que a procura das semelhanças, é o processo de atenuação das diferenças. Nesta perspectiva, se no desenvolvimento de um desenho nos damos por satisfeitos com a relação mimética entre a nossa representação e o referente que observamos ou rememoramos não será porque vemos que há semelhanças, mas porque verificamos que não há diferenças. O desenho poderá não atingir o objetivo de ser mimético não só pela dificuldade de fazer corresponder a percepção à representação, mas também porque a subjetividade se sobrepõe à objetividade de tal forma que o autor não tem consciência do erro e das diferenças entre o que vê ou recorda ter visto e o que representa.

menos frequentemente, a intuição e a disciplina chegam ao mesmo tempo ou trabalham em conjunto” (Gardner 2002: 110). Concluímos advertindo que uma intuição racional, ao nível da habilidade do raciocínio, para além da, referida por Henri Poincaré (citado por Gardner 2002: 107), capacidade de memorização das etapas de uma cadeia raciocinativa, requer que se tenha a capacidade de, segundo o mesmo autor, reconhecer a natureza das ligações entre proposições que lhe permitam, acrescentar-se, (mais do que reproduzir) produzir um raciocínio criativo e intuitivo: metamorfoseando intuitivamente raciocínios em formas.

Concluindo, o desenho do campo de criação de formas funcionais foca-se na denotação da explicitação de um pensamento. Ao que se deve acrescentar que nesta análise não nos referimos a desenhos geométricos e sim a desenhos empíricos (à mão levantada), em que a hierarquia de regras externas pode, ainda que com limites, ser permeável e metamorfoseável pelo sentido estético, ou até poético, do arquiteto ou designer. Sendo que esta possibilidade acontece se a manifestação/expressão do pensamento operatório (baseado em variáveis externas) for influenciada pelas variáveis internas da subjetividade e pela sensibilidade estética do autor, desde que não se ponha em causa o grau de funcionalidade da construção.

O desenho analógico expressivo pelo equilíbrio subjetividade/objetividades

Num desenho analógico, o autor aproxima-se da consciência da mimese em relação a um referente (mesmo que seja sob a forma de memória) – quando queira ser racional, como por exemplo o desenho de ilustração científica. Mas também se poderá aproximar da autoconsciência – quando se deixe contagiar pelos afetos despertados pela expressão do processo gráfico ou do processo de reinvenção de formas com sentidos conotativos, quando deixe que a sua racionalidade se reconcilie com a sua sensibilidade, como é o caso do desenho analógico expressivo. No desenho à vista, cujo princípio de analogia assenta no fenómeno perceptivo relacionado diretamente com o meio (enquanto espaço que nos envolve), é necessária uma experiência sensível e racional, sob a influência do imperativo realista. No entanto, o processo de representação, quando distanciado do mimetismo extremo, torna-se permeável à subjetividade da sensibilidade, em que a literalidade da objetividade dá lugar a uma metamorfose memória-sensação-afeto -representação.⁴

Numa perspetiva anteconclusiva, sugerimos que o reequilíbrio entre o objetivo e o subjetivo e entre a razão e a emoção depende do fenómeno em que nos colocamos, sucessiva e intencionalmente, em situações de desconforto como desafio para recuperar o conforto, sem haver, necessariamente, prejuízo do sucesso do desenho. Isto acontece quando a realidade subjetiva se manifesta através da realidade objetiva em proveito próprio, ou melhor, quando o autor se apropria

⁴ Para complementar esta ideia, veja-se o entendimento que Ana Leonor Rodrigues (2004: 4) propõe acerca do desenho à vista, cuja inevitável ligação ao real pode influenciar-se mais ou menos pela subjetividade do autor: “Desenhar à vista para registar, guardar situações, lugares ou formas determinadas. Desenhar à vista usando o assunto olhado como estímulo e pretexto para desencadear a imaginação (desencadear a segunda atitude, quer isto dizer que serve, neste caso, como que para ‘organizar’ e mobilizar um certo tipo de pensamento visual que existe subjacente à criatividade plástica). Desenhar à vista usando o assunto olhado apenas numa observação parcial (intercalada com a ‘outra’ maneira de fazer), realizando uma transposição quer conceptual quer afetiva daquilo que o modelo possa ser.”

da realidade concreta para, através da expressão da sua representação, explorar as suas idiossincrasias. Por conseguinte, este tipo de desenho permite-nos uma relação sensível sobre a exploração da metamorfose entre a realidade objetiva e uma nova realidade subjetivadas, nutrindo-se, por um reequilíbrio interno, a partir das necessidades subjetivas.⁵

Conclusão

Nesta reflexão, considerou-se que o desenho permite ter experiências que vão além da aplicação da cognição nos processos de problema/solução, ou melhor, num problema objetivo e respetiva reprodução racional. No âmbito da abordagem que se apresentou acerca do desenho, tornou-se claro que a abordagem do seu carácter artístico, para além de uma perspectiva formalista que lhe é intrínseca, também suscita a informalidade do nível subliminar do inconsciente, pelo que não se reduz, necessariamente, a uma transformação formal de objetividades. Por outro lado, advogou-se que o valor artístico de um desenho reside não no virtuosismo da representação literal da objetividade do que se observa, recorda ou deseja materializar, mas sim na capacidade de se deixar sensibilizar pela experiência da metamorfose expressiva de objetividades mentais em objetividades formais. Dado estar implícita a ideia de que o desenho remete, mais ou menos diretamente, para uma analogia a formas com as quais se teve uma experiência cognoscível, perceptível e afetiva, não se considerou que o desenho artístico se enquadrasse no âmbito de um possível caos expressionista informal, desligado da razão, nem na racionalidade do geometrismo ou do hiper-realismo da forma. O artista é um intérprete da realidade pré-existente, podendo levar essa interpretação não a uma desrealização, mas a uma transubstanciação, isto é, à metamorfose da substância subjetiva do imaginário na substância perceptível e consciencializável da sua representação. Neste contexto, abordou-se a exploração do desenho artístico ao nível dos conteúdos conotativos que fluem numa intuição criadora, em cujo processo não se tenha a consciência do percurso que se fez nem da denotação dos significados subjacentes às formas. Nesta medida, o artista não se submete ao conhecimento objetivo preexistente; o artista experimenta esse conhecimento metamorfoseando-o numa inédita existência que se nutre pelo fenómeno sensível de representar.

Assim, o desenho artístico, na condição de experiência subjetiva, deverá ser entendido para além da expressão próxima da literalidade da comunicação segundo uma validação objetiva, como a do hiper-realismo ou do virtuosismo técnico. Isto é, não se trata de re-apresentar uma realidade, mas sim de sensibilizar a apresentação tornando-a inédita. Também não se trata da recriação de uma realidade que se caracterize pela sua re-apresentação lúdica e superficial. A arte não se

⁵ Atente-se no que explica Eco (1990: 38-39): “[...] alguns distinguiram os signos em comunicativos (emitidos intencionalmente e produzidos como instrumento artificial) e expressivos (emitidos espontaneamente, mesmo sem a intenção de comunicar, e reveladores de uma qualidade ou disposição de espírito) os primeiros seriam codificados (existiriam regras que estabelecem uma correspondência convencionada por significante e significado), os segundos seriam compreensíveis por intuição, escapariam à codificação.”

compadece com a recriação, por exemplo, do artesanato; a arte é sempre criação originária, de tal modo que os processos de significação não se reproduzam, mas sim, em vez disso, em que procurem uma imergência nas profundezas da essência do Ser Humano. Ou seja, não a reprodução da significação, antes a sua sempre nova metamorfose.

Numa palavra, o artista coloca numa relação inédita o conhecimento cuja denotação se objetiva – num entendimento consensual e uniforme – e o autoconhecimento cuja conotação se subjetive – pela interpretação poética cujo consenso acontece no plano subliminar da universalidade da sensibilidade humana. O artista não procura a validação objetiva do que a sua obra denote racionalmente, pois aí não haveria uma metamorfose artística com que alargasse a sua consciência sensível, mas sim a reprodução e re-apresentação de algo.

O artista procura, fundamentalmente, a aceitação de si por si-próprio, estabelecendo uma metamorfose subliminar entre a interioridade de si e a exterioridade que o representa, de tal modo que outrem possa identificar-se com o artista, não pelo que a sua obra denote, mas sim pelo que a respetiva interpretação conote. É neste contágio entre o autor–obra e obra–receptor–autor que, numa experiência sensível, o sujeito imerge numa metamorfose da sua (auto)consciencialização.

Referências

- Carroll, N. (2010).** Filosofia da Arte. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Eco, U. (1990).** O Signo. Lisboa: Edições 70.
- Gardner, H. (2002).** Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas. Porto Alegre: Artmed Editora.
- Gombrich, E. H., Hochberg, J., & Black, M. (2007).** Arte, percepción y realidad. Barcelona: Paidós.
- Hernández, F. (2000).** Cultura Visual: Mudança Educativa e Projeto de Trabalho. Porto Alegre: Artmed.
- Molina, J. J. G., (Coord.) (2003).** Las Lecciones del Dibujo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mumford, L. (2001).** Arte e Técnica. Lisboa: Edições 70.
- Pino, C. C. del (2003).** Teoria dos Sentimentos. (S. I): Fim de Século.
- Rodrigues, A. L. M. M. (2000).** O Desenho: Ordem do Pensamento Arquitetónico. Lisboa: Editorial Estampa.